Colección almud fotografía 10



X ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

FOTOPERIODISMO

CENTRO DE ESTUDIOS DE CASTILLA-LA MANCHA

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

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

FOTOPERIODISMO

X ENCUENTRO DE HISTORA DE LA FOTOGRAFÍA

FOTOPERIODISMO

X ENCUENTRO DE HISTORA DE LA FOTOGRAFÍA

Editores

Esther Almarcha Núñez-Herrador

Rafael Villena Espinosa

CENTRO DE ESTUDIOS
DE CASTILLA-LA MANCHA

Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2025

ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA (10. 2024. Ciudad Real)
Fotoperiodismo : X Encuentro de Historia de la Fotografía / Editores: Esther Almarcha Nuñez-Herrador, Rafael Villena Espinosa. -- Cuenca : Ediciones Universidad Castilla-La Mancha : Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2025. -- 541 p. : il. -- (Coediciones ; 190)
ISBN (Ed. Electrónica)
1. Historia 2. Fotografía 3. Siglo 19º-20º 4. Congresos y asambleas 5. Fotografía periodística 6. Castilla-La Mancha I. Universidad de Castilla-La Mancha.

© de los textos: sus autores, 2025.
© de las imágenes: sus autores, 2025.
© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha, 2025.

Editan: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2025.
Colección COEDICIONES n.º 190

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.

ISBN: 978-84-9044-741-3 (Edición electrónica)
DOI: https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.00
ISNI: 0000000506819532 (Ediciones UCLM)
ROR: https://ror.org/05r78ng12

Este original fue sometido al proceso de selección del Comité Editorial del sello Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha que valoró positivamente su publicación. Los textos que forman parte de esta publicación superaron la evaluación por pares ciegos del comité científico de estas jornadas.
Comité científico: Esther Almarcha Núñez-Herrador, Patrick Lenaghan, Amparo Martínez Herranz, Bernardo Riego Amézaga, Isidro Sánchez Sánchez y Rafael Villena Espinosa.

Este libro está publicado en Acceso Abierto (ruta diamante) en el Repositorio Institucional RUIdeRA, Handle: https://hdl.handle.net/10578/45027

Fotografía de cubierta: M. A. Sánchez, Fondo Bisagra, CECLM (UCLM)
Publicada en *Bisagra*, Ciudad Real, 21/ 03/ 1992

Maquetación y composición: Sandra Ramírez-Cárdenas Amer

Entidades colaboradoras:

X ENCUENTRO
"Conocer España" durante del franquismo (1939-1975). Publicaciones comerciales e institucionales de carácter turístico SBPLY/21/180501/000286, Grupo Confluencias, subvencionado por el plan propio de investigación de Castilla-La Mancha

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

CONFLUENCIAS GRUPO DE INVESTIGACIÓN

Cortes de Castilla-La Mancha

Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0.
Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es

Índice general

11 IMÁGENES MULTIDISCIPLINARES. PRESENTACIÓN AL X ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA
Esther Almarcha Núñez-Herrador y Rafael Villena Espinosa

X ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA: FOTOPERIODISMO

17 **FOTOPERIODISMO**

19 *LA ILUSTRACIÓN DEL RIF*: UN NÚMERO "EXTRAORDINARIO" PARA LA GUERRA EN ÁFRICA. José Manuel López Torán

45 REVOLUCIÓN Y SOLIDARIDAD. FOTOGRAFÍAS DE ANA MARÍA MARTÍNEZ SAGI Y RUTH VON WILD EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA. María de los Santos García Felguera

73 FOTÓGRAFO DE GUERRA. LA FOTOGRAFÍA DE GUERRA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XX. Antonio Jesús González Pérez

99 EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DEL PERIÓDICO LA TRIBUNA DE TOLEDO (1997-2024). Adolfo de Mingo Lorente, Yolanda Lancha Escribano, Fernando Franco Serrador

121 CAPTURANDO UN SUEÑO: LA FOTOGRAFÍA Y EL OESTE AMERICANO. Jorge Pérez Burgueño

145 LA OBRA FOTOGRÁFICA DEL ESTUDIO MANASSÉ EN LA REVISTA *CRÓNICA* (1931-1936). Antonia Salvador Benítez, Juan Miguel Sánchez Vigil

157 **FOTÓGRAFAS-FOTÓGRAFOS**

159 MIGUEL BLAY FÁBREGA (1866-1936), UN ESCULTOR MÁS ALLÁ DE SU ARCHIVO FOTOGRÁFICO. Beatriz Sánchez Torija

183 LA EXPOSICIÓN REGIONAL DE BELLAS ARTES E INDUSTRIAS ARTÍSTICAS DE TOLEDO A TRAVÉS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE LA CASA RODRÍGUEZ. Jaime Moraleda Moraleda

199 LORENZO RODRÍGUEZ GIL, EL OJO DE TALAVERA. Juan Atenza Fernández, Javier Moreno del Pino, César Pacheco Jiménez, Rubén Rodríguez Corochano

223 LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL A TRAVÉS DEL OBJETIVO DE NICOLÁS MULLER. Diego Clemente Espinosa

247 12 FOTOGRAFÍAS DE CASIMIRO ALONSO IBÁÑEZ PARA LA HISTORIA DE LEÓN (1862-1866). Isabel Barrionuevo Almuzara

271 EL FONDO FOTOGRÁFICO GORDILLO: 80 AÑOS DE FOTOGRAFÍA EN EL SUR DE EXTREMADURA. Carmen Rojas Gordillo

285 EL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO EN LA CÁMARA DE LUIS ESCOBAR (1915-1950). Benjamín Tébar Toboso

307 DE LA SOMBRA A LA LUZ: LAS HIJAS DE PLIEGO Y SUS COLABORACIONES EN LA PRENSA. Carmen Agustín Lacruz, María Jesús García Camón

329 ALEJANDRINA ALBA (1837 – CA.1915): UNA MUJER VELADA QUE SE REBELA FOTÓGRAFA. Marta López Beriso

351 DE LO EMOCIONAL Y OTROS CÓDIGOS DE EXHIBICIÓN DE LA FAMILIA EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA. CUATRO MODOS DE TRASLADO DE LO PRIVADO A LO PÚBLICO. Eunice Miranda Tapia

369 ABDÓN SÁNCHEZ HERRERO Y LA INTRODUCCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN LA HIPNOSIS ESPAÑOLA. Marcos Larraz Rincón

389 **FONDOS**

391 MIRADAS PROYECTADAS EN UN ENCLAVE LOCAL: TORRIJOS EN SIGLO XX. Fernando Aceituno Luengo, Jesús Nicolás Torres Camacho

409 ¡AL RICO HELADO! UNA HISTORIA FOTOGRÁFICA DE LOS HELADEROS VALENCIANOS EN PUERTOLLANO. Virginia Morant Gisbert

433 LA FOTOGRAFÍA EN PIEDRABUENA, CIUDAD REAL, DESDE LA ÚLTIMA DÉCADA DEL SIGLO XX HASTA HOY. Francisco Zamora Soria

461 EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA TARAZONA FOTO. UNA VENTANA A LA FOTOGRAFÍA CREATIVA EN ESPAÑA. Juan José Larraz Pache

475 LA FOTOGRAFÍA EN LA PRENSA GRÁFICA DURANTE LOS AÑOS DE PAZ DE LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA (1931-1936): LA IMAGEN DEL PODER Y LA GESTIÓN CULTURAL. Álvaro Notario Sánchez

495 HACIA LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA FOTOGRAFÍA ESPAÑOLA SIN *LÍMITE*(S): NUEVA YORK, 1979. Mónica Carabias Álvaro

517 FOTOGRAFÍA, CULTURA Y TRADICIÓN EN LOS PROGRAMAS DE FERIA Y FIESTAS DE DAIMIEL. Sheila Arroyo Rodríguez-Peral

531 INNOVADORA APLICACIÓN DE LA RADIOGRAFÍA EN EL ESTUDIO DE LOS DAGUERROTIPOS: IDENTIFICACIÓN DE LAS MARCAS DE PLATERO. Laura Alba Carcelén, Sara Barrio

IMÁGENES MULTIDISCIPLINARES. PRESENTACIÓN AL X ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

Esther Almarcha Núñez-Herrador

Rafael Villena Espinosa

Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM)

El *X Encuentro de Historia de la Fotografía* se ha consolidado como un referente académico en el estudio interdisciplinar de la imagen fotográfica en España. Veinte años y diez ediciones avalan la solidez de este proyecto, que ha reunido a investigadores, docentes, profesionales y estudiantes de disciplinas como la historia del arte, la comunicación, la archivística y las ciencias de la imagen. Esta décima edición (Ciudad Real, 23 y 24 de enero de 2024) reafirma la vocación de continuidad del Encuentro, ampliando su alcance temático e institucional mediante la incorporación de nuevas líneas de investigación, metodologías analíticas y perspectivas críticas.

Las aportaciones presentadas ofrecen una panorámica plural y rigurosa del estudio de la fotografía, desde sus orígenes en el siglo XIX hasta sus manifestaciones contemporáneas. Por ello la imagen se aborda como fuente de conocimiento, herramienta de representación y patrimonio visual que articula la memoria colectiva. Uno de los núcleos temáticos destacados ha sido el análisis de la fotografía en contextos bélicos y de transformación política. José Manuel López Torán estudia *La Ilustración del Rif* (1925), publicación propagandística que revela las estrategias visuales de legitimación colonial. Antonio Jesús González Pérez reconstruye el fotoperiodismo bélico en España, mientras María de los Santos García Felguera aporta una perspectiva de género al analizar las obras de Ana María Martínez Sagi y Ruth von Wild durante la Guerra Civil, cuyos trabajos no solo documentan la contienda, sino que aportan una mirada comprometida y profundamente humana, reivindicando el papel de las mujeres en la construcción de la memoria fotográfica contemporánea.

La fotografía como herramienta de documentación y preservación del patrimonio histórico-artístico ocupa un lugar central en varias investigaciones. Beatriz Sán-

chez Torija examina el archivo del escultor Miguel Blay, revelando la relación entre práctica escultórica y fotografía como medio de creación y memoria. Benjamín Tébar Toboso presenta el legado de Luis Escobar como fuente visual para la historia monumental, mientras Jaime Moraleda analiza las imágenes de la Casa Rodríguez para la Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Toledo (1929), mostrando cómo la fotografía contribuyó a la difusión del arte y a la construcción de la identidad regional.

En el ámbito de la prensa gráfica, Álvaro Notario Sánchez estudia la iconografía del poder en revistas como *Blanco y Negro* y *Mundo Gráfico* durante la Segunda República, y Juan Miguel Sánchez Vigil —junto a Antonia Salvador Benítez— examinan la obra del Estudio Manassé publicada en la revista Crónica durante el mismo período destacando su innovación estética y su influencia en la modernización de la imagen fotográfica en España. Mónica Carabias Álvaro reconstruye el contexto y significado de la exposición *Madrid–Nueva York. Exposición Límite* (1979), hito en la internacionalización de la fotografía española en los albores de la democracia.

Por lo que se refiere a la dimensión archivística, esta ha sido objeto de especial atención. El equipo integrado por Adolfo de Mingo Lorente, Yolanda Lancha Escribano y Fernando Franco Serrador presenta el archivo gráfico de *La Tribuna de Toledo*, con más de un millón de imágenes que documentan la evolución de la ciudad desde 1997. Diego Clemente Espinosa destaca el fondo Nicolás Muller como fuente para el estudio de la arquitectura y la vida rural en Ciudad Real en los años cincuenta. Carmen Rojas Gordillo pone en valor el archivo José Gordillo, conservado gracias a la implicación social y la participación ciudadana, mientras que Isabel Barrionuevo Almuzara presenta imágenes de Casimiro Alonso Ibáñez, pionero de la fotografía en León, vinculadas a la restauración monumental y la documentación arqueológica.

La visibilización de fotógrafas y estudios femeninos debe seguir constituyendo una línea de investigación prioritaria. Marta López Beriso reconstruye la trayectoria de Alejandrina Alba, fotógrafa madrileña activa durante más de cuatro décadas. María Jesús García Camón y María Carmen Agustín Lacruz estudian el caso de las Hijas de Pliego, pioneras en la gestión de un estudio exclusivamente femenino en Pamplona. Estas investigaciones contribuyen a una historiografía fotográfica más inclusiva y diversa, que cuestiona los cánones establecidos y amplía el campo de estudio hacia nuevas perspectivas.

No puede olvidarse, desde luego, la fotografía como medio de representación cultural y social, que se manifiesta en trabajos como el de Jesús Nicolás Torres Camacho y Fernando Aceituno Luengo sobre la iconografía de Torrijos a lo largo del siglo XX, o el de Sheila Arroyo Rodríguez-Peral sobre los programas de Feria y Fiestas de Daimiel como vehículo de memoria colectiva. Virginia Morant Gisbert reconstruye la historia fotográfica de los heladeros valencianos en Puertollano, mientras Francisco Zamora Soria documenta la actividad fotográfica en Piedrabuena desde los años noventa, destacando iniciativas ciudadanas y espacios alternativos de exhibición. Juan Atenza Fernández y colaboradores reconstruyen la vida y obra de Lorenzo Rodríguez Gil, fotógrafo de Talavera de la Reina, conocido como "el ojo de Talavera".

El Encuentro ha acogido también investigaciones que abren nuevas vías metodológicas y técnicas. Sara Barrio y Laura Alba Carcelén proponen el uso de radiografía con rayos X para identificar marcas de platero en daguerrotipos sin manipulación física, lo que representa un avance significativo en la conservación de estos objetos patrimoniales. Eunice Miranda Tapia reflexiona sobre la fotografía autorreferencial contemporánea y los modos de representación de la intimidad familiar, a partir de proyectos de artistas como Leigh Ledare o Jacob Aue Sobol. Juan José Larraz Pache analiza el papel del Festival Internacional de Fotografía Tarazona Foto en la renovación del panorama fotográfico español desde la Transición.

Nuestras conclusiones permiten constatar la madurez alcanzada por los estudios fotográficos en España y la articulación de una comunidad académica comprometida con el análisis y la preservación de la imagen. Se reafirma la relevancia de la fotografía como fuente de conocimiento histórico, artístico y social, y se aboga por políticas activas de conservación de archivos públicos, privados y comunitarios. La incorporación de la perspectiva de género, el enfoque local y la colaboración interdisciplinar entre humanidades y ciencias aplicadas constituyen ejes fundamentales para una historiografía fotográfica crítica y situada.

En el plano teórico y estético, las aportaciones centradas en la fotografía contemporánea subrayan su capacidad para explorar los límites entre lo público y lo privado, entre la emoción y la representación, y para replantear los modos de narrar la experiencia humana en la sociedad de la imagen. Estos estudios enriquecen el debate actual sobre la función social del arte y la fotografía como lenguaje crítico y reflexivo.

Merece atención, también, la diversidad geográfica de los estudios presentados. Desde contextos locales como Piedrabuena, Daimiel, Talavera de la Reina o Puertollano, hasta enfoques más amplios sobre la fotografía en la España republicana o en la Transición democrática, las investigaciones demuestran que el análisis fotográfico no puede desligarse de sus condiciones de producción, circulación y recepción. Esta dimensión situada permite comprender la fotografía como práctica cultural inserta en redes de significación históricas, sociales y políticas.

Asimismo, en las páginas siguientes ha evidenciado la importancia de repensar los criterios de canonización en la historia de la fotografía. La recuperación de figuras olvidadas, especialmente mujeres fotógrafas y autores locales, cuestiona los relatos dominantes y abre el campo a nuevas genealogías visuales. Esta tarea implica no solo una revisión historiográfica, sino también un compromiso ético con la pluralidad de voces que han contribuido a la construcción del imaginario fotográfico.

Además de los ejes temáticos ya mencionados, se ha puesto de relieve la necesidad de fortalecer el vínculo entre la investigación académica y las prácticas curatoriales, educativas y comunitarias. La fotografía, como medio de mediación cultural, no solo articula discursos sobre el pasado, sino que también permite imaginar futuros posibles desde una perspectiva crítica. En este sentido, las propuestas que abordan la fotografía autorreferencial, la representación de la intimidad y los vínculos afectivos, así como las iniciativas ciudadanas de recuperación de archivos, evidencian el potencial de la imagen para generar espacios de reflexión colectiva y transformación social.

Desde una perspectiva metodológica, se ha subrayado la necesidad de integrar enfoques técnicos, estéticos y sociales en el estudio de la imagen. La colaboración entre disciplinas como la historia del arte, la física, la química, la informática y la museología permite abordar la fotografía en toda su complejidad material y simbólica. Esta interdisciplinariedad no solo enriquece la investigación, sino que también favorece la conservación, digitalización y difusión del patrimonio fotográfico. Igualmente, puede reafirmarse el papel de la fotografía como objeto de estudio fundamental en las humanidades digitales. La incorporación de herramientas tecnológicas para el análisis, la catalogación y la visualización de imágenes abre nuevas (o no tan nuevas) posibilidades para la investigación, la docencia y la divulgación.

En suma, este volumen no solo recoge los frutos de un encuentro académico, sino que constituye una invitación a continuar explorando la fotografía como campo

de estudio vivo, plural y en constante evolución. Las aportaciones aquí reunidas ofrecen una base sólida para futuras investigaciones y confirman que la historia de la fotografía es también una historia de las miradas, de los silencios, de las resistencias y de las memorias que aún están por escribirse.

Os agradecemos de corazón vuestro compromiso tanto intelectual como personal con este proyecto una vez más y nos leemos en los resultados del undécimo Encuentro (Soria, 2026).

Ciudad Real – Toledo, octubre de 2025

FOTOPERIODISMO

EL COMANDANTE GENERAL Y LA PRENSA



El Excelentísimo Señor General Sanjurjo, con nuestro Director, viendo el formato del número que LA ILUSTRACIÓN DEL RIF dedica a Melilla y al Ejército de operaciones.



El héroe conversa con nuestro Director en la puerta de s u tienda





Abd-el-Kader por mediación de su intérprete D. Francisco Meléndez Arias conversa con nuestro director

LA ILUSTRACIÓN DEL RIF: UN NÚMERO "EXTRAORDINARIO" PARA LA GUERRA EN ÁFRICA

José Manuel López Torán

Universidad de Castilla-La Mancha

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.01

Resumen

El presente capítulo proporciona un estudio de *La Ilustración del Rif* (1925), una publicación relevante, y notablemente desconocida, sobre la guerra en África. Se examina su contenido, enfoque editorial y se exploran las narrativas presentadas, la representación visual de los protagonistas, así como de las estrategias retóricas utilizadas para justificar la intervención colonial en la región del Rif. Además, se pone atención en su carácter singular, al haberse publicado tan solo un número extraordinario, y en las prestaciones que proporcionan una visión diferente sobre las campañas desarrolladas en el norte de África y que nos ayudan a entender las dinámicas políticas y sociales de la historia colonial de España en este periodo.

Palabras clave: Prensa ilustrada, guerra colonial, fotografía militar, África, Rif.

Abstract

This chapter provides an analysis of *La Ilustración del Rif* (1925), a relevant but largely overlooked publication regarding the African war. Its content and editorial approach are examined. Narratives, visual representations of key figures, and rhetorical strategies used to justify colonial intervention in the Rif region are explored. Attention is drawn to its unique nature, being a single extraordinary issue, and the insights it offers into campaigns in North Africa, shedding light on the political and social dynamics of Spain's colonial history during this period.

Keywords: Illustrated press, colonial war, military photography, África, Rif.

1. La guerra del Rif en la prensa española: el relato gráfico

Muchos eran los asuntos de índole periodística que suscitaban el interés de los lectores en el siglo XIX; no obstante, pocos lograban despertar una fascinación tan profunda y sostenida como los vinculados a las guerras y los sucesos que se desarrollaban en torno a ellas en los campos de batalla. En este contexto, no resulta sorprendente que, en cuanto los avances tecnológicos lo hicieron posible, la prensa comenzara a integrar noticias gráficas sobre los conflictos bélicos que se iban desencadenando (LÓPEZ TORÁN, 2022). Con tal paso, los periódicos, revistas y demás medios impresos que incorporaron imágenes en forma de grabados, litografías y, más tarde, fotografías, desempeñaron un papel decisivo en la manera en que las sociedades de la época comenzaron a percibir y comprender los enfrentamientos armados. Esa misma tendencia continuó con el cambio de siglo, especializándose con cada nuevo avance en materia de composición y técnica de impresión y situando a la fotografía como un elemento indisoluble del medio periodístico.

En el caso de la prensa gráfica española es común establecer la guerra en Marruecos como el momento en el que el fotoperiodismo alcanzó su grado de madurez. En efecto, las prolongadas operaciones militares desplegadas entre 1909 y 1927[1] sirvieron para dar un impulso incontestable a la evolución de la prensa gráfica del país. De este modo, el conflicto marroquí, que durante años ocupó un lugar central dentro de la vida política nacional, marcó una etapa de esplendor para el fotoperiodismo español, consolidándose como un medio fundamental para documentar y transmitir la realidad de los acontecimientos a un público más amplio. El trascurso de las operaciones consiguió reunir a reporteros de distintas generaciones que, con su trabajo, contribuyeron significativamente al desarrollo: reconocidos veteranos como Campúa, Goñi y Zegrí y jóvenes fotógrafos como Díaz Casariego y Lázaro. Todos ellos no solo registraron el conflicto con sus trabajos, sino que también revelaron una profunda comprensión de la narrativa visual de este tipo de acontecimientos convulsos (IGLESIAS AMORÍN, 2019; PANTOJA CHAVES, 2007 y SÁNCHEZ VIGIL, 2021b).

Su notable presencia se debió al inmediato interés nacional que pronto levantó, como bien demuestran los nutridos reportajes circulados en los albores del latente

1 A pesar de las disparidades dentro del mundo académico a la hora de fijar una cronología exacta sobre las campañas en Marruecos, para este estudio se ha tomado como referencia MACÍAS FERNÁNDEZ (ed.), 2021.

conflicto en un elevado número de cabeceras gráficas[2]. De entre esos primeros momentos, los acontecimientos acaecidos en 1909 despertaron una singular atracción, y hubo incluso periódicos y revistas de la época que crearon secciones específicas dedicadas a la cobertura visual del conflicto, en las que las imágenes adquirieron un papel destacado como herramienta de información y testimonio gráfico (HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, 2011-2012). Por primera vez, se enviaron corresponsales jóvenes que, gracias a los avances tecnológicos de la época—como cámaras más compactas, objetivos de gran luminosidad y obturadores rápidos—, pudieron aproximarse con mayor facilidad a los escenarios de combate. Como señala Juan Manuel Sánchez Vigil (2021a: 568), posiblemente la voz más autorizada dentro del mundo académico en el estudio gráfico en los conflictos marroquíes, la presencia de estos fotógrafos se volvió habitual tanto en las líneas del frente como en la retaguardia, y en ocasiones incluso lograron documentar los enfrentamientos desde una proximidad insólita. En este sentido, estas campañas no solo fueron un campo de batalla, sino también un espacio de experimentación para el fotoperiodismo, que comenzaba a consolidarse como una disciplina profesional y con creciente impacto en la opinión pública.

Si bien 1909 estuvo marcado por una intensa actividad informativa centrada en los acontecimientos bélicos en Marruecos, con el transcurrir del tiempo se advierte una paulatina disminución en la preeminencia y frecuencia de estas noticias en los medios de comunicación. No obstante, el interés por la situación no desapareció por completo; por el contrario, permaneció latente, aunque expresado de manera más fragmentada y con referencias más esporádicas. Con ello se evidencia un cambio gradual en las prioridades discursivas y en el enfoque de la atención mediática. Aun así, la prensa, consciente de la importancia del tema, mantuvo un tratamiento selectivo de la información, enfatizando aspectos que consideraba de mayor interés para una sociedad dividida entre el deseo de superación de las adversidades bélicas y la necesidad de comprender las implicaciones de una empresa colonial cada vez más cuestionada.

Por su parte, se vivió una evidente recuperación a partir de 1921 y el desastre de Annual, cuando los periódicos y revistas de tirada nacional, en un esfuerzo por dar

2 En el transcurso de la presente investigación se han tenido en consideración, entre otras, *La Ilustración Española y Americana*, *La Esfera*, *Nuevo Mundo* o *El Sol*, aunque se advierte que tan solo constituyen una escueta muestra del total de publicaciones que durante años llevaron hasta los hogares españoles los sucesos que ocurrían al otro lado del estrecho de Gibraltar.

respuesta a esta creciente demanda de información, llevaron a cabo una utilización de la fotografía como herramienta de comunicación sin precedentes. En términos generales, las publicaciones del momento reconfiguraron su enfoque editorial para otorgar protagonismo a las imágenes. Esta reconfiguración discursiva conllevó la incorporación de secciones especializadas en las que el componente visual pasó a ocupar un lugar preeminente. En este contexto, se optó por la presentación de imágenes en formatos de gran escala, como planchas a página completa o dobles páginas, con el propósito de potenciar su impacto y capturar de manera más efectiva la atención del público.

Como se puede intuir, tal cambio manifestaba una clara tendencia hacia la valorización de lo visual como eje principal de la comunicación editorial. Una de las muchas evidencias del citado giro la encontramos en el número de *Mundo gráfico* publicado el 2 de noviembre de 1921[3], en el que despliega un interesante recorrido visual para dar cuenta de la recuperación de Monte Arruit por parte de las tropas españolas después de las terribles vivencias sufridas meses antes. A pesar del innegable interés de las sucesivas ilustraciones, el elemento central lo constituye una fotografía a doble página en la que se contabilizan más de una quincena de cadáveres insepultos de los combatientes que lucharon por la defensa de la posición frente a las tropas lideradas por Abd el-Krim. Como se puede observar en la figura 1, la sobrecogedora imagen inunda por completo el pliego y relega el texto a una presencia mínima. Solo el titular y un breve pie de foto, de no más de tres líneas, se atreven a interrumpir la supremacía visual. Además, es fácilmente perceptible cómo se ha invertido la jerarquía habitual entre imagen y palabra. Mientras que en las convencionales configuraciones editoriales la ilustración se utiliza para complementar el contenido textual, aquí es la fotografía la que ocupa el lugar central, transformándose en el verdadero núcleo de la comunicación, mientras que el texto se limita a una función secundaria, como mero acompañante para completar el mensaje de desgarro que se quiere trasladar a los lectores, para lo que se recurre a expresiones como "espantosa catástrofe" o "cuadro de horror".

Además de la evidente relación que tuvo el desastre de Annual en los cambios que se dieron en el tratamiento visual de la prensa gráfica, hubo otro elemento que

3 Véase en https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=77ce1ba1-007a-4da3-abff-6721db42e362&page=12

también afectó de lleno a las publicaciones: la censura previa decretada por el gobierno a partir del 26 de julio para todas las noticias que circularan sobre el trágico desenlace en Monte Arruit. Tal y como recoge *El Sol* ese mismo día:

> Se establece la censura para la Prensa
>
> A fin de impedir que la inevitable deficiencia de noticias acercade los incidentes de la zona de Melilla sea suplida por hipótesis aventuradas y apreciaciones individuales, el Gobierno ha acordado que siga proporcionando notas a la prensa el Ministerio dela Guerra y que se prohíba toda otra noticia y comentario, sometiéndose a la previa censura toda publicación relativa a la materia, para garantizar el exacto cumplimiento de este acuerdo (p.1)[4].



Fig. 1. Ante los cadáveres de los heroicos defensores de Monte-Arruit. *Mundo Gráfico*, 2 de noviembre de 1921. Fuente: Biblioteca Nacional de España

La censura, concebida como un intento de controlar la narrativa oficial y evitar un desbordamiento de las tensiones sociales y políticas, limitó la difusión de detalles sensibles sobre lo ocurrido en el Rif hasta pasados unos meses. Sin embargo, a pesar de tales intentos, el fenómeno no pudo ser completamente sofocado, pues el alcance de la tragedia había permeado ya todos los estratos de la sociedad. Como es ampliamente conocido, la derrota sufrida en el desastre de Annual tuvo un impacto significativo en la sociedad española de 1921, generando una fuerte conmoción que trascendió el ámbito militar y alcanzó el núcleo de la opinión pública. Este acontecimiento no solo representó un revés en el plano bélico, sino que también puso en entredicho las políticas coloniales y la capacidad de las instituciones para afrontar una crisis de tal envergadura.

4 Véase en https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=e055a744-43dc-4c7f-ad8f-a59aa10f7380

Como se ha podido constatar, los acontecimientos ocurridos al otro lado del Estrecho ejercieron una influencia significativa en el terreno político, social o mediático. En lo que respecta específicamente al ámbito periodístico, aunque previamente se han esbozado algunos de los aspectos más relevantes que caracterizaron su influencia y repercusión, a continuación, se tendrá ocasión de atenderlo en mayor profundidad a propósito del estudio realizado sobre *La Ilustración del Rif.*

2. *La Ilustración de Rif*

2.1 Un estudio sobre el medio

La relevancia que adquirieron los conflictos acontecidos en el norte de África en la configuración y evolución del fotoperiodismo bélico en España ha sido objeto de un sostenido interés académico en las últimas décadas, lo que ha propiciado la conformación de un corpus de investigaciones especializado en este objeto de estudio, del que forman parte los trabajos referenciados en el anterior apartado. Sin embargo, la riqueza de este campo sigue ofreciendo oportunidades para la incorporación de nuevas perspectivas analíticas que amplíen y diversifiquen las contribuciones existentes. Precisamente, este es el propósito que impulsa la presente investigación, que demuestra el potencial que sigue atesorando el patrimonio hemerográfico y fotográfico vinculado a las campañas militares en Marruecos, al estar centrada de manera exclusiva en una cabecera hasta ahora no analizada.

La *Ilustración del Rif* conforma un objeto de estudio singular, en la medida en que se trata de un único número extraordinario de más de ciento cuarenta páginas sin foliar publicado en Melilla el 5 de septiembre de 1925. La magnitud del número y el despliegue gráfico que contiene permiten suponer que se trataba de una publicación concebida con una intención conmemorativa y propagandística, orientada a celebrar los logros militares y proyectar una imagen de modernidad y control institucional. Su circulación parece haber suscitado interés en los círculos periodísticos de la época, dado que hemos identificado referencias explícitas a dicha novedad editorial en otros rotativos contemporáneos. Un ejemplo de ello es *El Telegrama del Rif,* que, en su edición del 6 de septiembre de 1925, dedicó atención a esta reciente incorporación al panorama mediático:

> "La ilustración del Rif"
> Ayer apareció el primer número extraordinario de esta revista gráfica de información africana, fundada y dirigida por su propietario, nuestro compañero, don Emilio Gabás Ginés.
> Contiene numerosos grabados de la plaza y del campo, y un buen número de artículos de periodistas y escritores locales.
> Es una publicación interesante y amena, a la que deseamos larga vida (p.4)[5].

El examen de estas referencias revela una paradoja significativa: las expresiones de deseo por una "larga vida" de la publicación parecen responder más a una fórmula retórica convencional que a una proyección realista, dado que su existencia efectiva se limitó a la aparición de un único número. La ausencia de referencias posteriores dificulta el poder conocer la causa de ese breve recorrido. No obstante, podemos intuir, como posibles factores que propiciaron su cese, elementos como dificultades logísticas y financieras, el propio desarrollo del conflicto bélico en el Rif o el insuficiente apoyo del público a causa de su elevado precio. En relación con esta última idea es preciso señalar el superior importe al que se vendía *La Ilustración del Rif* en comparación con otras publicaciones de carácter gráfico. Mientras que su coste era de 4 pesetas, *La Unión Ilustrada* (Málaga, 1909) tenía un precio de 30 céntimos, la misma cantidad que *Mundo Gráfico* (Madrid, 1911), mientras que *Nuevo Mundo* (Madrid, 1894), salía a la venta por 50 céntimos. Bien es cierto que el número extraordinario rifeño superaba con creces, en páginas, al resto de publicaciones, un hecho que inevitablemente situaba el coste de producción en un punto mucho más elevado que el resto. Sin embargo, la abultada diferencia de precio consideramos que dificultó su difusión entre un amplio público.

No menos relevante es la identificación de Emilio Gabás como propietario de la cabecera y director de este efímero proyecto editorial. Su mención permite abrir una línea de indagación en torno a las dinámicas personales e institucionales que posibilitaron la fugaz existencia de *La Ilustración del Rif*, al tiempo que orienta una primera línea de investigación fundamental: quién estuvo detrás de esta iniciativa.

5 Véase el número completo en https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=11000203985

2.1.1 ¿Quién?

Emilio Gabás Ginés fue un periodista y dramaturgo español que desarrolló su carrera principalmente en las primeras décadas del siglo XX. Aunque su trayectoria no está ampliamente documentada, su contribución al teatro y al periodismo refleja un notable esfuerzo por capturar y satirizar las costumbres de la sociedad de su tiempo.

En su faceta como dramaturgo, Gabás Ginés es recordado por obras como *Los calzones de Bandilac* (1916) y *El pájaro rojo* (1931), representaciones típicas del teatro ligero español, caracterizadas por su tono humorístico y su aguda observación social. Precisamente, una de las primeras noticias que hemos podido rastrear acerca de la actividad de Emilio Gabás Ginés es un breve fragmento publicado el 18 de agosto de 1914 en *La correspondencia de España* en el que se alude al estreno de *Saldo de novios,* un sainete del que es autor junto a José Medina. Interesante es el modo con el que se refieren a ambos "jóvenes periodistas", destacando con ello la segunda de las facetas de su ejercicio profesional. Además de su trabajo como dramaturgo, Gabás Ginés mantuvo una intensa labor como periodista, participando con su pluma en varias publicaciones de la época. Aunque no se cuenta con un registro exhaustivo de todas las cabeceras en las que llegó a colaborar, sí podemos identificar una sólida y continuada trayectoria, por ejemplo, en *El Liberal* (Madrid, 1879). Más allá de ello, podemos seguir su camino gracias a referencias en otros medios. Es el caso de *El Sur: diario de la tarde*[6] (Córdoba, 1932) o *El Defensor de Córdoba*[7] (Córdoba, 1899) que, en julio de 1933 se hacen eco de una visita que está realizando a la ciudad andaluza para "efectuar estudios y realizar varios trabajos sobre cultura" y se refieren a él



Fig. 2. Recortes de diferentes páginas del número en el que aparece representado Emilio Gabás. Fuente: Biblioteca Nacional de España

6 https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002499889

7 https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1002488396

como redactor de la revista *Cultura* (Madrid). En cualquier caso, esta combinación de habilidades como escritor y periodista le permitió posicionarse como una voz de notable peso en los círculos culturales de su tiempo.

Si bien este ambicioso proyecto contaba con una figura destacada del panorama periodístico del momento, intuimos que su volumen, y la extraordinaria cantidad de material gráfico que contenía, habría exigido un considerable despliegue de recursos, especialmente de índole económica. Esto nos conduce a preguntarnos quién pudo estar detrás de su financiación y, aunque la información concreta no se consigna explícitamente en ninguna de sus páginas, diversos indicios permiten apuntar hacia la figura de Miguel Vila Calzada como uno de los actores clave en su realización. Vila Calzada fue un reconocido impresor y editor afincado en Melilla durante la primera mitad del siglo XX, con una trayectoria vinculada a múltiples iniciativas editoriales, algunas de ellas estrechamente relacionadas con las campañas militares en el norte de África. Su vinculación con *La Ilustración del Rif*, aunque no declarada de forma directa, se deduce a partir de la información contenida en la portada, donde se indica que su impresión se efectuó en los reconocidos talleres de Artes Gráficas Postal Exprés, casa fundada en 1912 por este importante empresario de origen barcelonés y que en poco tiempo se convirtió en un auténtico referente en la ciudad. Además de *La Ilustración del Rif,* otras tantas cabeceras eran imprimidas en esta sede, como *La Tribuna* (1915) o *El Comercio de Melilla*[8] (1917). No obstante, la actividad de *Postal Exprés* trascendió el ámbito estrictamente periodístico, consolidándose como un agente fundamental en la producción y circulación de materiales visuales diversos, en particular postales y otros impresos gráficos que documentaban aspectos significativos de la vida cotidiana en Melilla, sus transformaciones urbanas y, de manera destacada, los desarrollos bélicos en el norte de África. Entre estas iniciativas, cobran especial relevancia las series tituladas *Recuerdo de la Campaña de El Rif 1921*, distribuidas en álbumes de doce piezas. A lo largo de esta investigación ha sido posible identificar una veintena de series distintas, lo cual da cuenta no solo del alcance de esta empresa editorial, sino también de su papel en la configuración de un imaginario visual sobre el conflicto colonial en el Rif.

8 Véase la referencia a Artes Gráficas Postal Exprés en la parte inferior de la primera página del número https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=dfefb320-850f-4630-9df8-3f300f336240

La imprenta de Vila Calzada fue, por tanto, un pilar de la comunidad melillense, contribuyendo no solo a la economía local, sino también al desarrollo cultural de la ciudad. A través de su trabajo, dejó un legado importante en la historia gráfica de Melilla, ayudando a documentar y difundir aspectos clave de la vida en la ciudad. Además, su labor se enmarca en un contexto histórico complejo, donde Melilla, como enclave español en el norte de África, estaba en una fase de desarrollo y modernización (MOGA, 2017).

2.1.2 ¿Qué y por qué?

Ahora que ya tenemos más datos sobre *La Ilustración del Rif*, consideramos relevante dedicar unas líneas a detallar las motivaciones que pudieron desencadenar el inicio de esta aventura editorial. Tal y como nos detallan en la página dedicada a la salutación, esta publicación nace con el propósito de "confeccionar un número extraordinario de cada una de las zonas de nuestro Protectorado en Marruecos, recogiendo en ellos la gestión meritísima del Ejército"[9]. Por otro lado, tal y como sostienen, busca cumplir "con el noble propósito de rendir un homenaje al Ejército" español, que venía actuando en la guerra del Rif, algo que sin duda sí cumplieron al ofrecer un panorama general de las tropas en el Protectorado, con nutridos textos y abundantes fotografías que exaltaban, de manera fervorosa, su labor.

Más allá de los datos formales, la primera página de *La Ilustración del Rif* ofrece un conjunto de elementos discursivos que permiten aproximarse al enfoque editorial que imprimieron sus responsables. En tan solo unos pocos párrafos, se advierte una retórica de marcado tinte colonialista, reflejada en expresiones como "aportar nuestro grano de arena en el desarrollo de la colonización del abandonado y yermo terreno marroquí" o "el dificultoso camino que España viene recorriendo en pro de la civilización, la cultura y el progreso de la fuerte raza árabe, ensombrecida hoy en la barbarie después de haber escrito en la historia de los pueblos páginas sugestionadoras de arte y de belleza, de poesía y de ciencia". Estas formulaciones no solo reproducen tópicos frecuentes del imaginario colonial de la época, sino que también revelan una voluntad de legitimación del proyecto imperialista.

9 Aunque, como ya sabemos, esa pretensión quedó totalmente truncada al publicarse únicamente este primer número.

Esta visión la completan, de lleno, a través del nutrido corpus de textos e imágenes que despliegan en sus páginas. Con el fin de sistematizar el análisis del contenido se ha optado por encuadrarlo en torno a tres grandes bloques, claramente diferenciados, que permiten una aproximación ordenada al conjunto de información ofrecida:

- Unidades militares. El contenido predominante se centra, de manera claramente reconocible, en la presentación de las unidades militares que componían el ejército español destacado en Melilla. Se incluyen referencias a batallones, regimientos, unidades de ingenieros, artillería, infantería, caballería e intendencia, llegando incluso a dedicar espacio específico a los cuerpos de sanidad y veterinaria militar. Esta dimensión castrense se ve enriquecida con biografías y menciones de figuras destacadas del alto mando, como generales, coroneles y otros oficiales de relevancia.
- Dinámica civil en el Protectorado. Estas informaciones, de marcado carácter militar, se ven completadas con otros textos y fotografías centrados en las actividades económicas y comerciales de la zona. Igualmente, se presentan en sus páginas instituciones destacadas de la ciudad de Melilla, ya fueran de naturaleza política, educativa o relacionadas con el tejido económico y productivo: Junta de Arbitrios de Melilla, el Ateneo, la Real Sociedad Hípica o la Escuela General y Técnica, entre otras.
- Publicidad. A todo lo anterior se añade una treintena de páginas dedicadas a anuncios publicitarios de negocios locales melillenses. Resulta especialmente interesante, desde una perspectiva analítica, que muchos de estos anuncios estén ilustrados con imágenes de los propios establecimientos, lo que permite acceder a una representación visual de la vida cotidiana y de la actividad comercial de la ciudad, más allá de las sobrerrepresentadas campañas militares. No obstante, es importante señalar que, por razones metodológicas, el estudio de esta sección publicitaria ha sido deliberadamente excluido del presente trabajo pata poder centrar la atención en los otros dos aspectos.

2.1.3 ¿Cómo?

En este recorrido por el medio no podemos eludir dar respuesta a la pregunta de cómo el ejemplar analizado se nutrió de tan abundante contenido. Para conformar un número de esta envergadura, además de la voluntad del propio Gabás, hizo falta

contar con un profuso elenco de periodistas, fotógrafos y de otros perfiles vinculados al mundo editorial y militar. A lo largo de sus páginas, se identifican numerosas firmas que reflejan la heterogeneidad de perfiles implicados en la empresa. Entre ellos figuran Jaime Tur, presidente de la Asociación de la Prensa de Melilla; Juan Berenguer, entonces director del diario *El Popular de Melilla*; Emilio Álvarez Sanz y Tubau, destacado arabista y traductor con trayectoria en el contexto del Protectorado español en Marruecos; Cándido Lobera, militar y fundador de *El Telegrama del Rif*; José Ranch, comandante de Caballería; Fermín Requena, literato y fundador de la revista ilustrada *Vida Marroquí*; Tomás Segado Gómez, prolífico periodista y escritor vinculado al Protectorado; José Ferrín Fernández, reportero de reconocida trayectoria, y Francisco Carcaño Más, ingeniero militar y autor de obras vinculadas a la historia de Melilla. La colaboración de estos autores no solo aportó, a través de crónicas de actualidad, perfiles biográficos y textos de perfil literario, una evidente diversidad temática y estilística, sino que también evidenció la existencia de un activo entramado intelectual y profesional en la ciudad durante la década de 1920.

Más allá del componente escrito, este número extraordinario destaca por su trascendente material gráfico. Aunque los detalles sobre las imágenes se proporcionarán en el apartado sucesivo, sí consideramos adecuado hacer alusión en este punto a algunos de los responsables de tan sobresaliente testimonio visual. Si bien no se proporcionan de manera individualizada los datos sobre la autoría al pie de ninguna de las imágenes, el número reserva dos páginas a recoger algunos de los fotorreporteros que contribuyeron a ilustrar las nutridas páginas, de entre los que destacan tres.

El primero de ellos es Juan Luque, "autor de nuestra portada e información de la Escuela General y Técnica, decano de los reporteros gráficos melillenses y corresponsal de *ABC* y *Prensa Gráfica"*. Además de esos datos que en el propio número se proporcionan sobre él, sabemos que fue corresponsal del *Diario de Barcelona* en la ciudad entre 1921 y 1927, periodo en el que destacó como reportero gráfico de la Guerra del Rif. Documentó episodios clave como el desembarco de Alhucemas, combinando crónica escrita e imagen, y colaboró también otros medios como *La Unión Ilustrada* (CAÑELLAS ROMERO, 2004). También importante intuimos que fue la contribución de Salvador Zarco, de quien se dice que es "informador gráfico de guerra, del que reproducimos interesantes informaciones". Desde muy joven comenzó a formarse en el ámbito fotográfico, destacando como corresponsal gráfico en publicaciones tanto de tirada local como nacional, durante la guerra de Marruecos, entre las que se en-

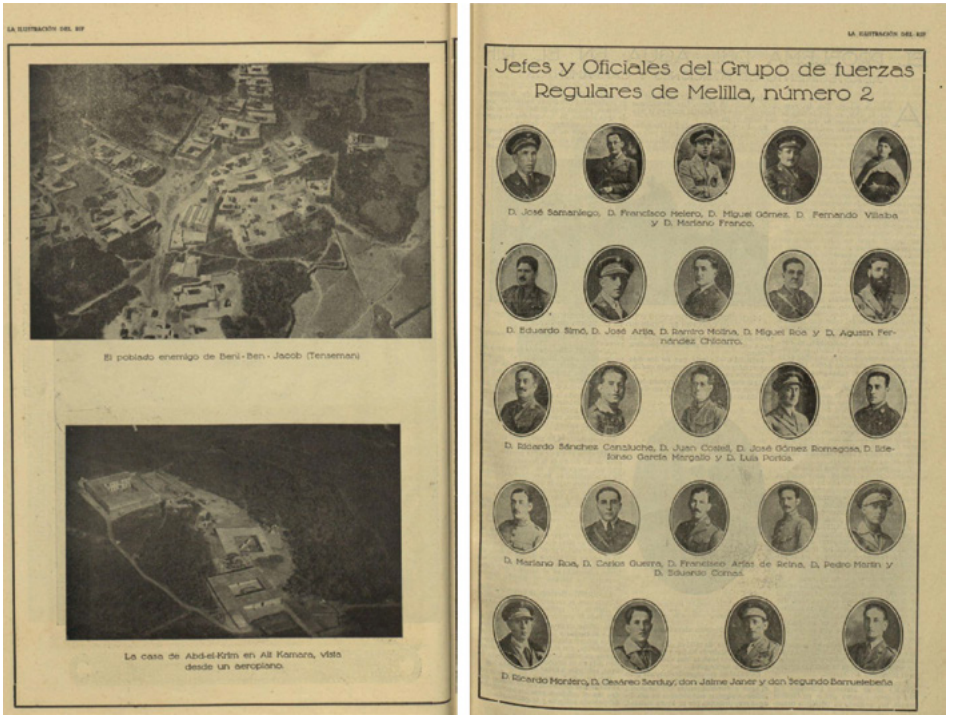


Fig. 3. Selección de páginas con dos de las formas más recurrentes de presentación de fotografías en el número. Fuente: Biblioteca Nacional de España

cuentran: *La Vanguardia*, *Prensa Gráfica*, *La Unión Ilustrada* y *El Telegrama del Rif*. Y, finalmente, cabe mencionar a Rafael Oliva, "reportero gráfico de *La Ilustración del Rif*, cuyos notables trabajos y gestión infatigable es digna de todo elogio y encomio". En definitiva, una nutrida nómina de colaboradores que, con sus contribuciones, hicieron de este ejemplar un número extraordinario desde el punto de vista textual y visual.

2.2 El contenido gráfico: un tesoro documental de la guerra del Rif

Más allá de todas las preguntas a las que se ha buscado dar respuesta, el cometido que se persigue con esta investigación es el de analizar el notable despliegue gráfico que caracteriza al número, a lo que dedicaremos este apartado completo.

Un dato particularmente revelador del carácter extraordinario de esta publicación es la inclusión de más de trescientas cuarenta imágenes, cifra que da cuenta de su marcada vocación visual. No menos relevante resulta la disposición editorial y la estructura compositiva de las páginas, que presentan una elevada densidad de elementos iconográficos, organizados según una notable diversidad de formatos y tamaños. Entre las tipologías de maquetación más recurrentes destaca la disposición de dos imágenes horizontales ubicadas dentro de un mismo marco o caja: una en la mitad superior de la página y otra en la parte inferior, generando un equilibrio simétrico muy reconocible. Otro recurso visual frecuente es el montaje fotográfico con encuadres ovalados o medallones, utilizado fundamentalmente para retratar a personajes relevantes, como jefes militares, oficiales o figuras presentadas como "héroes de la guerra". Esta elección no solo responde a una lógica compositiva, sino también simbólica, al individualizar y jerarquizar a los sujetos representados. En contraste con estas fórmulas más estandarizadas, el número incorpora igualmente páginas donde las imágenes se disponen sin una estructura compositiva clara. En estos casos, las ilustraciones aparecen insertas de manera aparentemente arbitraria, con contornos irregulares, tamaños dispares y, en numerosas ocasiones, con los fondos fotográficos eliminados, lo que les confiere un aspecto de recorte gráfico, en algunos casos con mejor resultado que en otros.

2.2.1 Atributos espaciotemporales

Con el fin de sistematizar el análisis de ese elevado número, se decidió realizar un registro de cada unidad fotográfica incluyendo dos categorías de base: su identificación espacial y temporal, sin embargo, el resultado a la hora de fijar cada una de ellas cosechó resultados diferentes. En relación con la identificación temporal, conviene señalar que comportó una considerable limitación, motivada por la falta de fechas precisas en las fotografías. Esta carencia nos impidió asignarles una cronología clara y solo en unos pocos casos específicos, donde las imágenes están asociadas a campañas o actuaciones identificables, podemos hacer conjeturas razonables sobre el período o momento en el que fueron tomadas. Como ejemplo, podemos señalar una imagen en la que aparecen en primer plano los cinco bidones en los que, en el verano de 1925, fueron trasladados los más de 500 cadáveres recuperados del cementerio de Drius hasta Monte Arruit. Como podemos observar en el texto de la noticia, este hecho ocurrió mientras los corresponsales estaban desplegados en la zona: "Inciden-

talmente y en el trascurso de nuestros trabajos informativos, coincidimos en Drius con el emocionante traslado de los restos, al cementerio de Monte Arruit, de aquellos bravos soldados que sucumbieron en la catástrofe del año 21".

Gracias a este, y a otros pocos ejemplos, podemos fijar el intervalo de toma de tales fotografías tanto en el propio año 1925 como en el lapso temporal inmediatamente anterior, ya que la presencia de movimientos tácticos previos nos induce a pensar que son imágenes de archivo y que no fueron tomadas exprofeso durante el proceso de confección del número. Este hecho sugiere un uso estratégico de determinadas fotografías con la necesidad de documentar y representar eventos pasados con el fin de reforzar la labor documental que persigue el número.

Algo más fructífero ha sido el análisis espacial, que ha permitido identificar al menos una veintena de localizaciones concretas dentro del antiguo Protectorado español en Marruecos, algunas de ellas representadas de forma reiterada en varias tomas. La concentración y variedad de estos emplazamientos revelan una cobertura geográfica significativa, de aproximadamente 3000 km², que abarca tanto zonas urbanas como posiciones avanzadas de carácter militar[10].

Entre las localizaciones destacan puntos clave de la retaguardia militar y logística, como Zeluán (importante acuartelamiento), o el aeródromo de Tahuima, fundamentales para las operaciones militares españolas. A ello se suman espacios urbanos o semiurbanos relevantes en el despliegue político-militar como Nador o Dar Quebdani, donde se establecieron posiciones administrativas y de enlace con las tropas en campaña.

El conjunto también permite documentar numerosas posiciones avanzadas del frente rifeño, como Monte-Arruit, Tafersit, Tizzi-Assa o Drius, lugares que estuvieron directamente implicados en los momentos de mayor intensidad del conflicto, y cuya representación gráfica puede aportar información visual sobre fortificaciones, condiciones del terreno, armamento o presencia de unidades militares específicas. Por otro lado, aparecen citados enclaves de fuerte simbolismo estratégico como el

10 Si bien es cierto que una parte considerable del material fotográfico carece de referencias explícitas al lugar de toma en los pies de foto, resulta pertinente matizar que, en muchos casos, la identificación espacial no constituye un elemento prioritario. Esto se debe, en parte, a la naturaleza de las imágenes, que en numerosas ocasiones consisten en retratos de mandos militares u otras figuras relevantes, o bien representan escenas cuya función ilustrativa no exige una contextualización geográfica precisa.

Peñón de Alhucemas, vinculado al célebre desembarco que tendría en 1925, tan solo unos días después de publicarse este número extraordinario, y Axdir, punto clave del movimiento liderado por Abd el-Krim, lo cual amplía el alcance interpretativo de las imágenes más allá de la óptica estrictamente militar para incluir también la dimensión político-territorial del conflicto.

Tabla 1. Localizaciones identificadas en la descripción de las imágenes

Melilla	Nador
Dar Quebdani	Monte-Arruit
Afrau	Peñón de Alhucemas
Tafersit	Sidi-Said
Tugui	Axdir
Tifarauin	Zeluán (acuartelamiento)
Tizzi-Assa	Tahuima (aeródromo)
Campamento Midar	Ait Kamara
Ben-Tieb posición [sic.]	Tausat
Drius posición [sic.]	Bufarut
Tauriat-Huche	Issen-Lassen
Segangan	Beni-Ben-Jacob (poblado enemigo)

En conjunto, la dispersión y diversidad de los emplazamientos fotografiados sugiere una intención documental orientada a registrar el despliegue territorial de las tropas españolas, así como el entorno físico y humano en el que se desarrollaron las operaciones. Las imágenes permiten trazar, en buena medida, una cartografía visual del conflicto rifeño, útil tanto para el análisis histórico como para aproximaciones desde la geografía militar, la cultura visual de guerra o los estudios coloniales. Este corpus se convierte, por tanto, en un testimonio gráfico de primera magnitud para comprender no solo la estructura del frente español en el Rif, sino también para explorar la construcción iconográfica de la guerra, el paisaje del Protectorado y la interacción entre ejército, territorio y representación.

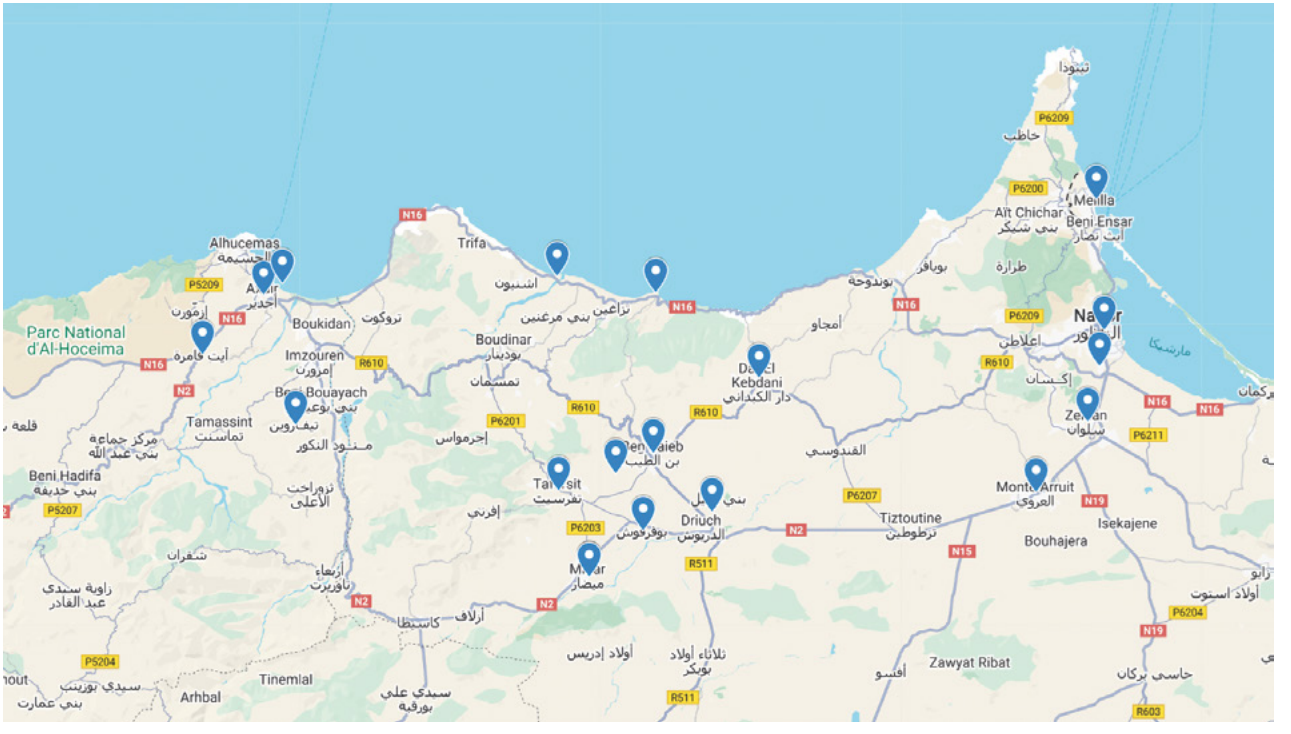


Fig. 4. Interfaz de Google Maps con las ubicaciones asociadas a las fotografías que han podido ser georreferenciadas en base a criterios documentales o contextuales. Fuente: Elaboración propia

2.2.2 Atributos temáticos

Al igual que los componentes espaciales y temporales arrojan datos relevantes para el análisis de este conjunto visual, sin duda es la distribución temática la que nos permite terminar de sistematizarlo. Si bien las fotografías se presentan de forma aparentemente dispersa en las páginas del periódico, una clasificación atenta en función de su contenido revela una estructura subyacente que responde a una intencionalidad clara: la de construir un relato visual coherente y funcional al discurso oficial. A través de las distintas categorías temáticas que hemos establecido se conforma una visión global que articula lo militar y lo civil, lo heroico y lo cotidia-

no, lo institucional y lo personal. Esta organización nos permite, además, detectar patrones de representación, jerarquías de lo visible y omisiones significativas, ofreciendo así una vía para interpretar el mensaje que sustentan la publicación. Si bien se advierte que la distribución podría encuadrarse de diferentes modos, y atendido a criterios variados, consideramos que este esquema fijado a continuación ofrece la posibilidad de establecer.

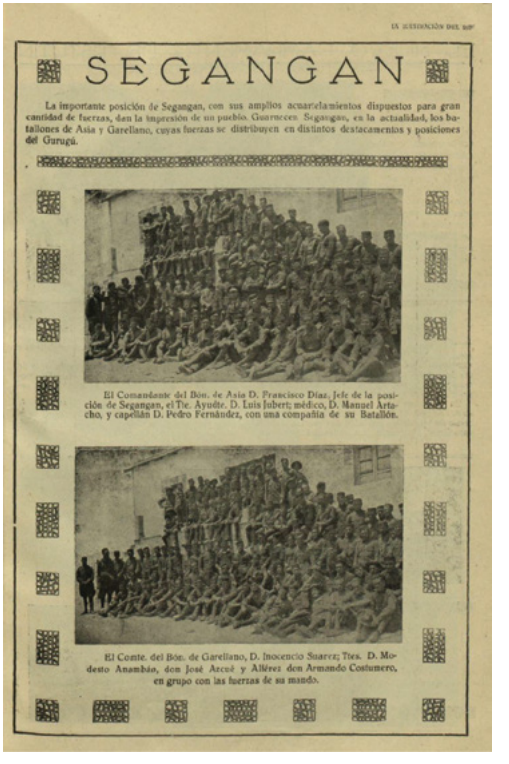
Tabla 2. Resumen de la relación de categoría y cantidad de fotografías incluidas

Categoría	Cantidad
Posados de regimientos/tropas	104
Retratos	87
Elementos bélicos, armamento…	32
Vistas aéreas/terreno	14
Escenas cotidianas	46
Escenas civiles	34
Miscelánea	23

Posados de regimientos/tropas. El grupo más numeroso del corpus está compuesto por fotografías de unidades militares, con un total de 104 imágenes. Lejos de representar escenas de combate o momentos de acción bélica, estas imágenes responden casi exclusivamente a una lógica de posado. Se trata, por tanto, de composiciones cuidadosamente organizadas, en las que las tropas aparecen formadas, agrupadas por compañías, regimientos o secciones específicas (infantería, artillería, ingenieros, intendencia, entre otras). Este tipo de representación manifiesta una intención clara de proyectar una imagen de orden, disciplina y cohesión del ejército español en el contexto del Protectorado. Desde el punto de vista de la retórica visual, se trata de una estrategia comunicativa orientada a construir una narrativa de autoridad y control, que refuerce la legitimidad de la intervención militar en el Rif. Además, al repetirse esta fórmula en diferentes escenarios geográficos, identificables en algunos casos por paisajes o construcciones características, es po-

sible trazar una cartografía simbólica de la ocupación territorial y de la presencia militar. En conjunto, estas imágenes permiten un estudio minucioso de la representación institucional de las fuerzas armadas en el conflicto, así como de los códigos visuales asociados a la imagen del soldado en la prensa de época, que no es nueva de este momento, sino que en verdad toma el testigo de la tradición iniciada en las décadas anteriores.

Retratos. Con 87 unidades, los retratos de oficiales, mandos intermedios y figuras condecoradas constituyen una categoría de gran relevancia dentro del conjunto analizado. Muchos de ellos adoptan composiciones frontales, con encuadres sobrios que subrayan el carácter institucional y conmemorativo de la imagen. En no pocos casos, y tal y como se ha señalado con anterioridad, el uso de marcos ovalados o formatos de medallón refuerza visualmente esta función representativa. Este tratamiento fotográfico contribuye a dotar de cierto halo heroico a los sujetos retratados, construyendo arquetipos de liderazgo, valentía o sacrificio. La elección de estos retratos y su disposición en el periódico responde a una voluntad clara de personalizar el conflicto, fijando rostros concretos como emblemas de la campaña militar. Así, la imagen individual del militar trasciende lo biográfico para inscribirse en una lógica visual colectiva (véase como ejemplo la página derecha de la figura 3).


SEGANGAN

La importante posición de Segangan, con sus amplios acuartelamientos dispuestos para gran cantidad de fuerzas, dan la impresión de un pueblo. Guarnecen Segangan, en la actualidad, los batallones de Asia y Garellano, cuyas fuerzas se distribuyen en distintos destacamentos y posiciones del Gurugu.

El Comandante del Bón. de Asia D. Francisco Díaz, Jefe de la posición de Segangan, el Te. Ayudte. D. Luis Jubert; médico, D. Manuel Artacho, y capellán D. Pedro Fernández, con una compañía de su Batallón.

El Comte. del Bón. de Garellano, D. Inocencio Suarez; Ttes. D. Modesto Anambio, don José Azcué y Alférez don Armando Costumero, en grupo con las fuerzas de su mando.

Fig. 5. Imágenes de sendos batallones en la conocida posición de Sagangan. Fuente: Biblioteca Nacional de España

Elementos bélicos/armamento. Las 32 imágenes que encuadramos dentro de esta categoría permiten observar el componente material del aparato militar desplegado en el Rif. Aparecen aquí desde piezas de artillería de gran calibre, baterías de obuses, hasta carros de combate, vehículos blindados, y otros dispositivos logísticos asociados a la campaña. Estas imágenes tienen un valor documental importante, ya que ofrecen claves sobre el desarrollo técnico del conflicto y la modernización del ejército español. Es el caso, por ejemplo, de los carros Renault FT 17 o los biplanos De Havilland-Rolls. En algunas de ellas, el protagonismo recae sobre el objeto mismo, mientras que en otras el armamento aparece contextualizado junto a tropas o en maniobras. Su función no es únicamente informativa, sino también propagandística, pues subraya



ses de marzo y junio del año 1923, en el sector de Dar Quebdani.

Formaron en el campamento una compañía de cada uno de los cuerpos que lo guarnece y fuerzas también de la unidad recompensada, al mando del capitán Sr. Ruano.

Momentos después llegó el Comandante General con su Estado Mayor, dando comienzo el acto. El coronel Jefe de E. M. señor Sánchez Ocaña dió lectura a la orden general concediendo la preciada recompensa.

El coronel señor Cisneros pronunció patrióticas palabras que precedieron al momento solemne en que el Comandante General impuso las insignias de la Medalla Militar, en el banderín de los Carros de Asalto.

El Excmo. Sr. Gral. Sanjurjo pronunció un patriótico discurso haciendo historia de la gestión de la unidad y de aquel momento—dijo—en que recibió su heróico y brillante espaldarazo por lo que entraron con todos los honores, aquellos bravos militares, en la orden de los caballeros del combate.

—Hoy me honro—continuó diciendo el general Sanjurjo—en imponer las preciadas insignias de la Medalla Militar, a la Bizarra unidad, haciendo constar que no es a mí a quien se lo debéis, si no al Gobierno que sabe premiar en todo mo-

Fig. 6. Extracto de página en la que se recogen varias imágenes de elementos bélicos como carros de asalto. Fuente: Biblioteca Nacional de España

la capacidad tecnológica del ejército y su preparación frente al enemigo. Este tipo de contenido visual refuerza la imagen de un ejército moderno, eficiente y bien equipado, alineado con los discursos de legitimación del proyecto colonial.

Vistas aéreas/terreno. A pesar de su menor número, las 14 fotografías incluidas en esta categoría resultan fundamentales para la contextualización espacial del conflicto. Se trata, en su mayoría, de vistas panorámicas o aéreas de campamentos, posiciones militares o enclaves estratégicos. Algunas de ellas pueden haber sido tomadas desde aeronaves, lo que demuestra el empleo de tecnologías modernas no solo con fines militares, sino también como herramienta de reconocimiento, documentación y/o representación visual. Estas imágenes permiten estudiar la relación entre topografía y operaciones militares, así como el grado de ocupación del territorio por parte del ejército. Asimismo, permiten vincular visualmente los distintos espacios del Protectorado entre sí, estableciendo una geografía de la campaña militar que contribuye al relato cartográfico y estratégico del dominio español en la zona.

Escenas cotidianas. En este bloque incluimos 46 imágenes que documentan momentos de la vida diaria de los soldados fuera del combate: descansos, comidas, tareas logísticas, relaciones informales entre mandos y tropas, así como actividades recreativas o rituales cotidianos. Frente a la rigidez de los posados grupales, estas imágenes ofrecen una mirada más cercana y humanizada del soldado. Se evidencia aquí un interés por mostrar la dimensión más íntima de la guerra, resaltando la resistencia, el compañerismo y la capacidad de adaptación del individuo al entorno hostil. Este tipo de fotografías aporta un contrapunto narrativo que enriquece el discurso visual del periódico, alejándose del tono heroico o institucional dominante en otras secciones. Además, permite una lectura desde la historia cultural de la guerra, revelando aspectos menos visibles de la experiencia militar.

Escenas civiles. Esta categoría recoge 46 imágenes que documentan diversos aspectos de la vida urbana en la ciudad de Melilla, al margen de las operaciones estrictamente militares. Se incluyen aquí vistas de instituciones locales (como escuelas, edificios administrativos o asociaciones culturales), espacios públicos y

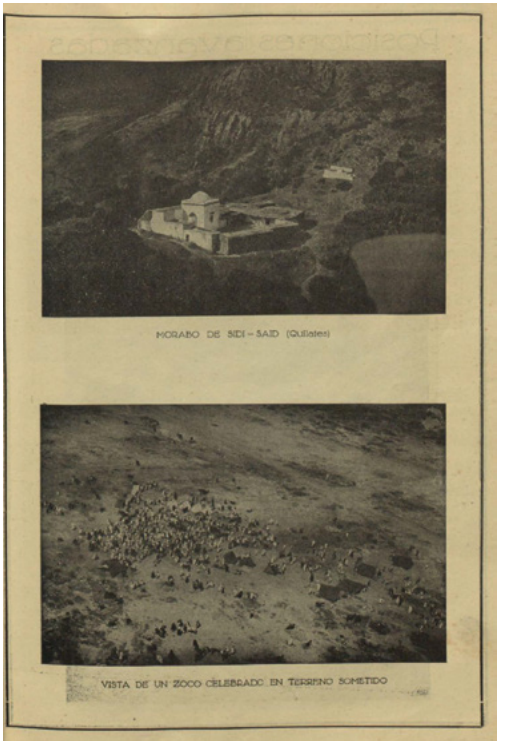


Fig. 7. Vistas aéreas tomadas, casi siempre, con fines tácticos y de reconocimiento del terreno. Fuente: Biblioteca Nacional de España

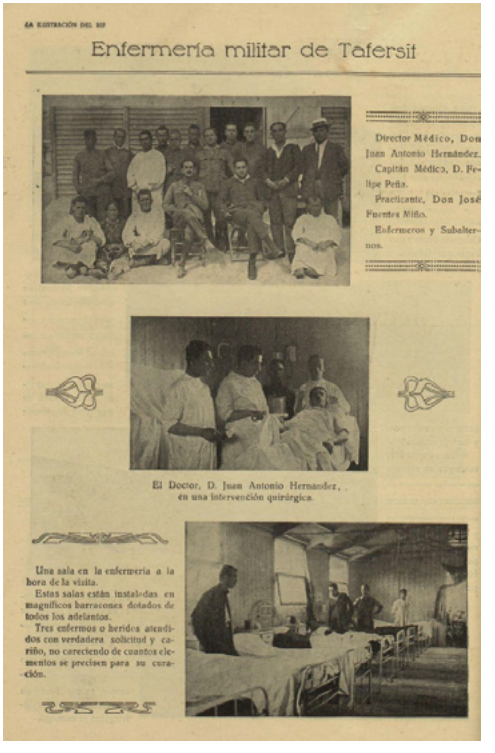


Fig. 8. Vista poco común de los espacios dedicados a la enfermería militar, en este caso en la posición de Tafersit. Fuente: Biblioteca Nacional de España

enclaves representativos de la ciudad. Algunas fotografías muestran la actividad cotidiana de la población civil española residente en el enclave, así como ciertos momentos institucionales o conmemorativos relacionados con el tejido urbano. Lejos de centrarse en lo bélico, estas imágenes proyectan una visión de normalidad, estabilidad y modernización, construyendo un relato visual que pretende reforzar la idea de progreso bajo dominio español. Además, actúan como una suerte de escaparate de la vida cotidiana más allá de lo bélico y permiten una lectura complementaria del conflicto.



Fig. 9. Ejemplos de páginas en las que se incluyen esas otras vistas centradas en el ámbito civil melillense. Fuente: Biblioteca Nacional de España

Miscelánea. Por último, las 23 imágenes clasificadas como miscelánea recogen materiales gráficos de difícil encuadre temático. Se incluyen en este grupo mapas, composiciones gráficas complejas, ilustraciones simbólicas, escenas de homenajes o fotografías de actos institucionales. Algunas de estas imágenes responden a finalidades propagandísticas, mientras que otras tienen un componente conmemorativo o narrativo más marcado.

En definitiva, todas estas piezas aportan claves importantes sobre el imaginario visual construido en torno a la guerra del Rif, así como sobre los modos de representación y legitimación utilizados por la prensa ilustrada de la época que, en el caso de *La Ilustración del Rif*, se hace perfectamente evidente.



Fig. 10. Selección de imágenes no categorizadas en los anteriores grupos por su dispar temática animal o testimonial. Fuente: Biblioteca Nacional de España

3. Conclusiones

El análisis de *La Ilustración del Rif* ha permitido aproximarnos a una publicación singular dentro del contexto del fotoperiodismo bélico español de las primeras décadas del siglo XX, tanto por el número de páginas, por sus más de trescientas cuarenta imágenes y por su carácter de número único.

La notable densidad iconográfica y el predominio de la imagen sobre el texto, observable tanto en la disposición espacial como en la jerarquía comunicativa de los elementos, pone de manifiesto el peso específico que la fotografía tenía ya en este momento en la construcción de un relato.

Además, el análisis de las imágenes ha permitido organizar el contenido en categorías temáticas definidas: fotografías de regimientos y tropas, retratos individuales, armamento y elementos técnicos, vistas aéreas del territorio, escenas de la vida cotidiana militar, imágenes del ámbito civil melillense y una sección miscelánea con escenas poco frecuentes en otras cabeceras del momento. A su vez, este estudio ha revelado una significativa omisión: la ausencia casi total de imágenes que representen al otro, en este caso los rifeños. Su presencia es anecdótica o subordinada a la mirada colonial, lo que refuerza una lectura unilateral del conflicto sostenida en toda la publicación.

Igualmente, el estudio del medio ha revelado el papel de figuras clave como Emilio Gabás Ginés, director del proyecto, y la probable implicación de la imprenta Postal Exprés, dirigida por Vila Calzada. También se ha puesto de relieve la participación de un nutrido grupo de autores, periodistas y fotógrafos que contribuyeron a dotar al número de una variedad estilística y temática significativa.

En conjunto, *La Ilustración del Rif* constituye un documento gráfico de extraordinario valor historiográfico, no solo por su contenido, sino por la forma en que este se articula visual y discursivamente. Por ello, se presenta como un valioso objeto de estudio para la historia de la prensa, el fotoperiodismo y la cultura visual en el contexto de la guerra del Rif. Su riqueza gráfica, su estructura editorial y su carácter excepcional lo convierten en una fuente privilegiada para analizar cómo se articulaban los discursos sobre el conflicto colonial español en el norte de África.

Bibliografía

Cañellas Romero, J. (2004). *Juan Luque. Corresponsal de Diario de Barcelona en Melilla. Selección de crónicas, 1921-1927*. Melilla: Consejería de Cultura.

Hernández Gutiérrez, A.S. (2011-2012). "Fotoperiodismo en la Guerra del Rif (1909)" en *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 12, pp. 47-79.

Iglesias Amorín, A. (2019). "La evolución de la imagen de las guerras de Marruecos y su difusión en la opinión pública (1859-1927)" en *Revista Universitaria de Historia Militar*, 8 (16), pp. 104-131.

López Torán, J.M. (2022). "Y la guerra entró en los hogares: noventa años de propaganda y fotografía bélica (1855-1945)" en *Historia & Guerra*, 2, pp. 17-43.

Macías Fernández, D. (ed.) (2021). *A cien años de Annual: la guerra de Marruecos*, Madrid: Desperta Ferro.

Moga Romero, V. (2017). "Del final de una imprenta al nacimiento de un museo. El legado patrimonial de La Cooperativa Gráfica Melillense, 1912-2014" en *Akros: Revista de Patrimonio*, 15, pp. 73-82.

Pantoja Chaves, A. (2007). "Prensa y Fotografía. Historia del fotoperiodismo en España" en *El Argonauta español,* 4, s.p.

Sánchez Vigil, J.M. (2021a). "Imágenes de la guerra del Rif (1921-1927) en la prensa ilustrada. La fotografía como elemento comunicativo" en *Historia y comunicación social,* 26 (2), pp. 567-582.

Sánchez Vigil, J.M. (2021b). *La fotografía en las guerras de África (1859-1927)*. Madrid: Fragua.



REVOLUCIÓN Y SOLIDARIDAD. FOTOGRAFÍAS DE ANA MARÍA MARTÍNEZ SAGI Y RUTH VON WILD EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

María de los Santos García Felguera

Universidades Complutense y Pompeu Fabra

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.02

Para Eugénia Lalanza, archivera y amiga,
que tanto ha contribuido a la investigación de Cataluña

Resumen

En los últimos años el interés por las fotógrafas se ha unido a los estudios sobre la Guerra Civil española, y han salido a la luz mujeres que —como profesionales o como aficionadas— documentaron esos años con la cámara.

Entre una lista que incluye fotógrafas tan conocidas como Margaret Bourke-White y Gerda Taro, o enfermeras que usaron la cámara en sus ratos libres, proponemos analizar dos casos que corresponden a perfiles diferentes y a momentos también distintos de la contienda: una periodista en los inicios de la guerra —la catalana Ana María Martínez Sagi— y una maestra encargada de la Ayuda Suiza, en los finales la suiza, nacida en Barcelona, Ruth von Wild. Además de los momentos, las razones que llevaron a ambas a la fotografía también son diferentes, como lo son el destino, la difusión que tuvieron las obras de una y otra, y la conservación física de sus archivos. A través de estos dos casos podemos ver la riqueza de posibilidades que ofrecen estos estudios para escribir la historia de las mujeres y para escribir una nueva historia de la Fotografía.

Palabras clave: fotografía, mujeres fotógrafas, Guerra Civil, frente de Aragón, retirada, colonias infantiles, prensa, álbumes familiares, Ana María Martínez Sagi, Ruth von Wild.

Abstract

In recent years, interest in female photographers has been combined with studies on the Spanish Civil War, and women who —as professionals or as amateurs— documented those years with the camera, have come to light.

Among well-known photographers such as Margaret Bourke-White and Gerda Taro, or nurses who used the camera in their leisure time, we propose two study cases that correspond to different profiles and also different moments of the conflict: a journalist at the beginning of the war —the Catalan Ana María Martínez Sagi— and a teacher in charge of Swiss Aid, at the end the Swiss, born in Barcelona, Ruth von Wild. The moments and the reasons that led them to photography are different, such as the destiny, the spread of their works, and the physical conservation of their archives. Through these two study cases we can see the possibilities that these kinds of researches offer to write the history of women and a new history of Photography.

Key words: photography, women photographers, Civil War, Aragon front, withdrawal, children's colonies, press, family albums, Ana María Martínez Sagi, Ruth von Wild.

Introducción

Gracias a investigaciones recientes[1] hemos pasado de pensar en Gerda Taro (1910-1937)[2] como la única mujer que llevó una cámara fotográfica al frente (aunque a nivel popular el tópico siga funcionando), a considerar más de una docena, en una lista que incluye fotógrafas profesionales europeas como Margaret Michaelis (1902-1985)[3], Tina Modotti (1896-1942)[4], Kati Horna (1912-

1 Entre otras (Agustín-Lacruz y Blanco-Domingo, 2021), (García Felguera, 2021).

2 (Schaber, Whelan y Lubben, 2009).

3 (Bonet et al., 1999).

4 (Tejeda, Ribalta y Casanova, 2023), aunque no está claro si llegó a hacer fotografías en el tiempo que pasó en España durante la Guerra civil, ocupándose del Socorro Rojo internacional.

2000)[5], o la austríaco-británica Edith Tudor-Hart (1908-1973)[6]; norteamericanas, como Margaret Bourke-White (1904-1971)[7], sudafricanas como Vera Elkan (1908-2008)[8]; corresponsales de prensa, como la británica Nancy Cunard (1896-1965)[9], o pintoras que hacían fotografías, como la norteamericana Ione Robinson (1910-1989)[10]. Hubo enfermeras que usaron la cámara en su tiempo libre para documentar la vida cotidiana durante la guerra y los ratos de ocio en un hospital, como la australiana Agnes Hodgson que, además, escribió un diario de su estancia en España[11]. La mayor parte de ellas llegaron para apoyar al gobierno legítimo de la República, pero hubo también mujeres con dinero y afición a la fotografía que acompañaron al ejército rebelde, como la británica Claude Kinnoul (1904-1985), que usaba el seudónimo Claudek[12], y Lola Baletzena (Pamplona,1895-1989), escritora y conferenciante, moderna, carlista y fundadora de las "margaritas", que viajó por los frentes durante la guerra y tomó más de trescientas fotos[13].

Si ponemos el foco en las españolas, sabemos ya que algunas se afiliaron en los años 1936 y 1937 a la Sección fotográfica de la Secretaría de Propaganda[14], como Carmen Vidal y Gallet (nacida en Barcelona, 1898), que se hizo cargo de la agencia *Informacio-*

5 (Bonet et al., 2014).

6 Fotografió a los niños vascos refugiados en North Stoneham (Hampshire, Inglaterra) en 1937. (Forbes, 2013).

7 (Goldberg, 1986). Esperamos la próxima publicación del trabajo de Lourdes Delgado.

8 (López Martín y Schmöller Ehlers, 2019).

9 Nancy Cunard era corresponsal del *Guardian* de Manchester y hacía también las fotografías. Además, publicó crónicas en *Voice of Spain, Spain at War, Spanish Newsletter*. (Green, 1968). Sobre Gerda Grepp (Vislie, 2024). Sobre periodistas extranjeras en la Guerra civil (Díaz Nosti, 2022).

10 En septiembre de 1938 hizo fotos en Aragón y Cataluña; en los campos de Argelès y Barcarès en junio de 1939; a bordo del Winnipeg que fletó Pablo Neruda rumbo a Chile y finalmente en Morelia (México). (Alonso Laza, 2020), (Robinson, 1946).

11 (Dodgson, 2006).

12 (López Beriso, 2023).

13 Doy las gracias a Carmen Agustín por su información sobre Lola Baletzena. (Larraz y Sierra, 2018).

14 (Sánchez Vigil y Olivera Zaldua, 2014).



Fig. 1. *Ana María Martínez Sagi con una valiente miliciana que lucha en Aragón*. "Foto Sagi", *El día gráfico*, 26 de agosto de 1936

nes fotográficas Vidal, a la muerte de su padre José Vidal Gabarró en 1935; Pilar López Videa (Madrid, 1885) de la agencia Piortiz, y Ana Jacoba García Salomón (León, h. 1907) que trabajaba en la editorial Estampa (1937) y perteneció a la Sociedad Obrera de Fotógrafos y Similares de la Unión General de Trabajadores. Estas afiliaciones, sin embargo, no implican que Carmen, Pilar o Ana Jacoba fueran a tomar fotografías al frente.

Conocemos todavía pocos casos de aficionadas españolas que hicieran fotografías durante la Guerra Civil, pero es seguro que irán apareciendo. En Barcelona, Carmen García Padrosa (Barcelona, 1915-2015)[15] fotografió en 1937 la plaza de Cataluña con el monumento al soldado del pueblo (que también retrató Kati Horna), con un título muy elocuente*, Siete meses de guerra* (Agrupació Fotogràfica de Catalunya); y Remei Rahola (León, 1897- Vaucresson, Francia, 1959)[16], que se hizo profesional en Francia después de la Guerra Civil, fotografió desde su casa de la Gran Vía barcelonesa en 1937, *La cola del pan* en 1937 (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC), con un picado que recuerda a los niños refugiados que siguen a la maestra en el estadio de Montjuic de Margaret Michaelis (1936-7), o *Los paraguas*, de Kati Horna (1937).

Junto a todas estas mujeres hubo dos nacidas en Barcelona que fotografiaron dos momentos diferentes de la Guerra Civil: una el primer año, un

15 (García Padrosa, Segura Soriano y Bonet Carbonell, 2018).

16 (Martínez, Bertran y Cambray, 2023).



Fig. 2. *Ruth von Wild con los niños de la colonia Herzberg en Barcelona*. 1938, *Álbum de Ruth von Wild*, Zurich, Archiv für Zeitgeschichte (AfZ)

tiempo de optimismo y revolución en Aragón, donde tuvieron lugar las colectivizaciones de tierras bajo la organización anarquista; otra durante el último año de guerra en Cataluña, recogiendo la vida en las colonias infantiles, la salida hacia Francia y la instalación de una nueva colonia al otro lado de la frontera. Ambas pertenecían a la burguesía barcelonesa y cambiaron su actividad cotidiana para llevar a cabo otras labores que involucraron la cámara fotográfica en ellas.

Ana María Martínez Sagi (AMMS) (Figura 1) fue al frente como periodista, y sus fotografías se publicaron en la prensa de Cataluña y Aragón entre el verano de 1936 y el de 1937, con lo que tuvieron una difusión inmediata. Ruth von Wild (RvW) (Figura 2) se ocupó de organizar desde Barcelona, a partir del verano de 1938, la ayuda que llegaba de Suiza, y las fotografías que tomó forman parte de un álbum familiar que no

abandonó el ámbito privado hasta 2018, cuando su hermana Helen lo dio a conocer a la investigadora María Ojuel, que lo hizo público en una exposición en 2020[17].

Los motivos de Ana María y Ruth para usar la cámara fueron diferentes y el destino de sus fotografías también, pero ambas aportan nueva luz sobre el desarrollo de la guerra, la vida en el frente, la atención a los niños, la marcha al exilio y los papeles que desempeñaron las mujeres, aportando también, en el caso de RvW, un rayo de esperanza sobre el comportamiento de los seres humanos y su capacidad de hacer el bien.

"Foto Sagi"

Ana María Martínez Sagi (Barcelona, 1907 – 2000, Santpedor, Barcelona) pertenecía a una familia de industriales dedicada al textil por su padre, José Martínez Tatxé (Barcelona, 19871-1932), que dirigía una empresa. Por su madre, Consuelo Sagi Barba (1880-1973), Ana María estaba emparentada con dos cantantes, los barítonos Emilio Sagi Barba y Luis Sagi-Vela, hijo de Emilio. Además, José Martínez Tatxé fue miembro de la junta directiva del Fútbol Club Barcelona y tesorero entre 1917 y 1919, y otro de los primos de Ana María, Emilio Sagi Liñán, conocido como Sagi-Barba, fue futbolista del mismo equipo[18].

La vida temprana de Ana María se desarrolló entre esos dos ámbitos: el deporte y la cultura. Ella fue deportista durante su juventud: campeona de lanzamiento de jabalina (1931), plusmarquista de la misma disciplina (1932) y subcampeona de tenis (1929); además, hacía atletismo y lanzamiento de martillo, remaba, nadaba y esquiaba, entre otras cosas. En 1929, a los veintidós años, se describía como fuerte, robusta, deportista, morena y "más negra que el betún"[19], y dos años después decía que era una "muchacha moderna, alegre, despreocupada, amante de los deportes… y periodista"[20]. Para Ana María, como para Remei Rahola y tantas otras mujeres en estos años, el deporte era un camino de emancipación, y esos intereses deportivos

17 (Ojuel, 2020).

18 Jugó entre 1916 y 1936, participó en la primera liga española de futbol (1928/9). También Armando, hermano de Ana María, jugó muy joven en el equipo. (Escribano y Serra Mateu, 1999).

19 *Las noticias*, 9 y 16 de agosto 1929, (Prada, 2022: 132).

20 Carta a Víctor Catalá, 8 de mayo de 1931, (Prada, 2022: 243).

—unidos a su preocupación por mejorar la situación de las mujeres trabajadoras— la llevaron en 1934 a ser la primera mujer directiva del Barça, en la comisión de Cultura, aunque sólo durante un año, por la imposibilidad de desarrollar sus proyectos[21]. También había formado parte del Club Femení i d'Esports de Barcelona, que era mucho más que un club, "una entidad deportiva exclusivamente femenina que apostaba por la formación integral de la mujer catalana de clase media-baja, según los nuevos parámetros del siglo XX"[22].

Ana María estudió en la Escuela de Artes y oficios de Barcelona, La Lonja[23], pero su camino era la Literatura. Escribía poesía desde muy joven, y en torno a los veinte años empezó a publicar artículos en revistas (en el suplemento femenino de *Las Noticias*[24] *y en La Rambla*[25], con temas deportivos); poco después publicó libros de poemas (*Caminos*, h. 1930; *Inquietud*, 1931; *Canciones de la isla*, 1932-6), que tuvieron muy buena acogida crítica[26]. Por ese motivo fue portada de *ABC* (30 octubre 1931), cuando el Lyceum Club de Madrid la invitó a hacer una lectura de sus poemas.

Durante los años treinta Ana María enviaba entrevistas desde Barcelona al semanario *Crónica*[27], editado en Madrid, muy bien ilustrado con fotografías y en el que había una presencia femenina muy destacada. Las personas entrevistadas eran muy variadas, y en casi todos los artículos ella aparecía retratada junto a los entrevistados[28]. De modo que, cuando se inició la Guerra Civil, ya tenía experiencia como

21 (Escribano y Serra Mateu, 1999).

22 (Real Mercadal, 1998: 115).

23 Estudios que le serían útiles años después, en Francia, cuando vivió de la pintura. (Prada, 2022: 1088).

24 El diario barcelonés más leído, junto a *La Vanguardia*, que se publicó entre 1896 y 1939.

25 Un diario catalanista cercano a Esquerra republicana, propiedad de Josep Sunyol, interesado también por la cultura y el deporte.

26 González Ruano entrevistó a Ana María en *Caras, caretas y carotas*. Madrid, 1930.

27 *Crónica* se publicó entre 1929 y 1938, lo editaba Prensa Gráfica y era un semanario dominical cercano a Esquerra Republicana y "una de las dos revistas, junto a *Estampa* que, según la BN, modernizó el periodismo gráfico español, de actualidad". (Salvador y Sánchez, 2024).

28 *Peluqueras* (6 de mayo de 1934) y *un mendigo del puerto de Barcelona* (9 de abril de 1933), entre otros.

periodista. Además, estaba en proceso de alejamiento de su familia y del medio social en el que había crecido; un proceso acelerado en 1932 por la muerte de su padre, al que siempre se sintió cercana.

Desde el verano de 1931 AMMS trabajaba en el Ayuntamiento de Barcelona, y en diciembre de ese año aprobó unas oposiciones a "escribientes mecanógrafos"[29]. Primero fue mecanógrafa (como Gerda Taro en París), desde 1933 trabajó en el Museo de Artes Decorativas (en Pedralbes), haciendo el inventario, y en enero de 1935 se incorporó a la Gaceta Municipal. Por entonces se acercó a los círculos anarquistas, muy activos en Barcelona, y dejó los barrios burgueses (las calles de Bailén, donde había nacido, y Trafalgar donde vivió varios años)[30], por uno popular, el Poble Sec, a la calle Cabanes, donde ya vivía al menos desde diciembre de 1935[31]. En 1937 solicitó el carnet de la Agrupación profesional de periodistas de la U.G.T.[32].

El primer estudio amplio sobre Ana María Martínez Sagi lo hizo Juan Manuel de Prada, a partir de las conversaciones que tuvo con ella desde 1997 en Moià (Barcelona)[33], y en 2022 publicó otro estudio mucho más amplio y documentado[34]. Curiosamente, en esas conversaciones con el escritor, AMMS nunca le mencionó su actividad como fotógrafa, a pesar de que las fotografías están publicadas en los periódicos junto a sus artículos y llevan la firma "Foto Sagi". Fue un colaborador de Prada, Bartomeu Mestre, quien le hizo reparar en ellas[35]. Por mi parte aquí haré sólo una presentación general de las fotografías que Sagi hizo durante la guerra, que requieren una catalogación y un análisis a fondo, poniéndolas en relación con las que hicieron otras mujeres y hombres en los mismos lugares y en las mismas fechas.

29 Expediente de Ana María Martínez Sagi, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB), nº 8436. Doy las gracias a Eugènia Lalanza, que desde ese archivo tanto ha ayudado a la investigación.

30 Bailén número 33 y Trafalgar número 12, 3º, 2ª (donde vivía en 1932). Expediente AMCB, ver nota 29.

31 Cabanes 24, 4º, 1ª. Expediente AMCB, ver nota 29.

32 El 6 de enero de 1937. (Prada, 2022: 548).

33 (Prada, 2000).

34 (Prada, 2022).

35 (Prada, 2022: 587).

Una vez declarada la guerra, AMMS se alista en las milicias antifascistas[36] y sale de Barcelona el 2 de agosto rumbo al frente de Aragón, con una columna del POUM, que mandaba Antonio Grossi, y junto a otros reporteros, entre ellos el fotógrafo de *Avant* y un periodista francés[37]. Durante el primer año de guerra, AMMS se movió por el frente de Aragón, con Caspe como base y bastante facilidad para acercarse a los lugares donde se combatía. Estuvo en Belchite, Lécera, Huesca, Barbastro, Sariñena, Grañén, Tierz y Yésero, entre otros lugares. También hizo algún viaje a otras zonas, como Valencia y Madrid, acompañando a un convoy de camiones con alimentos aragoneses para la capital. Y volvió a Barcelona con frecuencia, en un par de ocasiones para reponerse de pequeñas heridas.

Desde principios de agosto de 1936, AMMS escribe crónicas desde el frente que publica en la prensa y también algunos poemas[38]. Sus artículos aparecen en varias publicaciones y, sin afán de recogerlas todas, podemos mencionar *La Rambla,* donde ya escribía antes, y en ese momento pasa de los deportes a la guerra, narrando su llegada al frente[39]; pero la muerte del propietario, Josep Sunyol, fusilado el 6 de agosto de 1936 en el Guadarrama, hace menos frecuente la colaboración; en *La Noche* (periódico incautado por la CNT) empieza a escribir y a publicar fotografías el 4 de agosto de 1936[40]; en *Nuevo Aragón* (el diario del Consejo de defensa de Aragón, creado en enero de 1937 y editado en Caspe) colabora casi desde su nacimiento[41], además de *La Vanguardia* y *El día gráfico*, entre otros.

Junto a esa primera crónica de *La Noche* (el 4 de agosto), el periódico da la bienvenida a la periodista y publica una fotografía suya vestida de miliciana, como

36 Pide permiso al Ayuntamiento para dejar la *Gaceta* y al conseller de Gobernación para ir al frente, el día 30 de julio de 1936. (Prada, 2022: 491).

37 AMMS; "Camí del front d'Aragó", *La Rambla*, 3 de agosto de 1936, p.2.

38 "Por el río venía", *El Combate*, 30 de septiembre de 1936, p. 4, y *CNT*, 5 de octubre de 1936, p. 8. "José Manuel", *Nuevo Aragón*, 7 de febrero de 1937, p. 6.

39 Ver nota 37.

40 Ana María Martínez Sagi, "Tres días en el frente de Aragón con las columnas del P.O.U.M." y "Foto Sagi", *La Noche*, 4 de agosto de 1936, p. 1.

41 *Nuevo Aragón* nace el 20 de enero de 1937, y ella publica el primer artículo el 24, Ana María Sagi, "Paisajes y anécdotas del frente", *Nuevo Aragón*, 24 de enero de 1937, p. 6.

muchas otras mujeres en esos momentos iniciales de la guerra. Así la describe algún periodista y así se describe ella misma: con pantalones de color café, correajes de general y una pistola de juguete[42]. Y con la cámara fotográfica, cuyo estuche en bandolera se puede ver en varias fotografías (Figura 1). Según Pep Parer, podría tratarse de una cámara IKONTA, de objetivo plegable, fabricada en Alemania desde 1930 por Zeiss Ikon, con carretes de 16 exposiciones; aunque el estudioso tampoco descarta que pudiera tratarse de una Retina de Kodak[43], ambas publicitadas como apropiadas para la mujer moderna[44].

Con esa cámara, AMMS hizo fotografías que aparecen publicadas junto a sus artículos en la prensa con el pie "Foto Sagi". A pesar de la mala relación con su madre (Consuelo Sagi), Ana María decide firmar sus fotografías con ese apellido, breve, sonoro, bien conocido en Cataluña y mucho más fácil de recordar que el Martínez del padre.

Además de las fotografías con el pie "Foto Sagi", otras aparecen sin pie, pero el periódico indica con claridad que son suyas, como las del viaje a Madrid en marzo de 1937 -"En números sucesivos irán apareciendo las fotografías que del viaje a Madrid ha obtenido para El Nuevo Aragón nuestra compañera Ana María Martínez Sagi, junto con sus impresiones de Valencia y de la capital de la república..."[45], o la visita de Companys a Caspe en julio del mismo año, que aparece como "Reportaje gráfico por Ana María Sagi"[46]. También hay fotografías que no llevan su firma, pero acompañan sus artículos, y todo hace pensar que las hizo ella: por ejemplo, un grupo de militares en Siétamo[47], teniendo en cuenta la inmediatez de los hechos y la precariedad de las publicaciones de guerra. Otras autorías, como la del grupo de fotografías de la fiesta que se hace en Caspe en honor a México el 1 de mayo

42 Fotografía en *La Noche*, 7 de septiembre de 1936.

43 Doy las gracias a Pep Parer por su generosidad para compartir sus conocimientos.

44 La familia que acogió a AMMS en Caspe recuerda la cámara como "de fabricación suiza", (Prada, 2022: 1564).

45 *Nuevo Aragón*, 20 de marzo de 1937. Las fotos aparecen en los días 23, 25 y 25 de marzo.

46 *Nuevo Aragón*, 16 de julio de 1937, p. 1.

47 *La Noche*, 6 de agosto de 1936, p. 1.

de 1937[48] y que conserva el Arxiu Nacional de Catalunya, están todavía en discusión[49].

Además de esas, algunas fotografías que acompañan artículos de AMMS dedicados al deporte antes de la Guerra Civil llevan los pies Verger[50], Berguer[51] o Bergner[52]. Prada aventura[53] con buen criterio, desde mi punto de vista, que son también suyas, pero falta averiguar el origen de esas denominaciones. Ella era aficionada a la fotografía y llevaba la cámara cuando esquiaba, como se ve en un retrato de 1930, durante un torneo de esquí en La Molina organizado por el Centro Excursionista de Cataluña (CEC)[54], y en el año 1932 ganó un concurso convocado por el Club Femení d'Esports con un bodegón de pinceles[55].



Fig. 3. *Los milicianos catalanes en Aragón*. "Foto Sagi", *La Noche*, 4 de agosto de 1936

Los temas de las fotografías de AMMS durante la guerra, como sus artículos, son variados, y se les podría aplicar el título de un grupo que publica en *La Vanguardia*, "Notas diversas en torno de la lucha"[56]. Se trata de informar acerca del "buen" desarrollo de los acontecimientos para el ejército de la república y de los lugares donde ocurren; de ahí que haya vistas de pueblos y campos, pero sobre todo hay soldados en el frente y dispa-

48 *La Vanguardia*, 4 de mayo de 1937.

49 (Barceló y Serrano, 2021: 146) proponen a Miguel Agulló Padrós como autor; (Prada, 2022: 605 a AMMS.

50 *Crónica*, 29 de diciembre de 1935.

51 *Crónica*, 8 septiembre 1935, p. 14.

52 *Crónica*, 17 marzo 37, pp. 17, 18.

53 (Prada, 2022: 592-594).

54 Fotografías tomadas el 23 de marzo de 1930, propiedad de los descendientes de Rosa Pinyol, reproducida en (Prada, 2022: 135). Con el número "29, Sta. María Martínez Sagi i Sr. B. Pinyol, C.F.de B., 18 minutos, 03 segundos", (Oliveras i Folch, 1930: 188).

55 La otra ganadora fue Elvira Codina. *Portantveu del Club Femení d'Esports*, any III, agost 1932, núm. XXVII, s.p.) Agradezco a Ernest Ortoll su generosidad por compartir esta noticia inédita.

56 *La Vanguardia*, 19 septiembre 1936.

rando en las trincheras[57] (Figura 3), o viajando en los coches requisados[58], en una batalla cerca de Belchite[59]; hay retratos de jefes militares -Antonio Ortíz[60], Joaquín Ascaso en Lécera[61] (Figura 4), aviadores[62], dibujantes (Alfons Vila, "Shum") y escritores (Ilya Ehrenburg)[63]; está la vida cotidiana en la retaguardia, las actividades de los soldados, cocinando una paella[64], o durmiendo[65]; la boda de una pareja de milicianos en el frente de Huesca[66] (Figura 5) y la visita de Companys a Aragón en julio de 1937; repartos de alimentos[67]; el viaje a Madrid, pasando por Valencia, organizado por el Consejo de Defensa de Aragón con camiones que llevaban provisiones a la capital, en el que AMMS iba como corresponsal de *Nuevo Aragón*[68]. AMMS hizo retratos de soldados muy jóvenes, como el trompeta en la portada de *La Vanguardia* (8 de septiembre de 1936) o el que está arrodillado con un fusil en postura de combate cerca de Belchite[69] que quizá es el mismo. También entrevistó y retrató a mujeres jóvenes que habían dejado sus vidas anteriores para participar

57 Disparando de verdad o posando. "Los milicianos catalanes en Aragón", "Foto Sagi", ilustrando un artículo "Tres días en de Aragón con las columnas del P.O.U.M" (*La Noche*, 4 de agosto de 1936, p. 1).

58 En un descapotable con las siglas de la CNT. "En el frente de Belchite el comandante Ortiz y el capitán Gordo, bien provistos de material de guerra, efectúan una incursión de reconocimiento en uno de los autos de la columna" Foto Sagi) *(La Rambla*, 8 de septiembre de 1936).

59 *La Vanguardia*, 1 abril 1937.

60 *La Vanguardia*, 1 abril 1937.

61 *La Vanguardia*, 2 abril 1937.

62 *La Vanguardia* 9 agosto 1936.

63 En una doble página con 16 fotos. *La Vanguardia*, 9 de septiembre de 1936.

64 *La Vanguardia* 19 septiembre 1936.

65 *La Rambla*, 9 de septiembre de 1936.

66 En la doble página de *La Vanguardia*, 9 de septiembre de 1936.

67 "Provisiones en el frente", *La Vanguardia*, 9 de septiembre de 1936.

68 También llevaban un coche ambulancia con el doctor Casajús. El jefe de la expedición era Adolfo Ballano, vicepresidente de la Junta de Seguridad. *La Vanguardia*, 20 de marzo de 1937, p. 3.

69 *El día gráfico*, 26 de agosto de 1936 y *La Vanguardia*, 5 de septiembre de 1936.

en la guerra, como una francesa a la que ocultó su condición de periodista para conseguir que hablara, y a la que dedicó un artículo cuando murió[70]; y a sor Bruna Esperanza, que había sido monja en un convento de Caspe[71].

En sus artículos son frecuentes las referencias en primera persona; la escritora habla de su presencia en los lugares y los viajes que hace al frente, por ejemplo en *La Noche* (6 de agosto de 1936, p. 1) cuando se dirige a Grañén en un chevrolet del comandante Piqués, en compañía de dos milicianos armados y con un fusil, situación que encara con sentido del humor: "Yo miro mi Winchester y pienso en la hecatombe que sucederá si me veo obligada a disparar. No tengo idea de dónde se encuentra el seguro, ni el cargador ni apenas el gatillo"[72].

AMMS no pasó desapercibida en la prensa, y hay numerosas referencias a su presencia en el frente. En *La Noche* se refieren a ella como la "única periodista femenina que ha ido a tierras aragonesas"[73], cuando se anuncia su incorporación al diario junto a los periodistas Eduardo Borrás y R. Alorda. Ella misma aparece fotografiada


BARCELONA Viernes 2 Abril 1937

LA VANGUARDIA

El Presidente del Consejo de Aragón

Fig. 4. *El presidente del Consejo de Aragón*. "Foto Sagi", *La Vanguardia*. 2 de abril de 1937

70 Con la miliciana Carmen Crespo (deportista de 18 años y con futuro en Francia, que no quería saber nada de periodistas) AMMS se hizo pasar por modista, lo que provocó el enfado de la joven. Su elegía en (Ana María Sagi, "Paisajes y anécdotas del frente", *Nuevo Aragón*, 24 de enero de 1937, p. 6).

71 *La Noche*, 14 agosto 1936, p. 1.

72 Unas líneas después escribe: "Yo ya me veo ya en el otro barrio for ever". En este caso la fotografía, que probablemente hizo también ella, no lleva pie.

73 "…se ha unido ahora otro elemento valiosísimo que importa destacar: Ana María Martínez Sagi, única periodista femenina que ha ido a tierras aragonesas. / Ana María Martínez Sagi es sobradamente conocida en Barcelona como para que insistamos en su presentación. Escritora colorista y amena, viene a realzar nuestras columnas con su colaboración. /Sea bienvenida entre nosotros" (*La Noche*, 4 de agosto de 1936).



Fig. 5. *Una boda en el frente de Huesca*, "Foto Sagi", *La Vanguardia*. 9 de septiembre de 1936

varias veces: sola[74], en compañía de otra mujer[75] (Figura 1) y en grupo con Ortiz, Ascaso, médicos y enfermeras, de los cuales el único nombre destacado es el de suyo[76]. Los periódicos, no sólo de Barcelona y Cataluña, recogieron la noticia de sus heridas[77]: a principios de septiembre, cuando los cascos de una granada la hieren en una pierna, *La Noche* (2 de septiembre de 1936, p. 1) se refiere a ella como "nuestra activa e inteligente colaboradora" y publica una fotografía. Un mes después, cuando sufre un accidente de tráfico, que le rompe una clavícula, sale su fotografía en la prensa y varios periódicos se hacen eco de la noticia. Un artículo de *Solidaridad obrera* (23 septiembre 1936. p. 5) la describe en Lécera, en el Comité de guerra, convaleciente y enérgica.

No podemos entrar en este tema, pero vale la pena apuntar que la mirada de Ana María Martínez Sagi sobre otras mujeres no siempre es solidaria. A veces no las comprende, y otras las mira con condescendencia. La fotografía de Sor Bruna Esperanza[78] (Figura 6), que ilustra su artículo "Desaparecen con la revolución los reductos del fanatismo", muestra a una mujer asustada ante la cámara, incómoda con la situación, y —por sus palabras— incómoda también con las ropas seglares que lleva, aunque la tapen tanto como el hábito que se había visto obligada a abandonar. Las dos tienen más o menos la misma edad, pero la periodista mira a la

74 *La Noche*, 7 de septiembre de 1936, p. 1, cuando escribe sobre el hospital de sangre en Grañén.

75 "Ana María Martínez Sagi con una valiente miliciana que lucha en Aragón". "Foto Sagi, *La Noche*, 4 de agosto de 1936, p.2).

76 *El día gráfico*, 13 de agosto de 1936.

77 El día 10 de octubre de 1936 copiando a *La Noche*, varios periódicos (*La Vanguardia* (p. 5, *El Noticiero Universal*, p. 2) hablan del traslado a Barcelona de "la intrépida escritora" y dicen que sufrió el accidente "en su constante deambular por los frentes de guerra". *La voz de Menorca*, 12 de octubre de 1936, p. 2; *La voz*, Madrid, 12 de octubre de 1936, y *El Sol*, 13 de octubre de 1936, p.2, dan también la noticia.

78 *La noche* 14 de diciembre de 1936, p. 12.

monja con ojos de mujer moderna, deportista, independiente, laica, y el diálogo entre ellas es imposible, porque pertenecen a dos mundos irreconciliables[79]. La condescendencia de AMMS aparece en los comentarios sobre la miliciana que encuentra en Grañén:

> Está aquí también una mujer, uniformada y armada, "mascota" de la columna, muchacha gallega, de una hermosura extraordinaria. / Se llama Remedios; es pequeñita, pallidu-cha (sic): tiene unos ojos negros y tristes. Cuando salgo de Grañén, me llevo prendida, la mirada melancólica de esta chavala, que anda jugando a los soldados, con una sonrisa indiferente en los labios[80].

Remedios podría ser la joven que posa con ella en la fotografía publicada dos días antes, "pequeñita"[81], como la propia Ana María.

La derrota del Consejo de Aragón, con la llegada de Lister y los comunistas para hacerse con el mando en agosto de 1937, no sólo acabó con las colectivizaciones, sino también con la actividad periodística y fotográfica de AMMS en la guerra. Muy unida como había estado al Consejo y a su periódico "oficial", el *Nuevo Aragón*, AMMS desaparece de la escena junto a sus artículos y sus fotografías. La cámara que había usado se la regaló a la familia de Caspe que había alojado a lo largo de medio año a ella y a Elsy Longoni[82]. Por entonces la cámara ya estaba rota y el relojero del pueblo no pudo arreglarla. A partir de ahí Prada, basándose en unos poemas de 1938, sugiere que AMMS pudo pasar un tiempo en Andorra antes de salir de España hacia Francia por Figueras el 27 de enero de 1939[83] para iniciar una vida de exilio como



Fig. 6. *Sor Bruna Esperanza vistiendo las ropas seglares que usa desde la exclaustración*. "Foto Sagi", 1936, *La Noche*, 14 de agosto de 1936

79 Para contextualizar la entrevista, la periodista fotografía unas inscripciones del convento de Caspe.

80 *La Noche*, 6 de agosto de 1936, p. 1.

81 *La Noche*, 4 de agosto de 1936.

82 (Prada, 2022: 1564).

83 (Prada, 2022: 650, 670, 1392). En el Ayuntamiento fue "destituída" como funcionaria en julio de 1939. Expediente AMCB, ver nota 29.

tantas otras contemporáneas, pasando por la Francia ocupada y los Estados Unidos, de donde regresó en 1975, recuperando sus derechos en 1977.

El último artículo que publicó AMMS en el *Nuevo Aragón*, exactamente un año después de su primera crónica, está dedicado a Gerda Taro y es una elegía, "Gerta, la reporter que desafiaba el peligro"[84]. Sagi novela una reunión en el periódico francés en la que Gerda Taro se ofreció voluntaria para ir a España a escribir y hacer fotografías. Sin mucho conocimiento, porque atribuye su muerte a "un proyectil enemigo (que) perforó su frente", AMMS acaba hablando de Gerda Taro como "la muchachita reporter que no conocía el miedo", que "Cayó de súbito, con el aparato fotográfico que, ni aún en la muerte, abandonó". Quizá AMMS se sentía de alguna manera identificada con ella: joven, menuda, siempre con la cámara, tratando de dar a su periódico algo "verídico y sensacional"[85].

Ruth Von Wild

Como Ana María Martínez Sagi, Ruth von Wild pertenecía a una familia de la burguesía, en este caso suiza. Era hija del ingeniero Ernest von Wild (1874-1961), que se trasladó de Berna a Barcelona a principios del siglo XX para trabajar en la Central Catalana de Electricidad, una compañía de capital suizo, que prestaba el servicio de alumbrado público a la ciudad y de la que Ernest era subdirector en 1910[86], además de tener otros negocios[87]. La madre de Ruth era Helen Guder, y ella era la mayor de tres hermanos: Rudolph y Helen. Ruth nació en Barcelona el 3 de agosto de 1912[88]. Por entonces la familia vivía en el centro de la capital catalana, y más adelante vivió

84 Ana María Sagi, *Nuevo Aragón*. 3 agosto 1937, p. 8.

85 La noticia de la muerte de Gerda Taro había aparecido en *Nuevo Aragón* el día 29 de julio, en la última página (en el mismo número en el que AMMS escribía sobre la muerte absurda de Jaime Bagaría).

86 En una instancia al ayuntamiento de Barcelona (19 de agosto de 1910), ofreciendo bajar los precios, dice que su cédula fue expedida el 13 de agosto de 1909. *La Vanguardia*, 2 de septiembre de 1910, p. 3.

87 En 1913 formaba parte del gremio de fabricantes de hielo. *La Vanguardia*, 16 de febrero de 1913, p. 6. Según su obituario, pasó 42 años en Barcelona. *Oberlander Tagblatt. Tagblatt der Stadt Thun*, 7 diciembre 1961, p.7.

88 Aunque aparece inscrita como Elena (el nombre de su madre) y no como Ruth, "Wild Guder, Elena", Índice de nacimientos de 1912, p. 226, número 722, distrito de la Audiencia, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (AMCB). Doy las gracias a Gregorio Escalada por su ayuda constante.

en la "Torre verde"[89], una casa unifamiliar en la parte alta de la ciudad, el barrio del Putxet (hoy distrito de Sarriá-Sant Gervasi), en la calle Marmellá[90].

Ruth estudió en Neuchâtel (Suiza) y en 1932 obtuvo el certificado de *Francés moderno para extranjeros* en esa universidad[91]. Desde septiembre de 1934, o quizá unos meses antes, fue maestra en la Escuela Suiza de Barcelona[92], donde daba clases de alemán para estudiantes cuya lengua materna no era esta y clases de gimnasia a niñas, hasta que la escuela cerró a finales de noviembre de 1936. También a causa de la guerra, la familia von Wild volvió a Suiza, y Ruth viajó a Inglaterra para estudiar. Pero en agosto de 1938 regresó a Barcelona (Figura 2) para trabajar como voluntaria del Servicio Civil Internacional para la paz (SCI) con el Comité Neutral Suizo de Ayuda a los Niños de España, una plataforma formada por diversas organizaciones y con distintas ideologías, que se creó en febrero de 1937 y fue conocida como la Ayuda suiza[93]. En palabras de una de sus integrantes, Irma Schneider, que también era profesora de la Escuela Suiza en Barcelona[94] y amiga de Ruth, se trataba de una "organización de personas de buena voluntad que se prestan a trabajar voluntariamente allá donde sea preciso en tiempos de calamidades y desgracias"[95]

En este grupo, que formaban unas treinta personas, estuvo también Elizabeth Eidenbenz (Wila, Suiza, 1913 - Zúrich, 2011), maestra como Ruth y bien conocida por haber sido la fundadora y directora de la maternidad de Elne (Maternité Suisse

89 (Mestre, 2023). Según comunicación de la familia a María Ojuel, vivieron en Bailén 42.

90 En un índice de 1924, figuran Ruth von Wild Guder (con 12 años) y Elena Wild Guder (con 7), en la calle Marmellà 2, torre, sección 342, distrito 3, fol. 335, AMCB.

91 *Feuille d'Avis de Neuchatel*, 18 de julio de 1932, p. 6. De nuevo con el mismo motivo en *La Centinelle. Quotidien Socialiste*, La Chaux-de-Fonds, 7 de noviembre de 1933, p. 5.

92 Informe del director fechado el 28 de octubre de 1936. Damos las gracias a la Escuela Suiza de Barcelona y a Ana Montañés por su generosa información.

93 (Ojuel, 2024).

94 Entre septiembre de 1932 y noviembre de 1936. Informe del director de la escuela, fechado el 22 de enero de 1937. Ver nota 89.

95 Irma Schneider, 1937, (Ojuel, 2020: 13). Un periódico de Berna ("Das weisse kreuz in Rotenfeld", *Der Bund*, Berna, 20 de noviembre de 1938, p. 10 habla de tres jóvenes que trabajan en la Ayuda Suiza, dos de Berna -Ruth von Wild y Irma Olgiati- y una de St. Gallen, Betli Eidenbenz.

d'Elne) entre 1939 y 1944[96], que había llegado a España en 1937 con la Asociación de Ayuda a los Niños de la Guerra —una organización pacifista creada en Suiza después de la Primera guerra mundial, y que en nuestro país daba apoyo a colonias infantiles ya establecidas y a comedores—. Ruth trabajó junto con los cuáqueros (*The Religious Society of Friends*) y vivió con ellos en su sede de Barcelona (la calle Anglí, 39[97]), en el mismo barrio donde había vivido antes; y colaboró con la Ayuda Infantil de Retaguardia, que estaba vinculada a la Unión General de Trabajadores (UGT), a través de la Federación Española de Trabajadores de la Enseñanza (FETE), organizando el reparto de la ayuda que llegaba de Suiza a los refugios y cantinas de Cataluña.

Desde 1937 la Ayuda Suiza proporcionaba comida, ropa, jabón y artículos de primera necesidad a niños y ancianos, mujeres embarazadas y lactantes en comedores, roperos y cantinas de leche. Se establecieron primero en Madrid y desde la primavera de 1937 evacuaban niños a zonas menos conflictivas, como Valencia y Cataluña: a Burjasot (Valencia), por ejemplo, donde estuvo Elisabeth Eidenbenz en 1938, antes de ir a Cataluña. Ruth fue la coordinadora de la Ayuda Suiza en Cataluña., se ocupaba de las donaciones, el almacenaje (el centro de distribución se instaló en la tienda de chocolate Suchard en la Gran vía de les Corts, 679) y la distribución[98], y trabajó sobre todo con niños en las colonias repartidas por Cataluña.

Conocemos a Ruth von Wild gracias al estudio de María Ojuel, comisaria de la exposición del Memorial democràtic de Catalunya y autora del libro *L'àlbum de la Ruth. Ruth von Wild i l'ajuda suïssa als infants de la guerra*, publicado en Barcelona en 2020. Por ella sabemos que a Ruth von Wild siempre le gustó hacer fotografías y formar álbumes con ellas. De las que tomó en 1938 y 1939, en su paso por la guerra de España, queda un álbum que su hermana Helen encontró entre las cosas de la familia en el año 2018 y que se conserva en la universidad de Zurich con el resto de

96 Instalada a siete kilómetros del campo de concentración de Argelès-sur-Mer, funcionó hasta 1944, cuando la cerró la Gestapo, (Castanier, 2008).

97 (Ojuel, 2020: 30).

98 (Ojuel, 2020: 31).

la documentación[99]. Además de este, Ruth compuso un álbum de Pringy (la colonia que dirigió en la Alta Saboya hasta 1946), y otro de un viaje a España y Francia en el año 1975 con compañeras de los años de las guerras, donde la vemos haciendo una fotografía[100].

El álbum de España, de tamaño folio y forrado en tela rosa floreada, tiene 300 fotos de distintos tamaños, la mayoría de ellas pequeñas (como se hacían en esos años de escasez de material) y algunas con un marco blanco dentado. Las fotografías están pegadas en cartulina de color gris oscuro, sobre la que RvW escribió algunas notas, identificando lugares o poniendo los nombres de los niños y niñas que aparecen retratados. Según Ojuel[101], casi todas las fotografías están hechas por ella, aunque no todas, y el álbum ha sido modificado en algunas páginas, añadiendo pequeñas etiquetas con textos no siempre exactos. Las fotografías recogen la actividad de Ruth y sus compañeros de la Ayuda Suiza en Cataluña[102] en las distintas colonias y refugios, la retirada a Francia, y la vida en la nueva colonia del Chateau-du-Lac (Sigean), muy cerca de la frontera, que dirigió Ruth entre 1939 y 1940.

En las primeras imágenes vemos la vida en las colonias de Teiá, Igualada y Barcelona, retratos de las personas que trabajaban en la Ayuda Suiza y de las personas acogidas (grupos de madres y abuelas con los pequeños) y las actividades tanto infantiles (comidas, juegos, trabajos en la huerta…) como de las mujeres (atendiendo a los niños, lavando la ropa); y los dos camiones (Dunant y Dufour) en los que se transportaba la comida y, cuando era necesario, a los niños.

Las actividades de los niños, como el trabajo en la huerta, no sólo responden a las necesidades de la guerra; además son ejemplos de la pedagogía moderna que había en estas colonias, donde las actividades físicas al aire libre formaban parte de

99 La familia donó los documentos a la universidad de Zurich (Archiv für Zeitgeschichte der ETH) y a la biblioteca pública de Berna (Burgerbibliothek el Service Civil International).

100 Todos en el mismo fondo (Ojuel, 2020: 90).

101 (Ojuel, 2020: 8).

102 El fotógrafo suizo Paul Senn (1901-1953) hizo fotografías de las actividades de la Ayuda Suiza para el *Sweitzer Illustrierte Zeitung* (junio de 1937), y la prensa española también publicó reportajes (*Mundo gráfico*, por ejemplo, con fotos de la agencia Videa (Vicente López Videa (1893 – 1946), con quien empezó a trabajar poco después su hermana Pilar (1885). Ver nota 14.



Fig. 7. *Mujeres y niños en el refugio La Pasionaria*, Barcelona, 1939, *Álbum de Ruth von Wild*, Zurich, (AfZ)

la educación; no en vano el fundador de la Ayuda Suiza, Rodolfo Olgiati (1905-1986), maestro de Lugano, era un experto en la nueva pedagogía[103], lo mismo que otras colaboradoras, como la maestra Juana Moreno Sosa (1895-1971)[104] que puso en práctica lo que había aprendido fuera de España.

En Barcelona, Ruth hizo más de una docena de fotografías en el refugio "La Pasionaria" (Figura 7), que se había abierto en el convento de Santa Isabel de Sarriá, donde también disparó su cámara Margaret Bourke-White (1904-1971) en su paso fugaz por Barcelona durante el verano de 1938, pensando en la revista *Life*, que nunca llegó a publicar las fotos. A la fotógrafa norteamericana le interesó mostrar grupos grandes de personas refugiadas, enmarcadas por la arquitectura religiosa neogótica, y retratos individuales, como los primeros planos de una niña y una anciana[105]. Sin embargo, RvW fotografió la vida cotidiana de esas personas: las mujeres lavando y tendiendo ropa en los patios, o simplemente pasando el tiempo en compañía de los pequeños.

Cuando ya se veía todo perdido para la república, a finales de enero de 1939, los responsables de la Ayuda Suiza decidieron trasladar su oficina a Girona o a Figueras, y salieron de Barcelona la noche del 24, llevando a los niños en los dos camiones y un coche (el *Whippet).* Pasaron por Palau de Santa Eulàlia (llamado entonces Puigflorit del Fluvià) y estuvieron dos días en la masía que albergaba la colonia "Aida Lafuente". Pero, en vista de la situación y en contra de la idea inicial, el día 28 decidieron pasar a Francia y llevar a los niños con ellos. La noche del 29 llegaron a La Junquera y cru-

103 (Ojuel, 2020: 13).

104 Era profesora del Instituto Escuela y viajó pensionada por la Junta para la Ampliación de Estudios. (López-Ríos y Gimber, 2014), (López-Ríos, S.F.).

105 También hay fotografías de este refugio en la Biblioteca Nacional de España, (Ojuel, 2020: 26).

zaron el día 30, camino a Perpignan, donde pararon en el hospital de San Juan. Con ellos iban Karl Ketterer, Rodolfo Olgiati, Juana Moreno y su marido, el pintor alemán Albert Ziegler (1900-1953)[106].

Ruth y los niños salieron de España entre el medio millón de personas que huía ante la llegada del ejército rebelde a Cataluña, y ella retrató esa marcha con la cámara. Pero, además de hacer fotos, RvW escribió un diario en los días de la retirada, del 19 de enero al 11 de febrero, *Flucht aus Katalonien*, que se publicó en forma de folleto y fue difundido por el comité suizo[107].

Desde que se pusieron en marcha la noche del 24 de enero, se vieron "arrastrados contra su voluntad en un remolino que no podían parar" y que el día 27 ya era un "torrente humano". Las fotografías de la retirada nos permiten ver no sólo cómo les fue a los niños de la Ayuda Suiza (Figura 8), los problemas que tuvieron con los camiones que los trasladaban, las etapas del viaje, la lluvia, el frío…, sino también las penurias de las personas que escapaban hacia Francia al mismo tiempo: mujeres y niños cargadas con enseres, ancianos, familias que llevaban los animales y dormían como podían, improvisando tiendas de campaña a un lado de la carretera… (Figura 9) Las palabras de Ruth son mucho más elocuentes que las mías.

> Ahora sin embargo, las largas caravanas de caminantes y de todo tipo de vehículos invadían las calles con los sacos y los paquetes que llevaban. Los ancianos y los niños se sentaban sobre las cosas de la casa, entre los cazos, las cacerolas, las sillas, los colchones, las gallinas y los conejos, mientras el resto de la familia caminaba con animales, burros, vacas ovejas y cabras. Estaban cansados, desengañados, demacrados, a veces caminando por la carretera con sus pertenencias durante días. Los veíamos retirarse a dormir bajo los olivos, o cómo despiezaban una cabra. Era una marea que avanzaba

106 En *Flucht aus Katalonien* Ruth menciona a ambos entre los que salieron de Sant Celoni hacia Francia la noche del 24 de enero, "Después seguimos viaje con Alberto y su mujer Juana". El 27 ambos le transmiten una imagen descorazonadora del estado del gobierno en Figueras. El 30, poco antes de cruzar la frontera por Le Perthus, escribe: "en compañía de Alberto hice un gran esfuerzo para forzar el paso por un camino a través de la multitud. Pasaron los camiones y las ambulancias…".

107 Archiv für Zeitgeschichte der ETH. (Ojuel, 2020: 42). Doy las gracias a María Ojuel por su generosidad al compartir sus conocimientos.



Fig. 8. *Niños de la Ayuda suiza en la retirada de Cataluña*. Enero de 1939, *Álbum de Ruth von Wild*, Zurich, (AfZ)

sin parar, retorcida, obstinada, atascada, como una hilera laboriosa, uno detrás de otro, con llantos y lamentos, pero con la esperanza puesta en dirección a Francia. [Era] Una visión triste y opresiva[108].

108 (VON WILD, 1939).

Algunas de las fotografías de RvW están hechas para documentar el trabajo de la Ayuda Suiza en España, y de ahí que algunas formen parte de informes que ella entregaba a la organización[109]; las fotografías podían servir también para identificar a niños y facilitar el regreso con sus familias —de ahí los nombres y algunas inscripciones—. Pero, sobre todo, están hechas por motivos personales, son recuerdos. Junto a algunas fotografías Ruth pone notas: por ejemplo, en el camión, dice que les bombardearon y no tenían dónde refugiarse, por lo que se quedaron en él con los niños.



Fig. 9. *La retirada de Cataluña*. Enero de 1939, *Álbum de Ruth von Wild*, Zurich, (AfZ)

Al llegar a Francia, Ruth von Wild trabajó en varios campos y en la maternidad de Brullà, hasta que a finales de mayo empezó a dirigir la colonia del Château-du-Lac (Sigean). Allí se reunieron unos 150 niños españoles de los que habían sido apadrinados por Suiza o habían formado parte de la Ayuda Infantil de Retaguardia y estaban dispersos por distintos lugares de Francia, a la espera de ser repatriados o de reunirse con sus familias en el país vecino. Antes, los niños pasaron por una residencia de vacaciones (de las Juventudes Laicas Republicanas) en Sète y por otra de Saint Cergues-les-Voirons. El chateau du Lac era un bonito edificio que alquilaron a un aristócrata francés[110], casado con una princesa rusa, donde la pareja, arruinada por entonces, había dado grandes fiestas a la aristocracia de su país. Después de un año escaso de actividad, en mayo de 1940 la colonia se cerró, y los

109 Hay algunas en el SCI en la Bibliothèque de la Ville La Chaux-de-Fonds (Suiza).

110 Foulques de Baillardel de Lareinty de Tholozan (1895-1944), casado con Zénaïde Pavlona Demidoff (1899-1981).

30 niños que quedaban pasaron a otras (dos de cuáqueros en Marsella, y una en Chateau de Larade, cerca de Toulouse). Ruth siguió su labor humanitaria en Pringy.

Las fotografías de RvW en el Chateau-du-Lac, como las anteriores en Cataluña, recogen la vida cotidiana de la colonia: niñas y niños dando clase en las aulas o al aire libre, haciendo ejercicios de gimnasia, trabajando en el jardín o en el taller de ebanistería (poniendo en práctica los principios de la pedagogía moderna), cosiendo, jugando en el campo en compañía de animales (un perro o un burro, que merece una fotografía él solo), bañándose en la playa, comiendo en los amplios espacios del castillo, celebrando fiestas tradicionales que habían llevado de España, como las hogueras de San Juan. Las fotos también retratan a la docena de personas (más mujeres que hombres) que trabajan en el chateau. La importancia de la fotografía queda clara al hacer la distribución de espacios en el castillo para dedicarlo a colonia: en la primera planta, a la derecha de la entrada, cerca de los dormitorios, hay una habitación estrecha y larga que se dedica a laboratorio de revelado (Photodunkelkammer).



Fig. 10. *Jugando en Sigean.* Ruth von Wild, 1939-1940, *Álbum de Ruth von Wild,* Zurich, (AfZ)

Aunque las últimas tendencias historiográficas, con Batchen entre ellas, tienden a dejar de lado las distinciones entre fotografía profesional y aficionada, no podemos dejar de señalar que Ruth von Wild era una aficionada, y le interesaba más el recuerdo que la perfección técnica. Por eso no duda en incluir en el álbum alguna imagen en la que una figura (una niña que corre) (Figura 10) ha salido movida. Es más importante conservar la memoria de momentos felices para estos niños, que habían tenido tan pocos, que quedarse sólo con las fotografías "buenas". El interés de RvW era el mismo de tantas mujeres que a lo largo del tiempo han hecho fotografías y han compuesto álbumes para conservar la

memoria familiar. La familia de Ruth eran sus compañeras en las misiones de ayuda y los niños a los que atendía. En medio de las fotografías de los campos de concentración cercanos al Chateau du Lac —las de Agustí Centelles (1909-1985) en Bram[111] o las de Paul Senn (1901-1953) en Rivesaltes[112]—, gracias al álbum de Ruth von Wild, tenemos un testimonio de solidaridad y bondad desinteresada. Aunque las dos mujeres son hoy conocidas y una de ellas incluso ha protagonizado una novela gráfica[113], en los dos casos que presentamos queda tarea por hacer, desde precisar el corpus de fotografías, especialmente en el caso de AMMS, hasta poner en relación las fotografías de ambas con otras contemporáneas, de mujeres y de hombres que estuvieron en los mismos lugares (el frente de Aragón[114] y el camino del exilio), y con los relatos que se escribieron.

Bibliografía

Agustín-Lacruz, C. and Blanco-Domingo, L. (2021) "La memoria en encuadres. Fotógrafas extranjeras en Aragón durante la Guerra Civil Española (1936-1939)". En: *Documentación de las ciencias de la información*, (44), pp. 61–72.

Alía Miranda, F., Selva Iniesta, A. and Higueras Castañeda, E. (eds.) (2019) *Hasta pronto, amigos de España: las Brigadas Internacionales en el 80 aniversario de su despedida de la Guerra Civil española (1938-2018)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.

Alonso Laza, M. (2020) "Looking for Trouble. Ione Robinson y sus fotografías del exilio republicano". En: *Mujeres en las artes visuales*.

Barceló, A. and Serrano, A. (2021) "¿Quién disparó?". En: *Mexicanos. Aragón os expresa su gratitud*. Caspe, pp. 143–151.

Bonet, J.M. et al. (2014) *Kati Horna*. Barcelona: Ediciones RM.

111 (Centelles, 2010).

112 Paul Senn fotografió la retirada desde la frontera hasta Rivesaltes. Robert Risler (1912-2005), de la *Obra suiza de ayuda obrera*, filmó varios cortometrajes mudos (Schweizerisches Sozialarchiv Zurich, https://www.bild-video-ton.ch/bestand/objekt/Sozarch_F_9007-011).

113 (Busquets, Sinca, y Tha, 2021).

114 Por ejemplo, Gerda Taro, Kati Horna y Agnes Hodgson estuvieron en el frente de Aragón cuando estaba Ana María Martínez Sagi.

Bonet, J.M. et al. (1999) *Margaret Michaelis. Fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República*. Barcelona: CCCB, IVAM.

Busquets, G., Sinca, G., and Tha (2021) *La Sagi: més alt, més lluny, més fort*. Barcelona: Memorial Democràtic.

Castanier, T. (2008) *Femmes en exil, mères des camps: Elizabeth Eidenbenz et la Maternité Suisse d'Elne (1939-1944)*. Perpignan: Trabucaire éditions.

Centelles, A. (2010) *Diario de un fotógrafo, Bram 1939*. Barcelona: Península.

Díaz Nosty, B. (2022) *Periodistas extranjeras en la Guerra Civil Periodistas, fotoperiodistas, colaboradoras de prensa y autoras de memorias*. Sevilla: Editorial Renacimiento.

Dodgson, A. (2006) *A una milla de Huesca: diario de una enfermera australiana en la guerra civil española*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Forbes, D. (2013) *Edith Tudor-Hart: in the shadow of tyranny*. Edinburgh: National Galleries of Acotland.

García Felguera, M. de los S. (2021) "Una cámara en bandolera. Fotógrafas en la Guerra Civil Española". [Conferencia].

García Padrosa, C., Segura Soriano, I. and Bonet Carbonell, V. (2018) *Carme García. Des del terrat*. Barcelona: Ayuntamiento.

Goldberg, V. (1986) *Margaret Bourke-White: A Biography*. Harper Collins.

Green, N. (1968) "Nancy Cunard and Spain". En: *Nancy Cunard : Brave Poet, Indomitable Rebel 1896-1965*. Philadelphia: Chilton Book Company, pp. 171–176.

La Sagi, una pionera del Barça. (1999) Sense ficció. TV3. 1999.

Larraz, P. and Sierra, V. (2018) *La cámara en el macuto. Fotógrafos y combatientes en la Guerra Civil española*. Madrid: La Esfera de los libros.

López Beriso, M. (2023) "Intención, visión y realidad: Claude Kinnoull «Claudek» y sus fotografías de la guerra civil española". En: *IV Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939: Un siglo de fotografía*. Zaragoza, pp. 359–372.

López Martín, L. and Schmöller Ehlers, N. (2019) "Contextos políticos y propagandísticos La fotógrafa Vera Elkan y las combatientes en las Brigadas Internacionales". En: *Hasta pronto, amigos de España: las Brigadas Internacionales en el 80 aniversario de su despedida de la Guerra Civil (1938-2018)*. pp. 280–292.

López-Ríos, S. (S.F.) "Juana Moreno Sosa". *Diccionario biográfico español*.

López-Ríos, S. and Gimber, A. (2014) "Juana Moreno, traductora de Tomas Mann". En: *Señoritas en Madrid = Fraulein in Berlín 1918-1939*. Berlín: Hentrich & Hentrich, pp. 93–115.

Martínez, R., Bertran, L. and Cambray, R. (2023) *Mey Rahola (1897-1959). La nueva fotógrafa*. Barcelona: MNAC.

Maspero, F. (2022) *Gerda Taro "la sombra de una fotógrafa"*. Madrid: La Fábrica.

Mestre, J. (2023) *Els carrers d'Hurtado i Marmellà, vertebradors del barri del Putxet*. [Online] El Jardí. Available from : https://diarieljardi.cat/carrers-hurtado-i-marmella-vertebradors-barri-el-putxet/

Oliveras i Folch, A. (1930) "Memòria del Secretari de la Secció d'Esports de Muntanya". En: *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*. nº 421. Barcelona. pp. 182–194.

Ojuel, M. (2024) "Compromís i solidaritat. L'ajuda Suïssa en temps de Guerra (1936 – 1945)". [Conferencia].

Ojuel, M. (2020) *L'album de la Ruth. Ruth von Wild i l'ajuda suissa als infants de la guerra*. Barcelona: Memorial democràtic, Generalitat de Catalunya.

Prada, J.M. de (2022) *El derecho a soñar: vida y obra de Ana María Martínez Sagi*. Barcelona: Espasa.

Prada, J.M. de (2000) *Las esquinas del aire: en busca de Ana María Martínez Sagi*. 2. ed. Barcelona: Planeta.

Real Mercadal, N. (1998) *El Club Femení i d'Esports de Barcelona, plataforma d'acció cultural*. ed. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Robinson, I. (1946) *A Wall to Paint on*.

Salvador, A. and Sánchez Vigil, J.M. (2024) "La obra fotográfica del estudio Manassé en la revista Crónica (1931-1936)". En: *X Encuentro de Historia de la Fotografía. Fotoperiodismo*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla–La Mancha.

Sánchez Vigil, J.M. and Olivera Zaldua, M. (2014) "La actividad fotográfica durante la Guerra Civil a través de las fichas de afiliación de la Junta Delegada de Defensa de Madrid (1936-1939)". En: *Anales de Documentación*, 17, [Online] Available from: https://revistas.um.es/analesdoc/article/view/analesdoc.17.1.181021.

Schaber, I., Whelan, R. and Lubben, K. (2009) *Gerda Taro*. Barcelona: MNAC.

Tejeda, I., Ribalta, J. and Casanova, R. (2023) *Tina Modotti*. Barcelona: Mapfre.

Vislie, E. (2024) En el frente. Gerda Grepp y la guerra civil española. Málaga: Plankton Press.

Von Wild, R. (1939) *Flucht aus Katalonien*.



FOTÓGRAFO DE GUERRA
LA FOTOGRAFÍA DE GUERRA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XX

Antonio Jesús González Pérez

Fotoperiodista en Diario Córdoba

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.03

Resumen

El desarrollo del género fotográfico de guerra en España posee innumerables ejemplos a lo largo del siglo XIX. Esto fue posible por los constantes conflictos del país, tanto en la península como en sus colonias de ultramar, y por la intuición de los profesionales del retrato o los fotógrafos aficionados a la búsqueda de captar hechos que ya en su día creyeron históricos. Aunque la primera experiencia conocida de fotoperiodismo de guerra sea algo tardía: Facio en la Guerra de África de 1859, la diversidad y calidad de los reportajes fue muy alta atrayendo el interés de los editores de prensa que las reflejaron en las páginas de sus publicaciones desde fechas muy tempranas. Este trabajo cataloga estas primeras experiencias fotoperiodísticas a lo largo de la centuria, antes incluso de que el concepto y la profesión de fotoperiodista existiera.

Palabras clave: Fotografía de guerra, fotoperiodismo, prensa ilustrada, prensa gráfica.

Abstract

The development of the war photography genre in Spain has countless examples throughout the 19th century. This was possible due to the country's constant conflicts both on the peninsula and in its overseas colonies and due to the intuition of portrait professionals or amateur photographers who sought to portray moments in the country that they once believed to be historic. Although the first known experience of war photojournalism is somewhat late, Facio in the African War of 1859, the diversity and quality of the reports was very high, attracting the interest of press

editors who reflected them in the pages of their publications since very early dates. This work catalogs these first photojournalistic experiences throughout the century, even before the concept and profession of photojournalism existed. Keywords: War photography, photojournalism, illustrated press, graphic press.

Keywords: War photography, photojournalism, illustrated press, graphic press.

1. Introducción

El título de un trabajo como este debería ser capaz de resumir en un par de palabras el contenido del mismo. No sé si será posible conseguirlo, ya que la idea es, tomando prestado este título del documental de Christian Frei: *"War photographer",* realizar, al igual que él, un homenaje a todos esos fotógrafos a los que su instinto o su curiosidad les llevó a captar con sus cámaras el drama de la guerra en este país durante el siglo XIX. Un periodo apasionante e indispensable para quien pretenda comprender la historia contemporánea de España. Mientras, la fotografía y los fotógrafos españoles irán superando las trabas técnicas y conceptuales propias de un medio recién nacido que se ve abocado a captar la actualidad que le rodea, desarrollando un lenguaje propio, que en muy pocos años, evolucionará hasta convertirse en uno de los medios de comunicación más universales y poderosos.

Metodología

Se ha llevado a cabo un análisis de los principales sucesos históricos de la política nacional, así como las circunstancias económicas y sociales, relacionándolas con la evolución del medio fotográfico, que han permitido sintetizar los principales hitos en la historia de la fotografía de guerra en España en este periodo.

Fuentes

Las principales fuentes son tres: por un lado, las fuentes hemerográficas de los medios de comunicación ilustrados y gráficos del país en este periodo. Por otro, las monografías sobre la historia de la fotografía española, tanto a nivel nacional, como regional o local. Finalmente, la consulta de fotografías de la época que han complementado el panel de la información disponible.

2. Cuerpo del trabajo

2.1 Pioneros, de 1859 a la década de 1880

2.1.1 La España decimonónica

El siglo XIX es para nuestro país un periodo convulso y políticamente muy traumático, lleno de conflictos civiles, contiendas colonialistas, levantamientos y movimientos revolucionarios burgueses que modelan a golpe de guerras el estado español moderno. La centuria se inicia con la Guerra de la Independencia o Guerras Napoleónicas, un enfrentamiento en el que se solapan la lucha contra el primer imperio francés y una guerra civil entre los partidarios del antiguo régimen y los que pugnan por abrazar las ideas liberales esparcidas por la revolución francesa. Mientras, los territorios americanos de ultramar aprovechan el caos peninsular para conseguir su emancipación y configurarse en nuevos estados de corte liberal. Al gran imperio donde no se ponía el sol, después de la derrota de El Callao en 1826, sólo le restan Cuba, Puerto Rico y Filipinas, así como pequeños territorios diseminados en el Pacífico. Tras la derrota de Napoleón, el nuevo rey, Fernando VII, enterrará la constitución liberal de las Cortes de Cádiz de 1812 y su reinado se convertirá en una involución política al sistema absolutista. No obstante, sus problemas de descendencia le acercarán en los últimos años de su reinado a posiciones más moderadas, ante el enfrentamiento con su hermano, el infante Don Carlos, con el que mantendrá una dura pugna por la sucesión al trono, al no reconocer este a su hija, Isabel II, como heredera al trono. Un conflicto que de nuevo desembocará en una penosa e interminable guerra civil entre liberales y absolutistas en las llamadas Guerras Carlistas. Estas luchas por el trono causarán una gran debilidad política, primero de la regencia de María Cristina de Borbón y posteriormente durante el reinado de su hija Isabel II, que obligará a las dos reinas a un acercamiento antinatura de la monarquía borbónica hacia la burguesía liberal en la que se apoyarán para retener la corona.

2.1.2 Pioneros en el campo de guerra

La génesis de la fotografía de guerra en España se inicia con el trabajo del retratista italo-malagueño Enrique Facio Fialo (1833-1897) sobre la campaña marroquí del general Leopoldo O´Donell de 1859. El malagueño fue contratado por el cronista Pedro Antonio de Alarcón para ilustrar su obra *Diario de un testigo en la*



Fig. 1. 1859. Enrique Facio. *Vista del Serrallo de Ceuta*. Albúmina. Patrimonio Nacional

guerra de África[1] y del que parece que el periodista no quedó muy satisfecho. No obstante, el reportaje de Facio tiene interesantes tomas de gran valor histórico documental, pero solo se le puede considerar como un documento incompleto. Sus imágenes no solo se encuentran muy alejadas de la primera línea de la lucha, algo lógico fotografiando con una cámara de cajón al colodión húmedo, sino que por su morfología se encuadran más en el género fotográfico de paisaje que en el de guerra. En otro orden, su divulgación fue muy restringida. Enrique comercializó algunas fotografías del reportaje a través de la venta de copias sueltas en Málaga. Sus vistas estereoscópica fueron distribuidas por la compañía Laurent, que las ofrecía en sus catálogos comerciales de 1863. Y algunas de estas aparecieron publicadas copiadas en formato de grabado en la versión ilustrada del libro de Pedro Antonio de Alarcón[2]. Una edición en la que aparecen hasta en seis grabados escénicos con referencia en el pie a su origen fotográfico. De ellos, solo tenemos la certeza de que uno, *Vista del serrallo de Ceuta* (Figura 1), concuerda con las fotografías del reportaje de Facio que se conservan en las colecciones del Palacio Real.

2.1.3 Las revistas ilustradas

Esta primera experiencia fotográfica bélica tuvo una difusión muy restringida, una de las principales funciones del fotoperiodismo, ya que la prensa gráfica aún no había na-

1 Los reportajes periodísticos originariamente se publicaron como suplementos por suscripción de la revista ilustrada *El Museo Universal*.

2 La revista ilustrada *El Museo Universal* reproduce en su edición del 26.2.1860, página 69, un grabado de una misa militar de las tropas españolas en la ciudad norteafricana de Tetuán. En el pie se indica su origen fotográfico, aunque no su autor. Facio realiza una fotografía con un título similar, sin embargo, las imágenes no guardan ningún parecido.

cido. La única técnica capaz de trasladar la fotografía a las páginas de las publicaciones periódicas era la xilografía, que mediante la mano de un grabador copiaba la imagen sobre una matriz de madera de boj. En nuestro país, el primer antecedente de revista ilustrada, que no gráfica, será el semanario *El Museo Universal* (1857-1869), posteriormente rebautizado como *La Ilustración Española y Americana* (1869-1921). Este semanario imita a las grandes publicaciones ilustradas europeas del momento, como la británica *The Illustrated London News* (1842), la francesa *L´ilustration* (1843) o la alemana *Illustrierte Zeitung* (1843). Un nuevo modelo de revista que incluye en sus páginas, de forma regular y abundante, los grabados, aunque no siempre de origen fotográfico, como una importante herramienta informativa. Sin embargo, habrá que esperar hasta 1885 para que una publicación española: *La ilustración de Barcelona, Revista Hispanoamericana*[3], reproduzca las primeras fotografías de forma directa de la historia de la prensa nacional y con ellas el nacimiento del fotoperiodismo patrio con el reportaje del gerundense Heribert Mariezcurrena (1846-1898) sobre el terremoto que asoló las provincias de Granada y Málaga en la Navidad de 1884.

Durante todo el siglo XIX, la relación contractual más común entre los fotógrafos y las revistas ilustradas seguirá la fórmula de las colaboraciones de los lectores. Mediante anuncios estos medios ofrecían a sus seguidores la posibilidad de publicar todo tipo de trabajos artísticos, admitiendo desde pequeños relatos hasta poemas, dibujos y por supuesto fotografías. Estas piezas se publicaban en función de los gustos y temas propuestos por los editores o, en el caso de las fotografías, dependiendo del interés informativo o artístico del material. Con este sistema las revistas se aseguraban un continuo flujo de trabajos a las redacciones y salvo algunas excepciones, de forma totalmente gratuita. Eso sí, en el pie de las fotografías siempre indicaban la persona que le había remitido la fotografía y no siempre la de su autor, ya que no siempre coincidía. Para los fotógrafos, aunque no cobraran por sus trabajos, era una importante herramienta de promoción profesional entre los lectores de estas revistas, llenas de potenciales clientes para sus galerías. No hay que olvidar que el retrato fue la principal fuente de ingresos de los fotógrafos decimonónicos. Además, la aparición de sus fotografías en prensa les proporcionaba un prestigio que les ayudaba a diferenciarse de otros profesionales de la competencia.

3 1, 8, 15 y 22 de febrero de 1885 *La Ilustración de Barcelona, Revista Hispanoamericana*. Biblioteca digital BNE.

2.1.4 El Sexenio Revolucionario

El siguiente conflicto en la historia española nos lleva al revolucionario año de 1868 y al levantamiento militar que derrocó a la monarquía de Isabel II. El país arrastraba desde 1866 una profunda crisis financiera, económica y social, que se ve acentuada por el desgaste del errático reinado isabelino y los continuos enfrentamientos políticos entre liberales y conservadores. El descontento se generaliza por todo el país y culmina con el pronunciamiento militar de los generales Prim, Serrano y Topete en Cádiz y el enfrentamiento entre las tropas gubernamentales del marqués de Novaliches y las rebeldes del general Serrano el 29 de septiembre de 1868, en la conocida batalla del puente de Alcolea, en las cercanías de la ciudad de Córdoba. La victoria de los militares sublevados llevará a la reina al exilio en Francia y abre un convulso periodo político en España conocido como el Sexenio Revolucionario o Democrático. En estos seis inestables años se sucederán gobiernos provisionales, una nueva monarquía con el breve reinado del italiano Amadeo de Saboya que sufre un atentado, la proclamación de la I República, nuevos gobiernos provisionales y finalmente la restauración dinástica de los Borbones con la vuelta al trono en la persona de Alfonso XII, hijo de Isabel II, en el año 1875.

Hasta la fecha, no se conocían fotografías de la batalla del puente de Alcolea, pero la localización de un anuncio comercial en la prensa de la época[4] nos da noticias de un completo reportaje del alzamiento nacional y de los tratos de los generales de las dos divisiones, así como caricaturas de la "exreina". El anuncio no cita al fotógrafo, pero existen una serie de grabados sobre la batalla y la entrada del ejército libertador en la ciudad en uno de los diarios españoles[5] pioneros en introducir en sus páginas ilustraciones informativas basadas en fotografías. Estos grabados son de un gran realismo y, aunque en este caso no hay referencia de su procedencia, no sería descabellado pensar en una posible relación con las fotografías del anuncio. A la espera de que algún día estas fotografías salgan a la luz, y teniendo como única referencia la descripción de su venta, podríamos estar ante el primer reportaje bélico de nuestro país.

4 28.10.1868 *Diario de Córdoba*, página 4. Biblioteca Municipal de Córdoba.

5 *Los Sucesos, revista gráfica de Madrid*, páginas 1, 3 y 4. Noviembre de 1868. Biblioteca Municipal de Córdoba. La revista *El Museo Universal* también reproduce un grabado de este enfrentamiento aunque de nuevo sin indicar el origen de la imagen. 18.10.1868, página 4.

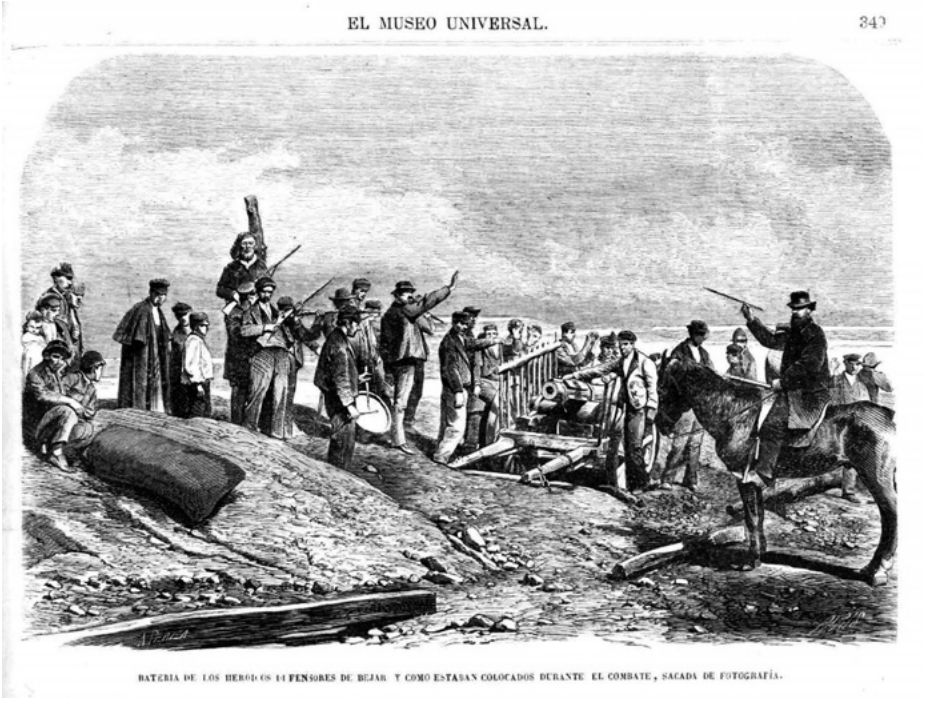


Fig. 2. 1868. Juan Cambón. *Batería defensora de los héroes de Béjar*. Grabado xilográfico. Museo Universal. Biblioteca Virtual Cervantes

Mientras en la provincia de Salamanca, en el pueblo de Béjar, encontramos uno de los trabajos fotográficos más interesantes de este periodo. Se trata del reportaje, compuesto por al menos tres instantáneas, del levantamiento popular del 28 de septiembre de 1868 en la localidad. Estas fotografías fueron captadas por el retratista local Juan Cambón y Brie (1833-¿?), quien sorprendentemente abandona su galería para sacar la cámara a las calles de su pueblo para inmortalizar la reacción armada de sus vecinos contra las fuerzas isabelinas. Las fotografías muestran, con gran calidad técnica, a los grupos revolucionarios en las barricadas interpuestas en puntos estratégicos de la localidad (Figura 2). Estéticamente, las imágenes son hijas de su tiempo y carecen de espontaneidad. Pero su gran valor se haya, tanto

en el interés del fotógrafo por documentar un importante momento histórico del país; otra de las características del fotoperiodismo: la vocación de los profesionales por informar; como por ser la fotografía más antigua que hemos podido localizar de un conflicto bélico nacional publicada en la prensa española, en concreto en formato grabado xilográfico en la revista ilustrada *El Museo Universal*[6]. Aunque la publicación no indica el autor de la imagen, es indiscutible su identificación, ya que el grabador consiguió una gran fidelidad con la fotografía original.

Pero sin duda, el trabajo más impactante de este periodo es el reportaje del fotógrafo lorquino José Rodrigo Navarro (1837-1916), quien en 1873 fotografía la defensa y toma de la ciudad de Cartagena durante el levantamiento cantonal. Estos dramáticos hechos, nacidos de la inestabilidad política de la I República, llevaron a la ciudad a proclamarse cantón independiente durante seis meses, hasta su rendición tras un cruento asedio por mar y tierra. Rodrigo "desembarca en Cartagena, procedente de Valencia, a finales de octubre de 1873, en pleno sitio y bombardeo centralista de la ciudad" (LÓPEZ MARTÍNEZ y DÍAZ BURGOS, 2003: 59). En un espeluznante reportaje, José capta con su cámara la desolación de una ciudad devastada por los bombardeos. La escasa presencia humana en sus imágenes, motivada por la lentitud de las placas al colodión húmedo, no resta dramatismo a unas fotografías demoledoras, que muestran la total destrucción de una ciudad fantasmagórica (Figura 3).

El reportaje, del que se conservan una veintena de fotografías[7], es completísimo y también cuenta con otras tomas de pose de las tropas defensoras en los fortines, vistas de las fragatas de guerra en el puerto de la ciudad o la entrada del ejército centralista en los restos de Cartagena. Aunque esta conflagración tuvo cierta repercusión internacional en los medios ilustrados de la época, no hemos encontrado reproducida ninguna de las fotografía del lorquino, quien sí comercializó el trabajo con la venta de las fotografías en formato álbum. Sin duda, se trata de un conjunto excepcional, sobre todo si se compara con las escasas muestras de fotografía bélica española anterior. Nuevamente, hay que destacar la iniciativa profesional de José, un retratista que viaja a un territorio en guerra por propia iniciativa, trabaja en una ciudad

6 1.11.1868 *El Museo Universal*, página 5.

7 Archivo Municipal de Lorca. Colección Menchón Rodrigo.



Fig. 3. 1873. José Rodrigo. *Casa bombardeada, Cartagena.* Albúmina. Archivo Municipal de Lorca

convertida en campo de batalla por el asedio de uno de los contendientes y sufre los mismos peligros que la población y las tropas. Además, Rodrigo fotografía, con las lógicas limitaciones técnicas del medio en este periodo, a los distintos actores del conflicto y gran parte de la destrucción provocada por la guerra. Por todo ello,

el reportaje es único hasta la fecha en España y convierten a Rodrigo en el primer fotógrafo de guerra español.

2.1.5 Las guerras carlistas

La siguiente cita en el atribulado siglo XIX español son las guerras carlistas, conflicto cronológicamente anterior a los ya mencionados, pero su inicio en un periodo muy temprano de la fotografía, con técnicas tan limitadas como el daguerrotipo o los papeles a la sal, no nos ha dejado testimonios gráficos de estos hechos hasta las últimas hostilidades de la III Guerra Carlista en el año 1874. Este penoso conflicto es considerado por muchos historiadores como una guerra civil, que soportará la sociedad española durante cuarenta años por las pugnas dinásticas entre la controvertida hija de Fernando VII y el hermano del rey, el infante don Carlos y sus herederos. Aunque, realmente, este enfrentamiento fue una lucha por la supremacía de dos sistemas políticos: el liberal y el absolutista. A pesar de ello, la concentración geográfica mayoritaria de los partidarios del bando carlista en Cataluña, Navarra y Euskadi, hizo que su repercusión fuera muy localizada en estos territorios.

Una de las características fotográficas más significativas de la III Guerra Carlista es que se desarrolló en gran medida en los estudios de los retratistas de la época. Estos realizaron un amplio muestrario de retratos de los soldados y voluntarios que cataloga ampliamente la iconografía militar de los dos bandos. Al mismo tiempo, la fotografía, por primera vez en España, entra en guerra como una importante herramienta propagandística, especialmente en el lado carlista, que la usa de forma significativa para dar a conocer la figura del pretendiente al trono, Carlos VII, con la distribución de su retrato fotográfico en formato tarjeta de visita entre la población. El enfrentamientos más importante del que se conservan fotografías es del asedio carlista a la ciudad de Bilbao de 1874, que retrata con su cámara el francés afincado en la capital vizcaína Charles Monney Millet (1830-1875). Sus instantáneas del fuerte de San Agustín, de la batería de la Muerte, de las compañías liberales, las impactantes imágenes de los bombardeos sobre la ría del Nervión y sus destrozos son magníficas y de una calidad técnica extraordinaria (Figura 4). Aunque más extenso, el trabajo de Monney posee una estética muy similar al de José Rodrigo. En su inmensa mayoría, son fotografías paisajísticas, más cercanas a la vista topográfica urbana que a una instantánea, carentes de movimiento y acción. En ellas es patente la teatralidad de las tomas militares perfectamente ideadas por el

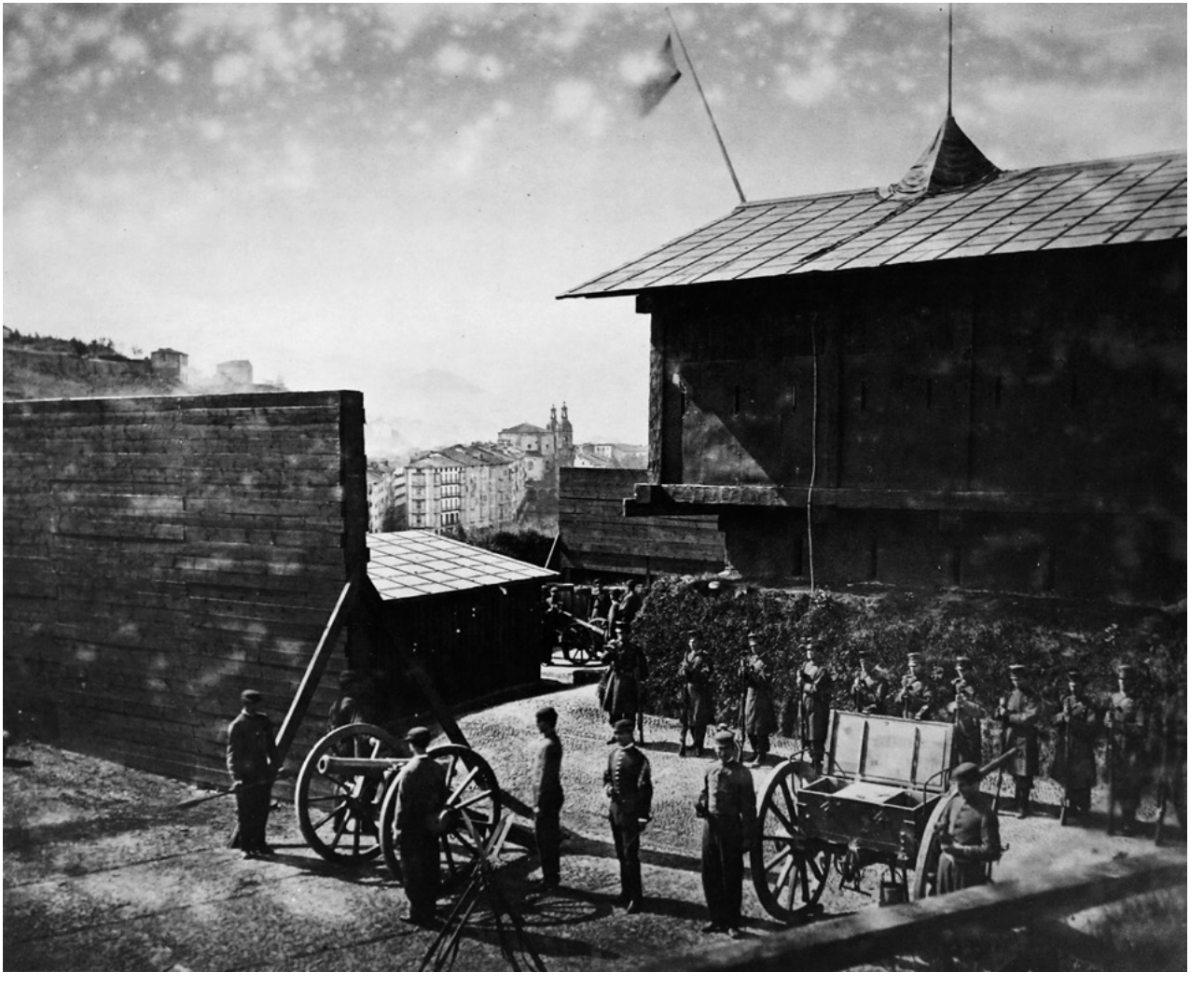


Fig. 4. 1874. Charles Monney. *Fuerte de San Agustín, Bilbao.* Albúmina. Patrimonio Nacional

fotógrafo, en las que cada soldado sabe representar muy bien el papel asignado. Son las características de una fotografía de guerra aún muy primitiva a la que le es imposible retratar con realismo y que se encuentra maniatada por la pose y el estatismo. Con este reportaje Monney realizó dos álbumes, uno de ellos con 56 fotografías del sitio de Bilbao dedicado al rey Alfonso XII y que regaló al monarca, conservado en la colección del Archivo del Palacio Real en Madrid, y otro con 94 copias depositado en la Diputación Foral de Vizcaya. Estos regalos eran una práctica comercial muy habitual entre los retratistas de la época y que tras ser aceptada por la Casa del Rey, permitía al profesional usar el título de fotógrafo de la Real Casa en la publicidad de su galería. Una acción con la que el retratista adquiría un gran prestigio para su gabinete, lo que favorecía las ventas y aumentar los precios de sus trabajos. Además, algunas de las instantáneas de Monney fueron reproducidas en la prestigiosa revista ilustrada francesa *L´illustration Journal Universel*, en la que aparecen grabados xilográficos copiados con gran fidelidad de dos de sus fotografías: *Maniobra de artillería en el fuerte de la Marina* y *Vista del fuerte del Diente*. La publicación parisina no cita ni su origen fotográfico ni a su autor, pero el mimetismo entre grabado y fotografía es obvio.

Del lado carlista cabe destacar la labor del fotógrafo polaco Ladizlas Kornarzewski (1823-1895), asentado en San Juan de Luz, y que fotografió al célebre jefe carlista Manuel Santa Cruz con su partida. Un personaje que atrajo un gran interés popular por su condición de sacerdote y líder rebelde. Sin duda, hoy, se le calificaría como figura mediática del conflicto, ya que su retrato, en formato tarjeta de visita, no sólo fue comercializado por la compañía Laurent, sino que la revista *La Ilustración Española y Americana* la reprodujo en dos ocasiones en el año 1873. Primero con un retrato realizado por el fotógrafo Ferdinad Bérillonle en Bayona con una imagen de busto que muestra su aspecto de clérigo, sin barba y con sotana, y apenas un mes después la instantánea de Kornarzewski, quien fotografía a Santa Cruz con barba y armado junto a su grupo de correligionarios.

2.1.6 La Restauración

Tras seis años de inestabilidad política y social y aún en plena Guerra Carlista, los líderes políticos españoles se encuentran atascados en la búsqueda de una salida que dé fin al periodo revolucionario iniciado en 1868. El pronunciamiento del general Arsenio Martínez Campos el 29 de diciembre de 1874 proclamando al príncipe

Alfonso como nuevo rey de España precipita la restauración borbónica e implanta definitivamente en el país el sistema político liberal. La constitución de 1876 impone un modelo no democrático, ya que adjudica la soberanía nacional al rey, quien la comparte con las cortes elegidas por sufragio censitario y un senado designado por el propio monarca. El acuerdo de los dos principales partidos, conservador y liberal, permitirá el periodo de mayor estabilidad política de todo el siglo, ya que ambos manipulan las elecciones para repartirse el gobierno de forma alterna y pacífica. Mientras, el nuevo rey, Alfonso XII, concede todo el poder militar a su valedor el general Martínez Campos, quien consigue aplastar los levantamientos carlistas en Cataluña y Navarra, finalizando el conflicto dinástico en 1876 con la entrada del monarca en Pamplona, donde es apodado por el pueblo como El Pacificador.

2.1.7 Los restos del imperio

La inestabilidad política de estos años en la metrópoli favorece los levantamientos y luchas independentistas de las últimas colonias españolas en ultramar. En Cuba, tras 8 años de agotadoras luchas, la Corona envía en 1876 a la isla al general Arsenio Martínez Campos que derrota a los insurgentes en Santiago de Cuba y Las Villas. El militar español ante el debilitamiento de la población inicia una política de diálogo y ofrece una amnistía total a cambio del abandono de la lucha. El acuerdo permite la firma de la Paz de Zanjón en 1878 que otorga una mayor autonomía a la isla caribeña y abole definitivamente la esclavitud. A pesar de los pocos datos fotográficos existentes de este conflicto, podemos citar una temprana fotografía publicada en 1876 en *La Ilustración Española y Americana* en formato de grabado del español José de Robles. Se trata de una estática imagen de las tropas españolas en una expedición de reconocimiento en Manigua tras el levantamiento cubano (Figura 5).

En Filipinas, igualmente, las ansias de independencia provocan otro levantamiento anticolonial durante el periodo de inestabilidad del Sexenio Democrático. En 1872 el motín de Cavite protesta por la represión española en el archipiélago. La revuelta es cortada con dureza por el gobierno colonial, que ejecuta a los responsables de los disturbios. A pesar de ello, la inestabilidad no cesará en las islas con insurrecciones en Mindanao y en el archipiélago de Joló. Sin duda, la distancia geográfica unida a las limitaciones técnicas de la fotografía y de los medios impresos sólo nos han dejado de este conflicto una imagen del líder de la revuelta, el sargento filipino Lamadrid. Se trata de un retrato de estudio que reprodujo en

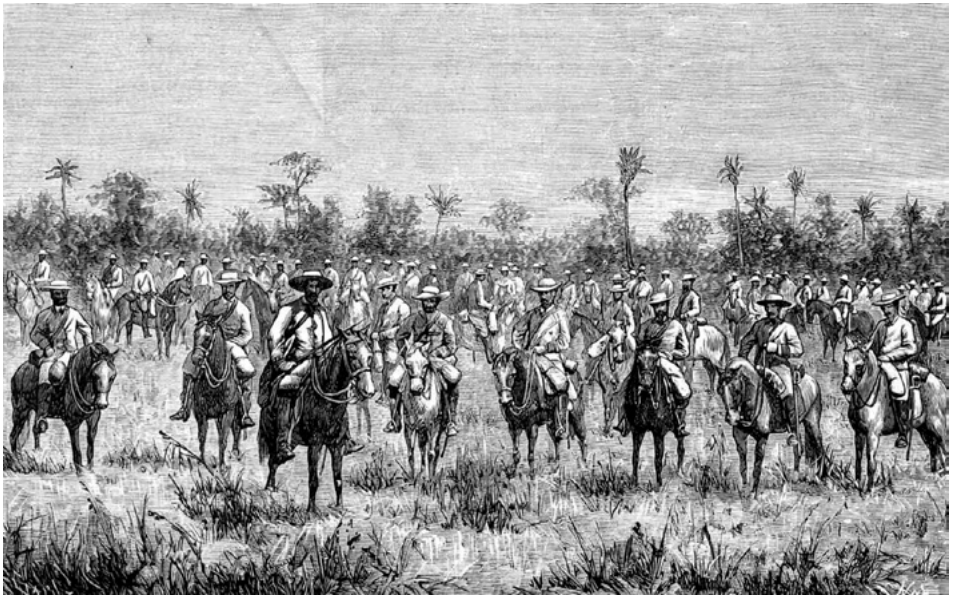


Fig. 5. 1876. José de Robles. *Tropas españolas de exploración en Manigua, Cuba*. Grabado xilográfico. BNE

formato de grabado, nada menos que cuatro meses después del motín, de nuevo, la revista *La Ilustración Española y Americana*[8]. Dos ejemplos aislados pero muy representativos del papel informativo que poco a poco va obteniendo la fotografía en los medios de comunicación españoles, aunque se trate de noticias que ocurren a miles de kilómetros de la sede de los medios de comunicación.

2.2 Conflictos de fin de siglo

2.2.1 Las revistas gráficas

La introducción de la fotografía en la prensa diaria es un fenómeno social fundamental en la historia contemporánea. Esta cambia la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común solo podía visualizar los acontecimientos que sucedían a

8 16.04.1872 *La Ilustración Española y Americana*.

su vera, en su calle o en su pueblo. Con la fotografía se abre una ventana al mundo. Al tiempo que se convierte en un poderoso medio de propaganda y manipulación (FREUND, 1973: 96). Una percepción que incluso hoy en día la mayor parte de los espectadores de una fotografía asumen como sinónimo de realidad y toman sus contenidos icónicos como una verdad incontestable. Mientras, la fotografía también multiplicó las ventas de las revistas ilustradas, que se dieron cuenta de que además algunas noticias vendían más que otras. Pero lo que más leído de todo era, sin duda, la guerra. En 1903, una importante revista estadounidense célebre por sus reportajes fotográficos prometía a bombo y platillo: "Allí donde haya un ejército en el campo de batalla, en medio del fragor de las armas, los proyectiles y el sinfín de tragedias propias de la guerra, allí habrá también un enviado de Collier´s".

En España, las instantáneas de la guerra de Marruecos ya comienzan a aparecer de forma regular en las primeras publicaciones gráficas españolas, como la revista *Blanco y Negro*. Este semanario, fundado por el sevillano Torcuato Luca de Tena (1861-1929), nace en 1891 y se convierte con una tirada inicial de 20.000 ejemplares en la primera revista gráfica moderna española que reproduce todas las semanas fotografías de carácter informativo. Su éxito es inmediato, alcanzando ediciones de cientos de miles de ejemplares. Ante el éxito de *Blanco y Negro,* inmediatamente aparecen otras revistas gráficas como *Nuevo Mundo* en 1894, que se convierte en su principal competidora, aunque no comienza a reproducir fotografías hasta 1896. Otras publicaciones importantes de este periodo serán los magníficos semanarios *La revista Moderna* (1897), la barcelonesa *La Hormiga de Oro* (1884) que con la llegada del siglo XX introduce en sus páginas la fotografía; la malagueña *La Unión Ilustrada* (1909), *Mundo Gráfico* (1911) o la elitista *La Esfera* (1914), que poseía la mejor calidad en la reproducción fotográfica de la prensa nacional. Incluso la decimonónica *La Ilustración Española y Americana* abandona definitivamente en 1907 la reproducción de grabados informativos para solo insertar en sus páginas fotografías.

2.2.2 El desembarco en África

Para completar el panorama bélico de la España del siglo XIX es indispensable enumerar las guerras coloniales, en las que nuestros políticos involucrarán al país en sucesivas catástrofes y donde nuestros fotógrafos comenzarán a realizar un reportaje de guerra algo más verosímil gracias a las últimas novedades técnicas introducidas por la llegada de los negativos al gelatino bromuro y la fabricación de



Fig. 6. 1893. Manuel Companny. *Avanzada en Rostrogordo*. Fotomecánica. BNE

cámaras cada vez más pequeñas y ligeras. No obstante, el trabajo de los reporteros que acudirán a estos conflictos estará doblemente condicionado, tanto por la censura gubernamental, como por la autocensura que se imponen fotógrafos y medios de comunicación, que suelen ofrecer a sus lectores una imagen limpia y heroica de la guerra.

Uno de los episodios norteafricanos mejor ilustrados por nuestros reporteros fue el levantamiento marroquí de 1893, que retrata espléndidamente Manuel Company (1855-1909) en las cercanías de la ciudad de Melilla. Sus reportajes de la Guerra del Rif tuvieron una importante difusión en la recién nacida prensa gráfica española. La revista *Blanco y Negro* le dedicó varias portadas, así como un espacio fijo mientras duró el conflicto que tituló *Crónica ilustrada de la guerra*. Sus fotografías también aparecieron en las publicaciones ilustradas tradicionales como *La Ilustración Artística* o *La Ilustración Española y Americana* que reprodujeron en varios números sus instantáneas, eso sí, siempre en menor número y traducidas a grabados.

Las fotografías rifeñas de Company, como *Trincheras en el campamento de Horcas Coloradas, Cura de un herido* o *Avanzada de Rostrogordo* (Figura 6), nos permiten comprobar una importante evolución del fotoperiodismo de guerra del siglo XIX, especialmente si las comparamos con imágenes de conflictos anteriores. En ellas se aprecia un estilo más realista, donde el fotógrafo ya es capaz de captar cierta acción sin que tenga que llamar la atención a toda la tropa para que esté firme ante la cámara y no salgan movidos en la fotografía. Además, sus composiciones y encuadres son mucho más cercanos y naturales, no dudando Company en subir a un barco de la armada o a un globo cautivo de observación para realizar sus tomas. Un año después, Manuel vuelve a Melilla y con sus fotografías edita una colección de postales, impresa por Hauser y Menet, titulada *Marruecos: Recuerdo del viaje de la embajada española de 1894*.

Company cosechó un importante éxito social en los periódicos con sus reportajes bélicos y gracias a ellos se disparó su prestigio como retratista. Una fama que aprovechó para abrir una segunda galería en Madrid y otra en la ciudad de Toledo, ya que el fotoperiodismo aún no permitía la pervivencia económica de los profesionales para dedicarse a él en exclusiva. Además, Manuel será maestro de grandes fotoperiodistas españoles del siglo XX: Alfonso García Sánchez "Alfonso", José Demaría López "Campúa" o Eduardo Rodríguez "Dubois".

2.2.3 El desastre del 98

Tras una década de paz en Cuba y Filipinas, la inestabilidad política se agudiza a partir de 1890 con un considerable aumento de los enfrentamientos entre las tropas coloniales y las fuerzas independentistas. La Guerra del 98 será un importante laboratorio mediático para la fotografía mundial, donde se ponen en marcha por primera vez en la historia nuevas formas de comunicación visual. Desde la ya mencionada prensa gráfica, que despliega en los distintos escenarios bélicos a sus reporteros gráficos, o la recién nacida postal ilustrada. Un nuevo medio de comunicación postal que pone en circulación a precios módicos decenas de modelos de fotografías del conflicto hispano estadounidense con tiradas de cientos de miles de ejemplares. Entre las imágenes más reproducidas en este formato se encuentran las del navío norteamericano Maine, cuyo hundimiento en la bahía de La Habana dio inicio al enfrentamiento armado, y las del crucero español Reina Mercedes que fue hundido por su tripulación para intentar bloquear el acceso a la flota

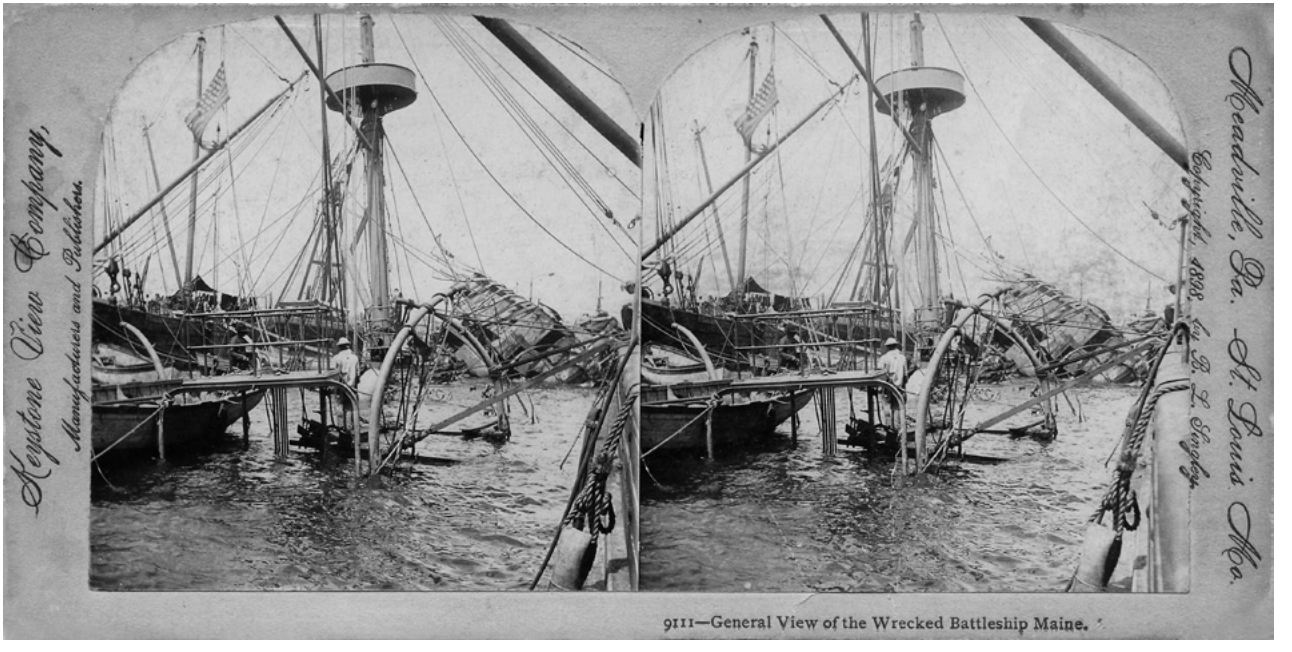


Fig. 7. 1898. Keystone. *Vista del Maine hundido en la Bahía de la Habana*. Gelatina de plata estereoscópica. Colección del autor

americana en la bahía de Santiago de Cuba, suceso con el que finalizó la contienda. Otro formato fotográfico que se estrena en esta crisis es el de las colecciones de vistas estereoscópicas que, a modo de primitivo mass media, trasladará con sus fotografías la información bélica a una gran cantidad de hogares burgueses. Este formato fotográfico inventado por el británico David Brewster en 1849 permitía observar dos fotografías como una sola en tres dimensiones. Su popularidad creció durante todo el siglo XIX y aparecieron importantes compañías especializadas en la venta de este tipo de imágenes con vistas de todo el mundo. Una de ellas, la canadiense Underwood & Underwood (FERNÁNDEZ, 2004: 233) fundada por los hermanos Elmer y Bert Underwood en 1880 comercializaba todo tipo de fotografías de tomas de ciudades, monumentos y tipos en formato tridimensional. Ya en 1897, habían comercializado su primera colección bélica del conflicto turco-griego y la editorial poseía un auténtico ejército de colaboradores gráficos que viajaban por todo

el planeta para editar nuevos reportajes. Y, en 1901, llegó a publicar más de 25.000 fotos al día. De esta forma, la Underwood, que nació como una editora de fotos tridimensionales, se convirtió en una agencia de noticias fotográficas, especializada en fotografiar los principales conflictos bélicos del siglo XX. En 1920, los canadienses vendieron su compañía y sus archivos a su principal competidora, la estadounidense Keystone (Figura 7), que continuó distribuyendo su fondo hasta después de la II Guerra Mundial. Otras editoras que comercializaron internacionalmente vistas de la guerra, todas estadounidenses, fueron Strohmeyer & Nyman, B.W.Kilburn, M.H. Zahner o la ya mencionada Keystone. Estas publican series tanto de las hostilidades en Cuba como, ya en menor medida, de Puerto Rico y Filipinas. No obstante, el rápido desenlace de los combates a favor de las tropas norteamericanas, hace que la inmensa mayoría de estas imágenes estén realizadas cuando ya habían finalizado los enfrentamientos.

En España, el conflicto despertó un gran interés patriótico, ardor que fomentaron las recientes publicaciones gráficas que avivaron una euforia desmedida entre la población, minusvalorando al moderno y mejor preparado ejército estadounidense. Las revistas españolas realizarán un importante seguimiento gráfico de las revueltas desde 1895, mostrando la escalada bélica tanto en Cuba como en Filipinas. Entre los reportajes más destacados de los profesionales españoles en la isla de Cuba cabe destacar al reportero Julio García, quien en 1897 realiza un espectacular trabajo sobre el batallón de cazadores de Cataluña durante sus incursiones en territorio caribeño. Se trata de un reportaje de una enorme calidad fotográfica e interés histórico, ya que el fotógrafo acompaña a las tropas españolas durante sus misiones a modo de un moderno fotoperiodista empotrado. Estas fotografías forman parte de un álbum que se conserva en las colecciones del Palacio Real de Madrid y a pesar de poseer muchas de las características de la fotografía decimonónica, narra en primera persona las calamidades que sufre este batallón español en territorio cubano. Julio García fotografía todo lo que ve, desde las clásicas vistas de pose de las tropas marchando a caballo, pero también aspectos nada habituales como la construcción de un fortín, la cura de los heridos en un improvisado hospital de campaña en el bosque (Figura 8) o incluso el entierro de los soldados caídos. Un reportaje de gran valía para la época por su realismo y totalmente alejado de las idílicas visiones de la guerra que aún se realizaban en este periodo.



Fig. 8. 1897. Julio García. *Cura de heridos en Quemados Grandes.* Albúmina. Patrimonio Nacional

Una visión más tradicional del conflicto es la que ofrecen desde 1895 la sociedad de fotógrafos y dibujantes españoles Otero y Colominas, corresponsales en La Habana de las revistas *La Ilustración Artística* y *La ilustración Nacional*. Sus reportajes están muy marcados por su condición de retratistas, ya que muchos de sus

trabajos para la prensa reproducían fotografías de estudio de los principales jefes militares españoles y los realizados en exteriores a acuartelamientos o desfiles se caracterizan por su alejamiento de la acción, la estaticidad y la rigidez de las poses de las tropas.

2.2.4 Los últimos de Filipinas

Mientras, en Filipinas y tras la declaración de guerra de Estados Unidos el 25 de abril de 1898, su fuerza naval en el Pacífico viaja al archipiélago, donde en un solo día, el 1 de mayo, da cuenta de la vieja flota española de madera anclada en la bahía de Manila. Una victoria celebrada por los nacionalistas filipinos, que el 12 de junio declaran la independencia en Kawit, aunque sin el reconocimiento de Estados Unidos que se anexiona Filipinas como colonia norteamericana tras la firma del tratado de paz de París, donde España vende su antigua posesión por 20 millones de dólares. Sin embargo, el pueblo filipino continuará su lucha antiimperialista en una cruenta guerra, con cerca de un millón de fallecidos, hasta conseguir su total soberanía en 1902.

La actividad fotográfica militar en el archipiélago en la década de 1890 es intensa por las continuas rebeliones antiespañolas en los diferentes territorios filipinos. De ella cabe destacar la importante actividad fotoperiodística de varios oficiales del ejército español gracias al desarrollo técnico de nuevas y ligeras cámaras para aficionados. Unas imágenes que, sorprendentemente, distribuyen a diversas publicaciones nacionales, algo impensable en nuestros días. La afición por la fotografía cala entre los oficiales y jefes de prácticamente todos los ejércitos occidentales y les lleva a incluir entre su equipo de guerra una cámara fotográfica, pero sin mayor pretensión que captar algunos recuerdos de su experiencia bélica. Un buen ejemplo de estos fotógrafos soldado es el reportaje del teniente de ingenieros Martínez de Unciti (GUARDIOLA, 2006: 182) que en 1896 retrata las defensas construidas por el ejército español en Tinunkup, en la provincia de Mindanao, y que fue publicado como grabado en la revista *La Ilustración Española y Americana*. Más completo es el reportaje del oficial Alfonso de Perinat, quien llegó a editar en 1891 un libro con sus imágenes titulado *Operaciones militares en Río Grande de Mindanao*. El tomo reproducía un total de 70 fotografías que muestran tanto parajes de la isla como "los encuentros más importantes" de la rebelión de 1887. Fotografías formal y técnicamente pobres pero de un extraordinario valor documental.

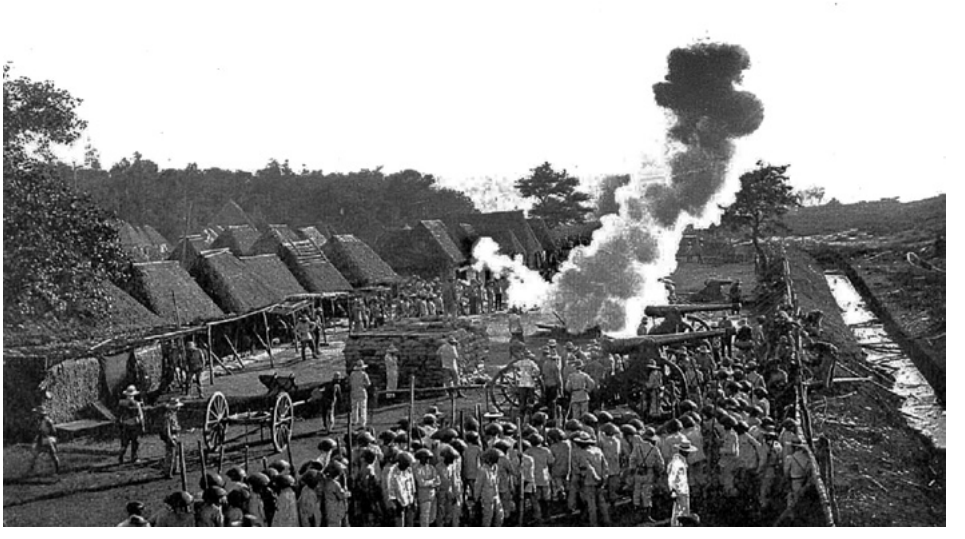


Fig. 9 1897. Manuel Arias. *Bombardeo en Cavite*. Fotomecánica. BNE

Una mención especial merece la amplia y extensa cobertura gráfica realizada entre 1896 y 1900 por el fotógrafo criollo Manuel Arias y Rodríguez (1850-1924). Sus reportajes, también publicados en *La Ilustración Artística de Barcelona*, muestran de una forma muy completa la vida en las islas a través de las distintas temáticas fotográficas. Un trabajo que recoge desde los paisajes tropicales a las vistas urbanas y monumentales, la fotografía antropológica con los retratos de tipos, la célebre fotografía de la ejecución del líder filipino José Rizal en 1896, las tomas navales y por supuesto las bélicas. De estas últimas cabe resaltar sus imágenes muy cercanas a la primera línea de la lucha española como las publicadas en 1897 de la insurrección de Cavite, donde realiza espectaculares instantáneas de las posiciones de artillería españolas disparando sobre los rebeldes filipinos (Figura 9). Un trabajo por el que Manuel recibió encendidos elogios de un artículo de su medio, *La Ilustración Artística de Barcelona*, y la distinción de la Cruz Roja al Mérito Militar. Gracias a sus excelentes relaciones, Manuel trabajó desde todos los bandos del conflicto e incluso llega a fotografiar los actos de proclamación de la nueva república con la toma de



Fig. 10. 1897 Retratos de Augusto Norris y Francisco Chofré. Grabado xilográfico. BNE

posesión del presidente Emilio Aguinaldo. No obstante, su trabajo más reconocido fue la exclusiva sobre la capitulación del grupo de soldados españoles sitiados durante 337 días en el pueblo de Baler. Las tropas españolas, más conocidas como "Los últimos de Filipinas", llegaron a amenazar con dispararle si fotografiaba su fortín en la iglesia del pueblo. Finalmente los sitiados fueron convencidos del fin de la guerra y se les permitió volver a España, donde fueron recibidos como héroes.

Por último, hay que destacar tristemente como en este conflicto se produce otro importante hito en la historia del periodismo español, con el primer caso conocido de la muerte de un fotógrafo en una zona bélica. El suceso ocurrió en 1896 en Mariquina[9], al este de Manila, a donde se habían desplazado el fotógrafo Francisco Chofré, corresponsal de *La Ilustración Española y Americana*, y su primo Augusto Morris, quienes fueron asesinados por rebeldes tagalos cuando intentaban fotografiar las revueltas (Figura 10). El caso de las amenazas de los resistentes de Baler al fotógrafo Manuel Arias o de

9 15.2.1897 *La Ilustración Española y Americana*.

los asesinatos de Chofré y Morris ponen de manifiesto cómo de forma muy temprana los periodistas son considerados testigos incómodos por los contendientes de una guerra y simplemente realizar su trabajo los puede convertir en objetivo militar.

Conclusiones

En España, la fotografía de guerra es un fenómeno relativamente tardío. Su desarrollo, en las primeras décadas de vida del medio, está marcado más por el interés personal de los fotógrafos, que por el de los medios de comunicación. Son retratistas profesionales que puntualmente sacan sus cámaras a las calles para captar un momento que creen de gran trascendencia histórica. No obstante, se trata de una actividad profesional aislada. En algunos casos, estas fotografías llegan a publicarse en las primeras revistas ilustradas del país en forma de grabado xilográfico, pero su principal difusión se hará a través de la venta directa de copias o también con la realización de álbumes fotográficos que, como en el caso del asedio de Bilbao, el fotógrafo regala una copia a la Casa Real con la que obtiene un título de fotógrafo del monarca que le aporta un importante reconocimiento profesional y social. Un modus operandi que se extiende hasta las postrimerías de la centuria, cuando los profesionales de la galería se lanzan al reporterismo de guerra de forma puntual para conseguir un prestigio en la prensa gráfica que poder explotar en sus estudios, conseguir otros ingresos a través de la publicación de postales y coleccionables o recibir más encargos de revistas y diarios.

Durante este periodo, también encontramos las primeras acciones en las que se utiliza la fotografía como una herramienta propagandística al servicio del poder, como el pionero reportaje de la Guerra de África de 1859 o en la distribución de retratos durante la tercera Guerra Carlista, donde ya se vislumbra la capacidad de la imagen para influir en la población.

El nacimiento de la nueva prensa gráfica coincide con el conflicto colonial del Rif y con el estallido de la Guerra Hispanonorteamericana por Cuba y Filipinas. Unos hechos de gran interés popular en el que la sociedad española, ya con más cultura fotográfica, consume gran cantidad de fotografías a través de las postales, las vistas estereoscópicas o de las revistas gráficas. Medios que demandan cada vez más instantáneas de los conflictos armados en los que se ve involucrado el país. Pero la fotografía de guerra española moderna inicia su andadura real en los conflictos del norte de Marruecos, donde nuevos reporteros inventan una nueva profesión y que ya en el siglo XX estará cada vez más especializada gracias a la difusión de sus trabajos en la prensa nacional.

Bibliografía

Alarcón, P. A (1860). *Diario de un testigo de la Guerra de África*. Madrid: Gaspar Roig.

Arias Estévez, M.R. (2004). *Descubiertas: fotografías de la colección del Museo del Ejército*. Madrid: Museo del Ejército.

Castellote, A. (2013). *España a través de la fotografía 1839-2010*. Madrid: Editorial Taurus.

García Carrasco, A. (1998). *En Guerra con Estados Unidos*. Madrid: Almena.

González Pérez, A.J. (2015). *Fotógrafo de Guerra. La fotografía de guerra en España 1859-1939*. Córdoba: Diputación Provincial.

Fernández Rivero, J. A. (2004) *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*. Málaga: Miramar.

Fernández Rivero, J. A. (2011). *Ceuta y la guerra de África de 1859 a 1860. La fotografía militar en la guerra de África: Enrique Facio*. Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes.

Freund, G. (2001). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

García Cortázar, F. y González Vesga, J. M. (1994). *Breve historia de España*. Madrid: Alianza Editorial.

Guardiola, J. (2006). *El imaginario colonial*. Barcelona: Casa Asia.

Holgado Brenes, J. (1995). *Aportaciones a la fotografía colonial: Cuba, Filipinas y Puerto Rico*. Córdoba: Diafragma-Foto.

López Martínez, J. F. y Díaz Burgos, J. M. (2003). *Fotografía en la Región de Murcia*. Murcia: Cehiform.

López Mondéjar, P. (1989). *Las Fuentes de la Memoria I. Fotografía y sociedad en la España de siglo XIX*. Madrid: MCU/Lunwerg.

Pando Despierto, J. (1994). *El mundo militar a través de la fotografía: España y el hecho internacional 1860-1921*. Madrid: UNED.

Riego Amezaga, B. (2003). *España en la tarjeta postal, un siglo de imágenes*. Barcelona: Lunwerg.

Sáenz De San Pedro, E. (1986). *Imágenes fotográficas, III Guerra Carlista: 1870-1876*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya.

Vv.aa. (1999). *La fotografía en las colecciones reales*. Barcelona: Patrimonio Nacional/Fundación La Caixa.



EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DEL PERIÓDICO LA TRIBUNA DE TOLEDO (1997-2024)

Adolfo de Mingo Lorente

Universidad de Castilla-La Mancha

Yolanda Lancha Escribano

Jefa de Fotografía de La Tribuna de Toledo

Fernando Franco Serrador

Exdirector de La Tribuna de Toledo

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.04

Resumen

Este trabajo destaca el interés que posee el archivo gráfico del periódico *La Tribuna de Toledo* para documentar la evolución de esta ciudad y del resto de la provincia de Toledo a lo largo de las últimas tres décadas. La actualidad política, el desarrollo de infraestructuras y el hallazgo, conservación y recuperación del patrimonio histórico constituyen los ejes principales de una colección formada por más de un millón de fotografías. La formación y gestión de este ingente fondo ha coincidido, además, con el fin del fotoperiodismo analógico y los nuevos retos de la prensa digital, las redes sociales y el denominado "periodismo ciudadano".

Palabras clave: Prensa local; fotografía digital; archivos fotoperiodísticos; Toledo; siglo XXI.

Abstract

This work highlights the interest held by the photographic archive of the newspaper *La Tribuna de Toledo* in documenting the evolution of this city and the rest of the province of Toledo over the last three decades. Current affairs, infrastructure

development, and the discovery, conservation, and recovery of historical heritage constitute the main axes of a collection consisting of over a million photographs. The formation and management of this vast archive have also coincided with the end of analog photojournalism and the new challenges of digital press, social media, and so-called "citizen journalism".

Keywords: Local press; digital photography; photojournalistic archives; Toledo; 21st century.

Introducción

Este trabajo, presentado en el marco de unos encuentros sobre historia de la fotografía[1], tiene como fin aprovechar la temática de 2024 —dedicada al fotoperiodismo— para situar la mirada sobre un fondo de imágenes reciente y aún en pleno desarrollo[2]: el archivo gráfico de *La Tribuna de Toledo*. Este periódico, propiedad desde 2002 de Promecal, principal grupo de comunicación de Castilla-La Mancha, ha testimoniado a través de sus fotógrafos acontecimientos como la creación del campus universitario de la UCLM en la antigua Fábrica de Armas, el desarrollo del Consorcio de la Ciudad de Toledo y la configuración de la Biblioteca de Castilla-La Mancha, por mencionar sólo tres ejemplos que se produjeron coincidiendo con su nacimiento, a finales de la década de los noventa.

No hay estudios de conjunto dedicados al fotoperiodismo en Toledo, a diferencia de otras ciudades, como Burgos (MORENO, 2019). Las aportaciones más destacadas forman parte de los trabajos sobre historia de la fotografía realizados desde los años ochenta por investigadores como CARRERO DE DIOS y otros (1983 y 1987),

1 Los Encuentros de Historia de la Fotografía, organizados por el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, se celebran desde 2004. El resultado son siete volúmenes cuyos textos han sido sobre todo dedicados a las imágenes de los siglos XIX y la primera mitad del XX, con excepciones como CRIADO (2009) y su análisis sobre cómo ha variado la percepción de Toledo desde entonces a través de la fotografía.

2 La revolución experimentada por el fotoperiodismo durante los últimos años obliga a introducir nuevas miradas más allá de clásicos como VILCHES (1987), ALCOBA (1988) o BAEZA (2001), sin que muchos de sus planteamientos hayan dejado por ello de estar vigentes. Algo semejante podría decirse de la gestión archivística de estas imágenes en ROBLEDANO (2002) y TORREGROSA (2009), entre otros. Para una visión más reciente, GUERRERO (2017) y la talaverana ALCAIDE (2017).

centrados, especialmente, en Casiano Alguacil (1832-1914)[3] y la Casa Rodríguez (1878-1984). Más recientemente, una nueva generación de investigadores de la fotografía ha contribuido a estudiar y divulgar el pasado de Toledo en sus blogs, como Eduardo Sánchez Butragueño (*Toledo Olvidado*) y Carlos Vega Hidalgo (*Toledo GCE*). También las instituciones han dedicado a fotoperiodistas exposiciones como las de Gabriel Carvajal (1932-2021) —Premio Nacional de Periodismo Gráfico— y María Teresa Silva (1932-2012), organizadas, respectivamente, por el Archivo Municipal y la Diputación.

El empleo de fotograbados por parte de la prensa toledana se remonta a 1889, con la revista *Toledo* (SÁNCHEZ, 1983: 64). Apenas dos años atrás, Juan Comba había mostrado el devastador incendio del Alcázar en una instantánea que es considerada pionera del fotoperiodismo en España[4]. Son fechas en las que Casiano Alguacil recogió la devastación que el desbordamiento del arroyo Amarguillo había provocado en Consuegra el 11 de septiembre de 1891, imágenes publicadas como fotograbados en *La Ilustración Artística* de Barcelona (AGUADO, 2023). Sirvan estos ejemplos para ilustrar un fenómeno, la crónica de actualidad, que no había hecho más que llegar a las publicaciones impresas de Toledo y que durante los años siguientes tendrá como grandes exponentes a Eugenio Rodríguez (1860-1938) y Pedro Lucas Fraile (ha. 1865-1921). Menos conocido es Constantino Garcés (1861-1922), director de *La Campana Gorda*, fundador y decano de la Asociación de la Prensa Toledana, y también fotógrafo. Fue "un personaje clave en la evolución del periodismo y de la fotografía de la ciudad que creo que, hasta la fecha, ha sido injustamente poco abordado en los diferentes trabajos relativos a estos campos" (SÁNCHEZ BUTRAGUEÑO, 2023).

Estos pioneros no sólo concentraron su interés en las evocaciones románticas y las representaciones costumbristas de monumentos y paisajes, sino también en hechos concretos y noticiables, desde el conocido reportaje de Fraile sobre la

3 Beatriz Sánchez Torija, participante habitual en los Encuentros de Historia de la Fotografía desde su primera edición, ha dedicado varias investigaciones a este fotógrafo, entre ellas su tesis doctoral (2015).

4 La fotografía, propiedad del Archivo Monasor, inspiró al propio Comba uno de los dibujos publicados en *La Ilustración Española y Americana* el 15 de enero de 1891 (año XXXI, n.º 2, p. 37). La publicación destacó precisamente cómo el autor "salió para Toledo en la misma noche del 9, por encargo expreso de la Dirección de este periódico, para reproducir del natural los principales incidentes de la catástrofe".



Fig. 1. Cadáver del cardenal Monescillo en la antecámara de su dormitorio (Palacio Arzobispal, 11 de agosto de 1897). Fotografía: Lucas Fraile

muerte del cardenal Monescillo (1897) hasta la presentación que Garcés hizo en 1914 del niño Marcial Lalanda, quien años más tarde habría de convertirse en un célebre torero. La evolución técnica de la fotografía —cámaras más compactas, menor tiempo de exposición de la película, etc.— permitirá pronto una mayor interacción del fotógrafo con su entorno. A *La Campana Gorda* se sumarán otros medios impresos ampliamente ilustrados, como por ejemplo *El Castellano Gráfico* (Editorial Católica Toledana, 1924-1925), con imágenes de Pablo Rodríguez (1897-1975) en su mayor parte.

Después de la Guerra Civil —tras el episodio del Alcázar y su gran repercusión informativa, con figuras como Robert Capa y Gerda Taro—, además de Rodríguez,

destacó la actividad de Foto Flores, cuyo rico fondo (179.374 fotografías) es desde 1997 propiedad de la Diputación. Ya se ha mencionado a María Teresa Silva, que trabajó para *El Alcázar* entre 1968 y 1987 (y cuyos 63.123 negativos han sido digitalizados por Enrique Jiménez Silva), y a Gabriel Carvajal, que lo hizo para *Ya*. Sería imposible incluir aquí todas las aportaciones gráficas realizadas desde finales del siglo XX, por no mencionar la aportación de los fotógrafos de los gabinetes y agencias. Nos limitaremos a destacar *La Voz del Tajo* (1978-) —medio reformulado en distintas ocasiones desde su aparición como semanario durante la Transición—, *El Día de Toledo* (1987-2012) y *ABC Toledo* (1989-). También es necesario tener en consideración las imágenes de la revista *Bisagra* (1987-1994) —posteriormente convertida en *Aquí Castilla-La Mancha* (1995-2020)—, *Ecos de Toledo* (1995-2012) —hoy *Encastillalamancha.es* (2012-)— y *El Digital Castilla-La Mancha* (2006-). Estas últimas publicaciones, recientemente contextualizadas por GALLETERO (2021) en su diagnóstico de la prensa actual en Castilla-La Mancha, coinciden ya plenamente con la actividad de los fotógrafos de *La Tribuna de Toledo*.

1. *La Tribuna de Toledo* y su archivo gráfico

La Tribuna de Toledo vio la luz el 28 de noviembre de 1997, de la mano de Publicaciones de Toledo SL. Fue el primer proyecto regional de prensa diaria en Castilla-La Mancha, con cabeceras hermanas en Albacete, Ciudad Real, Cuenca y Talavera de la Reina. Cuatro años después pasó a Prensa Española, siendo adquirido en 2002 por su actual propietario, el grupo de comunicación Promecal. Sus primeros directores fueron Luis Resola, Gonzalo Almenara y Eugenio Vicente. Entre febrero de 2003 y enero de 2024 lo ha sido casi ininterrumpidamente Fernando Franco Serrador, recientemente sucedido por Francisco José Rodríguez de Gaspar.

La primera sede de la redacción fue un local de la calle Donantes de Sangre, en el barrio de Palomarejos. En 2002 se trasladó a un edificio de tres plantas en la calle Nueva, instalándose por primera vez en el casco histórico. Entre 2005 y comienzos de 2024 ha estado en la Cuesta de Carlos V —antigua sede de la Dirección Provincial de Telefónica—, hasta su reciente traslado a la Avenida Europa (Edificio Bulevar). En 2013 se integraron las dos cabeceras provinciales en una (trasladándose a Toledo parte del equipo de Talavera de la Reina con su directora, Carmen Sánchez Jara), separándose después.

Durante la mayor parte de su andadura, *La Tribuna de Toledo* ha sido un periódico diario, publicado en papel[5]. Hoy mantiene aún este soporte, aunque desde septiembre de 2020 sus ejemplares se distribuyen gratuitamente de lunes a viernes. El 30 de noviembre de 2005 se lanzó la edición digital, potenciada desde entonces por un sistema de quiosco digital y una completa presencia en redes sociales. Según la Oficina de Justificación de la Difusión (OJD), el periódico suma a sus 6.000 ejemplares diarios en papel 268.988 navegantes únicos, 732.398 visitas y 1.163.776 páginas consultadas[6].

Los fotógrafos han sido los grandes testigos del trabajo realizado en estos 27 años. El volumen de imágenes conservado en el archivo de *La Tribuna de Toledo* es difícil de estimar, pero supera el millón de fotografías. Hace más de diez años se calculó la cantidad en más de 500.000[7]. Hoy trabajan en la sección menos personas y esta progresión se ha ralentizado, situándose el promedio en unas 35.000 imágenes por fotógrafo al año[8].

Dentro de las dificultades que implica realizar una clasificación de este enorme fondo, se propone a continuación un listado de sus principales apartados.

5 El formato fue de 39 cm de altura hasta el 18 de octubre de 2017, reduciéndose después hasta los 37 actuales. Durante los tiempos de Publicaciones de Toledo SL, *La Tribuna de Toledo* apareció exclusivamente en blanco y negro, a excepción de un listel rojo en portada bajo el nombre. Tras la adquisición por Prensa Española, el azul se convirtió en color de referencia, dando mayor protagonismo a los titulares. La incorporación completa del color en las portadas se produjo el 14 de noviembre de 2002, con la llegada de Promecal y de una completa sección de maquetación, cuyo responsable actual es Nacho Martín Rodríguez, en coordinación con el diseño del resto de cabeceras del grupo. El color en páginas interiores se generalizaría posteriormente.

6 Se trata de las últimas cifras publicadas (enero de 2024), pero son cantidades que pueden variar significativamente respecto a otros momentos del año, e incluso multiplicarse por dos (como sucedió en septiembre de 2023, coincidiendo con el impacto informativo de una DANA).

7 La entrada correspondiente al Archivo de *La Tribuna de Toledo* en el Censo-Guía de Archivos de España e Iberoamérica, elaborado por la Subdirección General de Archivos Estatales, recoge la obsoleta cantidad de 521.000 fotografías. Dicha cifra se remonta a los tiempos en que Guillermo Alonso Balbás era director regional del medio, puesto que este periodista abandonó en 2012.

8 Registradas y no meramente *disparadas* —como sucede cuando las fotografías se realizan en *modo ráfaga*—, sino convenientemente seleccionadas, identificadas y almacenadas.



Fig. 2. El ministro Cristóbal Montoro acude a la inauguración del Remonte de La Granja (19 de junio de 2000): la fotografía como herramienta para el desarrollo de infraestructuras. Fotografía: Moisés Soto

1.1. Actualidad local

Son los acontecimientos que componen el día a día y que constituyen la piedra angular de la agenda mediática, comenzando por la actividad política, económica y social, pero también por la cobertura informativa de hechos no previstos ni planificados, es decir, los sucesos. En un marco como el de los Encuentros de Historia de la Fotografía de Castilla-La Mancha es de destacar el valor que poseen algunas de sus fotografías para documentar el Toledo contemporáneo. El desarrollo de nuevas infraestructuras es el mejor ejemplo. Gracias al archivo gráfico de *La Tribuna de Toledo*

es posible hacer un seguimiento de obras como la adaptación del Alcázar como sede de la Biblioteca de Castilla-La Mancha (1998), el Museo del Ejército (1998-2010), el nuevo Hospital en Santa María de Benquerencia (2007-2020) o los remontes mecánicos de la Granja (2000) y del Granadal (2014). El Palacio de Congresos del Miradero (2003-2012), proyecto del arquitecto Rafael Moneo sometido a varias modificaciones, ha sido fotografiado por Moisés Soto —su presentación en 2001—, Yolanda Lancha —el cierre de las galerías preexistentes (2002)—, Víctor Ballesteros —la complicación de los trabajos debido al desprendimiento de una roca (2006)— y David Pérez —su acondicionamiento interior inmediatamente anterior a la apertura (2012)—, entre otros fotógrafos.

Por sus particularidades históricas y monumentales —ciudad Patrimonio de la Humanidad, sede Primada de la Iglesia española, campus de la Universidad de Castilla-La Mancha y consolidado destino turístico—, además, Toledo define unas líneas informativas a las que no es ajeno el trabajo de los fotógrafos. Más allá de la actualidad política y social, la Catedral y su actividad cotidiana —tanto desde el punto de vista litúrgico (ceremonias religiosas) como patrimonial (restauraciones, hallazgos arqueológicos, etc.), pasando por el aprovechamiento turístico de este singular espacio— posee un enorme interés. La actualidad religiosa ha dejado ejemplos como el funeral del cardenal Marcelo González Martín (2004), la restauración de espacios como la capilla de San Blas (2004) o la recuperación de la visita a la *Campana Gorda* (2011). La información universitaria, aunque transmitida a través del gabinete de comunicación de la UCLM, ha suscitado también la atención de *La Tribuna de Toledo*. El Campus de la Fábrica de Armas comenzó a desarrollarse apenas un año después de su creación y los fotógrafos han recogido la restauración de nuevos espacios e implantación de titulaciones, investidura de rectores, nombramiento de doctores *Honoris causa*, etc. La desaparición de la antigua industria fabril y su reconversión universitaria traería consigo, además, una de las principales polémicas toledanas del siglo XXI: la urbanización de la Vega Baja, documentada por el periódico desde las primeras especulaciones inmobiliarias, excavaciones y la promesa de un parque arqueológico hasta el posterior abandono, pasando por la histórica paralización del proyecto inmobiliario inicial durante la ceremonia de entrega de los premios de la Real Fundación de Toledo en 2006.

La fotografía de sucesos, en el sentido más amplio de la expresión —desde accidentes de tráfico hasta catástrofes meteorológicas, pasando por la cobertura de

bomberos, policías y otras fuerzas y cuerpos de seguridad—, constituye un puntal informativo y como tal suele tener reservada la fotonoticia de portada. Asesinatos y homicidios, desde el momento en que son cometidos (la escena del crimen) hasta el proceso judicial, sentencia y encarcelación —como sucedió con los secuestradores y asesinos de Anabel Segura por parte de la Audiencia Provincial de Toledo (1998)—, también se sitúan en este apartado, lo mismo que los siniestros, ya sean aéreos —avionetas procedentes de los aeródromos de Ocaña y Casarrubios— o accidentes de tráfico, los más habituales. Entre estos últimos, las imágenes más impactantes corresponden a colisiones múltiples provocadas por la niebla, como la que tuvo lugar el 22 de enero de 2008 en la A-42, a la altura de Illescas, con casi un centenar de vehículos implicados. Los incendios ocupan también un lugar importante dentro de los sucesos, tanto los que se producen en entornos urbanos como los desencadenados en plena naturaleza, siendo uno de los más dañinos el que afectó a las zonas de San Bernardo y Montesión el 28 de junio de 2019, afectando a más de un millar de hectáreas. Aunque, probablemente, el más aparatoso de los fuegos fotografiados por *La Tribuna de Toledo* sea el provocado en el cementerio de neumáticos de Seseña, el mayor de España, el 12 de mayo de 2016.

Caso aparte son los atentados o sus tentativas, de las cuales la más destacada fue la que tuvo lugar el 2 de abril de 2004, apenas tres semanas después de las trágicas explosiones del 11-M, cuando fue descubierta una bomba en las vías del AVE Madrid-Sevilla, a la altura de Mocejón[9]. También relacionadas con el terroris-

9 "Lo recuerdo perfectamente —comenta Yolanda Lancha, jefa de Fotografía de *La Tribuna de Toledo*—. Fui la única fotógrafa que pudo llegar hasta las vías. La razón era que los compañeros de Madrid intentaron acercarse por la carretera de Algodor, donde había concentrados policías nacionales que impedían el paso a mucha distancia. Ser de Toledo y conocer el terreno me permitió dar un rodeo por una carretera secundaria y llegar justo donde estaban los Tédax trabajando. De hecho, a la mañana siguiente yo misma aparezco en la portada de *El Mundo* —donde se me ve junto a ellos— en una foto hecha con teleobjetivo". Algo semejante sucedió, añade la fotógrafa, cuando en enero de 2023 aparecieron en el Ecoparque de Toledo los restos humanos de dos adolescentes desaparecidos en Carabanchel. "A la hora de buscar la foto, cuando encuentras problemas para poder acceder —como le sucedió entonces a su compañero David Pérez—, tienes dos opciones: quedarte con el resto donde te lo permitan o buscar un acceso alternativo. También depende de la implicación del fotógrafo. Y en muchas ocasiones, de la suerte". Consideramos fundamental incluir el testimonio de los profesionales del fotoperiodismo en trabajos como este, en línea con PARRAS y RODRÍGUEZ (2016).



Fig. 3. Incendio en el cementerio de neumáticos de Seseña, el más grande de España (12 de mayo de 2016). Fotografía: Víctor Ballesteros

mo están las imágenes de la manifestación con que Toledo se pronunció contra el brutal atentado de Atocha, mostrando la plaza de Zocodover y sus calles aledañas absolutamente cubiertas con los paraguas bajo los que miles de vecinos intentaban protegerse de la lluvia.

No quisiéramos rematar este apartado sin referirnos a algunos de los grandes hechos de nuestra historia reciente: la pandemia de COVID-19 —con sus dificultades añadidas para los gráficos, por las restricciones de movilidad impuestas por el confinamiento— y episodios medioambientales como la borrasca Filomena (2021).

1.2. Actividad política

La capitalidad autonómica de Toledo ha concentrado en esta ciudad la mayor parte de administraciones públicas, desde la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha

(con la actividad de todas sus consejerías) y las Cortes regionales hasta la Delegación de Gobierno, pasando por la Diputación y el Ayuntamiento. Los fotógrafos de *La Tribuna de Toledo* han acudido a sus principales convocatorias —inicio de legislaturas, investidura de nuevos presidentes, plenos, etc.—, con independencia de la distribución de imágenes por parte de sus gabinetes de comunicación.



Fig. 4. Retrato de entrevista del presidente de Castilla-La Mancha, Emiliano García-Page, figura política recurrentemente fotografiada por Yolanda Lancha desde finales de los años noventa

Dentro de este apartado es preciso destacar una notable cantidad de fotografías para entrevistas (retratos), tanto posados como imágenes espontáneas realizadas en el momento de producirse la conversación del redactor con el entrevistado —incluidos primeros planos del rostro, manos, etc.—, no siempre en las mejores condiciones de iluminación ni tiempo disponible[10]. Obviamente, no sólo los representantes políticos posan para fotografías de entrevista, pero su número es considerable dentro del total; incluso como parte de series tan particulares como el medio centenar de personalidades caracterizadas y fotografiadas como homenaje al Greco en el cuarto centenario del pintor (2014).

Las abundantes imágenes de actos institucionales también forman parte de la actividad política, poseyendo algunas de ellas un gran valor documental —lo mismo que la inauguración de infraestructuras— por ser realizadas hace más de veinticinco años. Recordaremos nuevamente la inauguración de la Biblioteca de Castilla-La Mancha, fotografiada por Moisés Soto y Yolanda Lancha el 16 de octubre de 1998. Lo mismo podría decirse de las visitas de líderes internacionales a la ciudad, como

10 Yolanda Lancha pone como ejemplo el seguimiento que ha realizado del actual presidente de Castilla-La Mancha, Emiliano García-Page, durante más de veinticinco años; en ellos ha sido testigo de su actividad como consejero, portavoz y vicepresidente segundo de Castilla-La Mancha, además de alcalde de la ciudad de Toledo entre 2007 y 2015.



Fig. 5. Fotografía y patrimonio: Restauración de la bóveda elíptica de Santo Domingo el Real en 2011, una de las muchas actuaciones del Consorcio documentadas por *La Tribuna de Toledo*. Fotografía: Víctor Ballesteros

Kofi Annan, secretario general de la ONU (1999), o el presidente de Venezuela Hugo Chávez (2004). Recientemente, los días 30 y 31 de agosto de 2023, la cumbre europea de Defensa y Asuntos Exteriores reunió en el Campus de la Fábrica de Armas a representantes de numerosos países, dando lugar a unas fotografías que sin duda serán recordadas en el futuro.

1.3. Patrimonio monumental

Esta parte del archivo es fundamental, por ser Toledo una ciudad declarada Patrimonio de la Humanidad, poseedora de más de un centenar de monumentos y espacios arqueológicos con categoría de Bien de Interés Cultural. La práctica totalidad de los mismos ha sido fotografiada. En ocasiones, con extraordinaria minuciosidad, tratándose de fuentes excepcionales para conocer procesos de restauración como los emprendidos en la Catedral o los espacios patrimoniales de la UCLM, entre ellos la adaptación del antiguo convento de Madre de Dios como parte de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, cuya actual portada fue descubierta en 2003. Estas tareas han sido emprendidas por instituciones públicas como el Consorcio de la Ciudad de Toledo, el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE) y el Centro de Restauración de Castilla-La Mancha. La creación de *La Tribuna de Toledo* coincidió con la creación del Consorcio y su extraordinaria actividad restauradora, pero también de estrategias para la divulgación del patrimonio como la musealización de las termas romanas de la plaza de Amador de los Ríos (oficina pública de este organismo desde 2004) e iniciativas como el programa de rutas Patrimonio Desconocido, que desde hace más de veinte años permiten conocer espacios del casco histórico mucho menos conocidos y fotografiados.

Aparte de las imágenes de monumentos y de sus restauraciones, son muchas las fotografías de exposiciones, celebradas tanto en los museos de la ciudad como en la Catedral, centros culturales y salas privadas, entre ellas la Galería Tolmo (desaparecida en el año 2012). Dentro de este apartado destacó especialmente *El Griego de Toledo*, muestra celebrada en el Museo de Santa Cruz en 2014[11].

Destacaremos también aquí algunos proyectos editoriales realizados a partir del amplio fondo de imágenes de monumentos reunidas en el archivo gráfico de *La Tribuna de Toledo*, como la serie "Luz a los conventos toledanos" —coordinada por el periodista Javier Guadyerbas y protagonizada por el historiador del arte y profesor Juan Nicolau Castro entre 2015 y 2017— o "Rutas por el Patrimonio", merecedora de una mención honorífica dentro de los Premios Periodísticos de Castilla-La Mancha (2009). La más ambiciosa de estas publicaciones fue el volumen *La Catedral Primada de Toledo: dieciocho siglos de historia* (Promecal, 2010), cuyo responsable fue el historiador y sacerdote Ramón Gonzálvez. Este proyecto concentró durante semanas los esfuerzos del jefe de fotografía del *Diario de Burgos*, Alberto Rodrigo, junto a Miguel Ángel Valdivieso, antiguo responsable de esta sección en Toledo. Otro ejemplo más reciente sería *El Greco: Miradas al IV Centenario* (Fundación El Greco 2014, 2015), síntesis de las publicaciones semanales realizadas en el centenario de este pintor.

1.4. Artes escénicas

La programación del Teatro de Rojas y el Palacio de Congresos ha concentrado, así mismo, mucha atención. Tanto para tomar imágenes de los espectáculos, realizadas con la inestimable colaboración del Patronato municipal y su gerente, Francisco Plaza Díaz, como para los retratos de entrevista de actores y directores (ya que durante años fue costumbre publicar, cada domingo, una crónica y un testimonio empatados dentro de una doble página). A esta actividad, incluida la entrega de los Premios Teatro de Rojas, debemos añadir otras convocatorias que cada año tienen lugar en el interior de estos escenarios, desde el Festival CiBRA hasta los pregones de Semana Santa y Corpus Christi.

11 Yolanda Lancha recuerda también la cobertura de *Carolus* (2000), "la primera exposición verdaderamente grande que se celebró en Toledo, con una inauguración presidida por los reyes, en presencia de varios jefes de estado".

Fuera de los recintos escénicos son de destacar también los espectáculos de calle, algunos especialmente atractivos desde el punto de vista gráfico, como las videoproyecciones sobre monumentos —la Catedral, la Puerta de Bisagra o el Arco de la Sangre, en la plaza de Zocodover— iniciadas en 2009 con el nombre de "Lux Greco".

La calle ha sido, así mismo, el escenario de numerosos rodajes cinematográficos recogidos por los fotógrafos. Es bien conocida la visita del actor estadounidense Johnny Depp en 1998, con motivo del largometraje *La novena puerta* (Roman Polanski, 1999). Posteriormente, podríamos señalar otras muchas producciones de las que han sido fotografiados tanto los trabajos de realización como la interpretación de actores y figurantes, desde el episodio piloto de la serie *Águila Roja* (Daniel Écija, 2009-2016) —rodado en la plaza de las Concepcionistas— hasta *La conjura del Escorial* (Antonio del Real, 2008), *Las Trece Rosas* (Emilio Martínez-Lázaro) y otras muchas películas.

1.5. Deporte

Esta sección ocupa un gran volumen de imágenes, dado que las competiciones deportivas, especialmente los partidos, implican un gran número de disparos. Un encuentro de fútbol importante, como un *playoff* de ascenso de categoría del CD Toledo, puede alcanzar el millar de capturas (de las que se selecciona una quinta parte, frente a las apenas diez imágenes que quedarían registradas tras una rueda de prensa, por ejemplo). Los momentos anteriores de la afición, así como su tradicional celebración en la plaza de Colón, también se recogen. De todas las fotografías realizadas a lo largo de estos años, aún permanecen en la retina de los aficionados las tomadas por Moisés Soto el 13 de diciembre de 2000, cuando el CD Toledo eliminó 2-1 al Real Madrid en una eliminatoria de la Copa del Rey disputada en el estadio municipal del Salto del Caballo.

Además del fútbol, el archivo gráfico de *La Tribuna de Toledo* conserva memoria de otros deportes, entre ellos el ciclismo, al que tan vinculado permaneció Federico Martín Bahamontes (1928-2023), el *Águila de Toledo*, muy apreciado en la redacción del periódico y testigo en 2008 de cómo la Vuelta Ciclista a España recalaba en Toledo. También es posible destacar el balonmano, el voleibol y el fútbol sala. Otros ejemplos de éxitos deportivos son el atletismo —Julio Rey y sus dos bronces en campeonatos de Europa (2002 y 2006), más una medalla de plata en el Mundial de París (2003)—, el motociclismo —el villacañero Julián Simón fue campeón del mundo de 125cc en 2009 y subcampeón de Moto2 en 2010— y el kárate —la talaverana

Sandra Sánchez es considerada la mejor representante española de este deporte de la historia—, entre otros.



Fig. 6. Amplio fondo deportivo: la histórica victoria del CD Toledo contra el Real Madrid en Copa del Rey el 13 de diciembre de 2000. Fotografía: Moisés Soto

1.6. Festejos

Las principales jornadas festivas de Toledo son el Corpus Christi y la Semana Santa. Ambas son fiestas declaradas de Interés Turístico Internacional y generan una considerable actividad. Son momentos que pueden resultar complicados, pues exigen la presencia de varios redactores gráficos en un casco histórico donde la movilidad se ve condicionada por el elevado número de personas y el esquema de los recorridos procesionales. En el caso de la Semana Santa, además, se ha producido un significativo incremento de procesiones en comparación con los primeros años del periódico, varias de las cuales se celebran simultáneamente. Son momentos de gran intensidad emocional y dan como resultado buenas fotografías, en las que la monumentalidad de la ciudad y la estrechez de sus calles proporcionan a los pasos de Semana Santa o a la Custodia de Arfe, protagonista durante el Corpus Christi, una atmósfera muy especial. Algunas de estas imágenes han sido merecedoras de premios y utilizadas en proyectos de diferente naturaleza[12].

También es preciso destacar las romerías, de las cuales la más multitudinaria es la de la Virgen del Valle. Al igual que las celebraciones anteriores, permiten recoger escenas de la tradición popular, en este caso aprovechando los espacios naturales que rodean el casco histórico y tomando también a este como referente.

12 Una amplia selección de fotografías del Corpus Christi de Yolanda Lancha fueron proyectadas en el Teatro de Rojas durante la lectura del pregón del año 2011, titulado “Corpus Media” y dedicado a la labor de los medios de comunicación en la cobertura de este festejo.

El carnaval, sin ser multitudinario, se distingue por la participación de grupos procedentes de pueblos de la Mancha toledana y del norte de la provincia de Ciudad Real, donde hay gran tradición. Las imágenes de las comparsas y carrozas, así como la elección de reinas en años anteriores, también han dejado su testimonio.

Realizaremos, para finalizar, un último comentario acerca de la información taurina, muy presente en *La Tribuna de Toledo* (aunque no tanto a través de redactores de plantilla, sino de colaboradores externos, como "Dominguín").

1.7. Provincia

Esta sección del periódico posee una particularidad: únicamente presta cobertura informativa a la mitad oriental de la provincia de Toledo. El motivo por el que se tomó la decisión de dividir en dos esta extensa superficie —la frontera sería una línea vertical a la altura de El Carpio de Tajo— fue repartirse con *La Tribuna de Talavera* la zona más occidental, correspondiente a Talavera de la Reina y su alfoz, las comarcas de Campana de Oropesa, Sierra de San Vicente y La Jara, así como una pequeña superficie de las comarcas de Torrijos y los Montes de Toledo. El área correspondiente a *La Tribuna de Toledo*, por tanto, la integra la práctica totalidad de estas dos últimas comarcas, más las de La Sagra, la Mesa de Ocaña y La Mancha toledana, aparte de la propia capital.

Ninguna de las dos cabeceras dispone de fotógrafos dedicados en exclusiva a la provincia, de manera que han de desplazarse desde sus respectivas redacciones cuando es necesario. Este carácter puntual y el hecho de que deban repartirse entre más de un centenar de municipios, alguno con una extensión y complejidad considerables, convierten a esta parte del archivo gráfico de *La Tribuna de Toledo* en la menos sistematizada. No obstante, a lo largo de estos veintisiete años se ha procurado realizar imágenes representativas de la mayor parte de los pueblos, tanto vistas panorámicas o de sus accesos por carretera como fotografías de sus ayuntamientos e imágenes de sus edificios más representativos (iglesias, centros de salud, espacios deportivos, etc.).

Especial importancia poseen, como en el resto de la prensa local, los festejos celebrados en los municipios de la provincia. Algunos tienen especial relevancia histórica y turística, como la fiesta de los Danzantes y Pecados de Camuñas o las Carreras de Caballos de El Carpio de Tajo, así como incuestionable valor estético para los fotógrafos.

1.8. Archivo de negativos

El archivo fotográfico de *La Tribuna de Toledo* conserva, para finalizar, un fondo de negativos correspondiente a los cinco primeros años de su actividad, entre 1997 y 2002. Su catalogación, mediante hojas manuscritas, era mucho más rudimentaria que los metadatos actuales. "Las fotografías más relevantes de aquel periodo están digitalizadas e identificadas, lo mismo que cualquier otra imagen actual", según Yolanda Lancha. A los ejemplos ya mencionados, como la inauguración de la Biblioteca de Castilla-La Mancha y la exposición *Carolus*, añadiremos la visita de los reyes Abdalá de Jordania y Juan Carlos I de Borbón (1999), el rodaje de *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (Carlos Saura, 2001) o la constitución del Real Patronato de la Ciudad de Toledo (2000), todas de Moisés Soto. O la creación de infraestructuras como Radio-Televisión Castilla-La Mancha y la piscina cubierta del casco histórico de Toledo (2001), de la propia Lancha.

La gestión del archivo gráfico de *La Tribuna de Toledo* es privada, pero los particulares pueden tener acceso al mismo y solicitar reproducciones de las imágenes, decidiendo el medio la autorización y su coste según el tipo de difusión y repercusión.

2. La actividad y evolución de los informadores gráficos

A comienzos de 2024 trabajan en *La Tribuna de Toledo* una jefa de sección, Yolanda Lancha Escribano —vinculada al medio desde 1998, cuando inició en él su actividad como becaria, para convertirse en responsable de Fotografía en 2005, en sustitución de Miguel Ángel Valdivieso—, y un redactor gráfico, David Pérez, más otro fotógrafo responsable de coberturas en toda la región, Javier Pozo Peño[13].

13 Aparte de los mencionados Moisés Soto, Yolanda Lancha, David Pérez, Miguel Ángel Valdivielso y Javier Pozo Peño, es preciso recordar aquí a Carlos Moreno, Eva Garrido, Víctor Ballesteros, Yolanda Redondo, Carmen Toldos, Cristina Gómez Comino, Ignacio López, Ángeles García Visdómine y Óscar Huertas Fraile. La formación de estos profesionales, comprendida entre el aprendizaje autodidacta —o la práctica de otro tipo de fotografía, diferente al fotoperiodismo— y los estudios universitarios, no ha sido uniforme. Hasta estos últimos años, con la implantación de un módulo superior de formación profesional en el instituto Alfonso X el Sabio, en el barrio de Santa María de Benquerencia, quienes se formaban en este campo se veían obligados a salir de Toledo. Con respecto a las condiciones de contratación, la jefa de Fotografía es categórica: pese, incluso, a la reducción de plantilla en comparación con tiempos anteriores, *La Tribuna de Toledo* es el único periódico de la ciudad que durante sus casi treinta años de existencia ha mantenido un equipo de redactores gráficos contratados a jornada completa.

El promedio de imágenes realizadas por fotógrafo al día está en torno a las trescientas, aunque esa cantidad puede incrementarse notablemente, incluso multiplicarse por diez, en picos de actividad como la Semana Santa o las fiestas del Corpus. En esos momentos, el número de disparos puede alcanzar los 3.000 diarios, lo cual es lógico debido a la suma de procesiones, festejos y otras citas similares, eminentemente gráficas.

La elección de la imagen de portada, realizada en coordinación con la dirección o el redactor jefe (o jefe de sección) que asuma esta labor, posee relevancia especial dentro del trabajo diario. Lo mismo sucede con las diferentes aperturas de sección, como Local o Deportes, conforme al criterio de sus responsables. "Dependiendo del tipo de contenido y de los tiempos, los fotógrafos nos coordinamos con la sección de Maquetación, y también con el redactor, para configurar el diseño de la página", añade Yolanda Lancha:

> Si se trata de un reportaje propio o de una entrevista, el tipo de fotografía determina el diseño de forma más creativa, siempre según el libro de estilo del medio; si, por el contrario, hablamos de una rueda de prensa, la elección es más mecánica. Otras veces la publicidad condiciona el espacio: quizá tengamos tres fotos espectaculares, pero solamente pueda caber una.

La elección de la fotografía depende también del tipo de contenido, continúa:

> Los sucesos, por definición, se rigen por un criterio informativo y a veces la imagen es la que es. Puede que no sea la mejor, pero es que podría ser la única. Las entrevistas, siempre que haya tiempo suficiente, permiten al fotógrafo una mayor creatividad: tienen más que ver con la pose, con la iluminación... Ahí, normalmente, somos los fotógrafos quienes elegimos.

Aparte de las imágenes realizadas por los fotógrafos en plantilla, *La Tribuna de Toledo* tiene acceso a contenidos gráficos de agencias como EFE, Europa Press e ICAL (agencia de noticias y contenidos multimedia de Castilla y León, también propiedad del grupo Promecal). Un tercer apartado lo constituyen las imágenes procedentes de gabinetes institucionales y particulares. "Los fotógrafos llegamos hasta donde llegamos. Procuramos hacer cuanto más mejor, pero esto no siempre es posible". Aquí entra la colaboración de los gabinetes, pero también de los propios ciudadanos, añade —en línea con ALCAIDE (2017: 81)— la fotógrafa de *La Tribuna de Toledo*:

> Ahora es posible hacer grandes fotos con el teléfono móvil. Se trata de imágenes que tienen cabida junto con las nuestras, porque pueden aportar la información

> del momento con independencia de su calidad técnica o de criterios estéticos. Me vienen a la cabeza las inundaciones y los coches aprisionados en las últimas DANA, con especial atención a la que tuvo lugar el 1 de septiembre de 2021. Con las carreteras cortadas, los fotógrafos no pudimos llegar hasta el punto más caliente, pero los propios afectados, por Whatsapp, nos mandaban sus vídeos e imágenes desde el interior del suceso.

Los medios técnicos con los que cuenta la sección han evolucionado notablemente desde 1997, cuando —en la redacción de la calle Donantes de Sangre— aún se trabajaba con cámaras analógicas y carrete en blanco y negro, con el cuarto de revelado instalado improvisadamente en un cuarto de baño. A finales de 2002, con el cambio de grupo editorial, el periódico incorporó definitivamente el sistema digital. "Los medios grandes ya lo hacían así, pero todavía no era habitual en periódicos de provincias", explica Lancha, formada en ambas técnicas, imagen analógica y digital, en la década de los noventa. "Por entonces ya era normal trabajar con cámaras digitales, como las Coolpix, pero eran aún muy pequeñas, con una calidad muy justa. Hablamos de una época, de todas maneras, en la que —salvo los nacionales— apenas había periódicos digitales". Con la llegada del nuevo grupo, comenzó una nueva etapa. Cámaras Canon de gama media-alta sustituyeron a los equipos analógicos y se realizó una generosa inversión en objetivos. El revelado dejó paso al software digital. En la actualidad, según su responsable de Fotografía, *La Tribuna de Toledo* posee el mejor equipamiento tecnológico de la ciudad, y uno de los más avanzados entre los medios de comunicación de Castilla-La Mancha[14].

Un apartado que ha evolucionado notablemente ha sido el sistema de descarga y compartición de las fotografías. Primero el paso fue de lo analógico a lo digital. Posteriormente, de lo digital condicionado por limitaciones informáticas —la necesidad de transferir los archivos de imagen de la cámara al ordenador (o, en el argot de los fotógrafos, "tener que ir a la redacción a descargar")— a lo digital mediante

14 "Un fotoperiodista necesita calidad y rapidez, tanto en disparo como en enfoque", según la fotógrafa. "Hay cámaras reflex que te garantizan ambas, pero pueden resultar demasiado pesadas; ahora se está implantando el sistema *mirror less*, que da cámaras más ligeras, aunque desde mi punto de vista todavía son muy mejorables en cuanto a resultados". El peso del equipo —cámara, teleobjetivos y baterías— puede parecer una cuestión baladí, pero no lo es cuando llega a alcanzar los 8 o 9 kilos, que el redactor gráfico tiene que llevar consigo durante buena parte de su jornada laboral.

conexión sin cables. "Lo mismo sucede con los redactores, que ahora —añade la fotógrafa— pueden acceder al software de edición del periódico a distancia, ya sea desde el lugar de la noticia o desde su casa". La tecnología, además, ha hecho más autónoma la relación entre fotoperiodista y redactor, pues estos últimos pueden ahora acceder a las imágenes descargadas sin necesidad de solicitarlas o acceder a la red al tiempo que los primeros.

Con respecto a su almacenamiento y gestión, se empleó durante años la base de datos Arcano, con soporte en CD. En la actualidad, son los metadatos de cada fotografía —alojadas en discos duros, en la nube y en un servidor de grupo— los que proporcionan información. "Al aportar esos datos, procuramos regirnos por la información que nos aporta la dirección o los propios compañeros, intentando responder a las preguntas —añade, en línea con CASTELLANOS (2004)— de qué, quién, cuándo, cómo, dónde y por qué aparece en la foto".

3. Proyección ciudadana

La actividad de los fotógrafos de *La Tribuna de Toledo* tuvo gran repercusión en una exposición conjunta celebrada en 2017 en el Centro Cultural San Marcos, coincidiendo con su XX aniversario. Fue inaugurada por la alcaldesa de la ciudad, Milagros Tolón, y contó con el patrocinio de empresas como Liberbank y El Corte Inglés. Posteriormente pasó por Talavera de la Reina. Con anterioridad, varios fotógrafos del periódico habían participado en exposiciones colectivas como la celebrada en 2016 en el Centro Cultural San Clemente. Algunos de estos profesionales han obtenido reconocimiento por su labor dentro de los premios de fotografía convocados en Castilla-La Mancha, no precisamente numerosos. Los dos jefes que ha tenido la sección, Miguel Ángel Valdivieso y Yolanda Lancha, han sido ganadores de concursos de fotografía de Semana Santa. Ella cuenta también en su haber con un Premio Ciudad de Toledo (2006).

Estos reconocimientos son sólo una pequeña parte de la valoración del trabajo que realizan los fotógrafos de este diario por parte de la sociedad. "Yo me considero una privilegiada: llevo más de 25 años trabajando en lo que más me gusta y he tenido suerte", comenta Lancha, quien asegura haber aprendido mucho del oficio de sus compañeros. Su actividad, en estos tiempos de constante novedad, se suma a la de quienes la precedieron, contribuyendo con sus fotografías —ahora realizadas en formato digital y no sobre placas de cristal o película de celuloide— a documentar el Toledo del siglo XXI.

Bibliografía

Aguado, R. (2023). "La serie fotográfica de Casiano Alguacil sobre el desastre del río Amarguillo (Consuegra, 1891)". *Toletum*, n.º Extra 1, pp. 79-96.

Alcaide, E. (2017). *Fotoperiodismo 3.0*. Libros.com.

Alcoba, A. (1988). *Periodismo gráfico (fotoperiodismo)*. Madrid: Fragua.

Baeza, J. (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.

Carrero de Dios, M. y otros (1983). *Toledo en la fotografía de Alguacil*. Toledo: Ayuntamiento.

— (1987). *Imágenes de un siglo*. Toledo: JCCM.

Castellanos, U. (2004). *Manual de fotoperiodismo: retos y soluciones*. México: Universidad Iberoamericana.

Criado, I. (2009). "Toledo en el siglo XX: la fotografía para demostrar el cambio" en *Fotografía e Historia: III encuentro en Castilla-La Mancha*, pp. 297-312.

Galletero, B. (2021). *Ciudades sin periódico. Auge y declive de la prensa provincial de Castilla-La Mancha.* Madrid: Fragua.

Guerrero, V. (2017). "El panorama actual de la profesión del fotoperiodista en el entorno digital 2.0". *adComunica*, 13, pp. 67-81.

Moreno, M. Á. (2019). *Burgos: historia de la fotografía de prensa*. Burgos: Instituto Municipal de Cultura.

Parras, A. y Rodríguez, J. (2016). "Reflexiones en torno a la fotografía informativa: del papel del editor gráfico y la foto icono a la era digital". *Commons*, 5, n.º 1, pp. 5-37.

Robledano, J. (2002). *El tratamiento documental de la fotografía de prensa: sistemas de análisis y recuperación*. Madrid: Archiviana.

Sánchez Butragueño, E. (2023). "Toledo a finales del siglo XIX y comienzos del XX fotografiado por Constantino Garcés y Vera" en *Toledo Olvidado*, 15 de julio <https://toledoolvidado.blogspot.com/2023/07/toledo-finales-del-siglo-xix-y.html>.

Sánchez Sánchez, I. (1983). *Historia y evolución de la prensa toledana (1833-1939)*. Toledo: Zocodover.

Torregrosa, J. F. (2009). *La fotografía de prensa: una propuesta informativa y documental*. Madrid: Dykinson.

Vilches, L. (1987). *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós.



THE BRIDAL VEIL – 900 FEET – YOSEMITE

CAPTURANDO UN SUEÑO: LA FOTOGRAFÍA Y EL OESTE AMERICANO

Jorge Pérez Burgueño

Universidad de Castilla-La Mancha

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.05

Resumen

En la segunda mitad del siglo XIX tuvieron lugar las migraciones al Oeste Americano, más conocido por algunos como el Lejano Oeste o Salvaje Oeste. Los estadounidenses, bajo la creencia del Destino Manifiesto, marcharon hacia aquellos vastos territorios atraídos por las palabras de políticos, periodistas y literatos. Estos agentes contribuyeron de forma gradual en la construcción de un mito del que sería harto difícil escapar. Los emigrantes partían con la esperanza de encontrar una tierra de grandes riquezas, sin enfermedades y donde siempre había un tiempo cálido y agradable, pero para hacerlo tenían que atravesar auténticas calamidades en un largo viaje que podía costarles la vida.

Partiendo de este contexto, este artículo aboga por revisar la construcción del mito del Oeste a través de las fuentes visuales, centrándose especialmente en la fotografía, un medio que se desarrolló de forma paralela a estas migraciones. Se trata, por tanto, de destacar el valor de la fotografía como fuente documental para el estudio de este momento histórico, incidiendo en los desafíos iniciales que tuvo el medio y la importante repercusión de algunos de los principales fotógrafos del Oeste, analizando los temas que se repiten con mayor frecuencia en sus tomas y presentando algunos de los archivos digitales de referencia donde poder consultar estas fotografías.

Palabras clave: Estados Unidos, Oeste Americano, migraciones, siglo XIX, colecciones fotográficas.

Abstract

During the second half of the 19th century, the American West experienced a surge of westward migrations, fueled by the prevailing ideology of Manifest Destiny

and the allure of vast, untapped territories. Driven by the rhetoric of politicians, journalists, and writers, countless individuals set out on arduous journeys, seeking a land brimming with riches, devoid of disease, and blessed with perpetually mild weather. However, the path to this promised land was fraught with harsh realities, presenting emigrants with formidable challenges that could even cost their lives.

Based on this context, this paper proposes a critical reassessment of the myth of the American West, utilizing visual sources, particularly photography, which flourished alongside these migrations. Therefore, we aim to highlight the documentary value of photography in understanding this pivotal period in American History, emphasizing the initial challenges faced by the medium, analyzing the impact of some of the leading Western photographers and the recurring themes depicted in their shots. Additionally, we will identify and present renowned digital archives where these photographs can be accessed for further study.

Keywords: United States, American West, migrations, 19th century, photographic collections.

Introducción: un horizonte en expansión

El siglo XIX fue testigo de grandes cambios para los Estados Unidos. A medida que fue avanzando la centuria, aumentó de manera considerable sus territorios y, naturalmente, los esfuerzos del gobierno se centraron en organizar expediciones de exploración con el objetivo de cartografiarlos y registrar cuanta información fuera de utilidad sobre su clima, flora, fauna y cultura de los indígenas. Estos esfuerzos se materializaron en expediciones tan destacadas como la liderada por Lewis y Clark entre 1804 y 1806, cuyo costo alcanzó la notoria cifra de 50.000 dólares (ALLEN BILLINGTON y RIDGE, 2001: 89). En 1812, la guerra anglo-estadounidense puso en jaque todos estos avances, pero no fue más que una pausa en el camino, pues una vez finalizada la contienda, la atención volvió a centrase en el Oeste, que cada vez recibía más militares que aseguraban el territorio para lo que estaba por venir (ALLEN BILLINGTON y RIDGE, 2001: 91).

En los años treinta nacen las Sociedades de Emigrantes, tanto de carácter civil como religioso (DORRIS, 1918: 484). Algunos ejemplos incluyen la "Sociedad Americana para el fomento del Asentamiento del Territorio de Oregón" (1829) o la "Sociedad Provisional de Lynn para la Emigración a Oregón (1838)", cuyo objetivo pasaba por establecer comunidades religiosas en el noroeste de dicho territorio.

Estos primeros intentos, sin embargo, no fueron fructíferos por distintos motivos y no será hasta unos años más tarde cuando se pongan en marcha con éxito las primeras iniciativas comandadas por Thomas J. Farnham en 1840, John Bidwell y John Bartleson en 1841 o por Elijah White en 1842 (WINTHER, 1950: 99). Esos esfuerzos desembocarían en 1843 en una auténtica oleada de traslados en los que se alcanzó casi el millar de pioneros en un periodo conocido como la Gran Migración.

Era así como Estados Unidos ponía en marcha los engranajes propagandísticos y expansionistas de lo que algunos denominaron "Destino Manifiesto" para justificar la ocupación de los territorios y su expansión hacia el Oeste (HINE y FARAGHER, 2000: 200). A fin de cuentas, si la Divina Providencia los había elegido, solo tenían que extender la mano y tomar lo que les pertenecía por mandato del cielo.

O'Sullivan describía esta creencia con las siguientes palabras:

> (…) other nations have undertaken to intrude themselves into it, between us and the proper parties to the case, in a spirit of hostile interference against us, for the avowed object of thwarting our policy and hampering our power, limiting our greatness and checking the fulfillment of our manifest destiny to overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying millions (O'SULLIVAN: 1845: 5).

La expansión comenzaba así a enraizar en la sociedad de la mano de una justificación tan poderosa y arriesgada como la divina. A partir de aquí solo hacía falta allanar el camino, mostrar las bondades de aquellas tierras a los ciudadanos estadounidenses y, al tiempo, construir el mito sobre el que se asentaría la visión más romántica e idealizada del Oeste Americano.

1. Visiones de un mundo salvaje

Los responsables de lo que se conoce popularmente como el "mito del Oeste" fueron en buena medida exploradores, políticos, periodistas y autores de guías que solían promocionar el viaje como una aventura de fácil alcance, corta duración y grandes recompensas (UNRUH, 1982: 60), cuando lo cierto es que requería un fuerte desembolso económico por parte de los pioneros (SCHLISSEL, 1982: 24; UNRUH, 1982: 62), conocimientos sobre la explotación de la tierra (ALLEN BILLINGTON y RIDGE, 2001:10) y grandes dosis de realidad, aunque esto último resultase más bien escaso.

En el Oeste confluyeron un gran número de mitos y tan pronto podemos encontrar a los que hablan de una tierra de gran belleza, carente de enfermedades, un



Fig. 1. *The Rocky Mountains, Lander's Peak*, Albert Bierstadt, 1863. Metropolitan Museum of Art (Accession Number: 07.123)

tiempo extraordinario y abundantes riquezas, como a otros que aseguran que se trataba un lugar inhóspito, salvaje y violento, no apto para la vida humana. Por esto mismo, era importante que alguien representase visualmente estos territorios que aún no habían sido alterados por la mano del hombre. Algunos de los primeros en hacerlo fueron pintores como George Catlin, Karl Bodmer, Charles Deas, Thomas Cole, F. E. Church o Albert Bierstadt (Figura 1), entre otros (NAEF y WOOD, 1975: 15). Este último, de hecho, llegó a participar en la expedición del Capitán Frederick W. Landers, realizando una serie de bocetos y estereoscópicas durante el viaje (CURRENT, 1978: 17).



Fig. 2. *American Progress*, John Gast, 1872. Library of Congress (ref. LC-DIG-ppmsca-09855)

Muchas obras se impregnaron de la esencia del Destino Manifiesto (CLEE, 2003: 35) y buena prueba de ello la encontramos en la pintura de John Gast, *American Progress* (Figura 2). En el centro se alza una figura femenina que simboliza a la Divina Providencia, señalando el camino a los emigrantes, cazadores, mineros y al

resto de los tipos característicos de la Frontera. Al Oeste, por su parte, advertimos a los indios norteamericanos huyendo junto a los animales que habitan las Grandes Llanuras y quedando arrinconados en la oscuridad que representa el mundo salvaje, en contraposición a ese amanecer que traen consigo los estadounidenses y que ilumina las vías del progreso.

Otros artistas optaron, sin embargo, por centrarse en la experiencia migratoria *per se* y representaron a los pioneros en su viaje por las Grandes Llanuras, mostrando escenas de su día a día que resultan de gran interés para el estudio de este capítulo de la historia de los Estados Unidos. Tal es el caso de la litografía de John Hafen que muestra la disposición de tipo militar que adoptaban las caravanas de emigrantes para evitar posibles ataques indios[1] o más adelante en el tiempo la imagen que ilustraba el *Harper's Weekly* del 30 de mayo de 1874, en la que se observa a una familia de emigrantes luchando contra las inclemencias del tiempo[2].

Sin embargo, debemos recordar que a mediados de siglo llegaron nuevos medios que representaban el mundo con un realismo nunca visto. La fotografía, en efecto, cumplió un papel relevante en todo este proceso y, de hecho, fue evolucionando de forma más o menos pareja a la conquista del Oeste (CLEE, 2003: 1). Las primeras tomas se usaron en el ámbito de la exploración y resultaron de especial interés a la hora de realizar mapas topográficos (VEGA, 2007: 149). Abundaban fotografías de paisajes que mostraban espacios inhóspitos, imponentes y, quizás, demasiado fríos para los ojos de una sociedad que estaba muy acostumbrada al relato emotivo y dramático que se reflejaba con más tino sobre el lienzo que sobre las placas del daguerrotipo. Era en las pinturas, plagadas de épica y simbolismo, donde sí se podían encontrar los ecos del Destino Manifiesto; las fotografías, sin embargo, devolvían una imagen gélida y estática, despojada de su grandeza, mostraban un paisaje imponente y amenazante, una tierra que nadie en su sano juicio querría atravesar.

1 Véase J. Hafen, *Pioneer Camp, Lake Valley*, 1847. Disponible en California State Library <https://csl.alma.exlibrisgroup.com/view/delivery/01CSL_INST/12136586490005115> [Consulta: 4 de noviembre de 2023].

2 Véase Harper's Weekly, *Family in covered wagon during a wind storm*, 30 de mayo de 1874. Disponible en Kansas Historical Society <https://www.kansasmemory.org/item/208411> [Consulta: 4 de noviembre de 2023].

2. Crónica de un fracaso: los inicios de la fotografía en el oeste americano

A mediados del siglo XIX, la fotografía ya era utilizada para retratar personas, documentar expediciones e incluso como medio para registrar campañas militares. Sin ir más lejos, los daguerrotipos más antiguos de un conflicto armado se dieron en el Oeste (Figura 3), remontándose a la guerra mexicano-americana (1846-1848), probablemente de la mano de un daguerrotipista local de la ciudad Saltillo (TAFT, 1938: 223-224).

Martha A. Sandweiss ofrece una visión muy clara sobre la repercusión de estas primeras capturas bélicas al afirmar que, fuera cual fuera su propósito, pasaron desapercibidas por el gran público, que, si acaso tuvo oportunidad de admirarlas, decidió hacerlo con cierta indiferencia (2002: 23). Más adelante, la autora continua:

> Photography may have enabled new ways of seeing the world, but virtually no one saw these daguerreotypes. Sketch artists and painters, printmakers and the producers of transparencies remained firmly in control of the public visual imagery of America's first war of the photographic era (SANDWEISS, 2002: 23).

Algunos autores como Current (1978: 17) apuntan a esa misma falta de interés para justificar la ausencia de fotografías tomadas durante la migración hacia el Oeste, pero lo cierto es que tampoco era una tarea que resultase especialmente práctica, principalmente por los materiales frágiles y pesados que debía transportar el fotógrafo, las inclemencias del tiempo que le acompañaban en el largo y tortuoso camino y, sobre todo, los prolongados tiempos de exposición. En lo que a eso respecta, resulta de gran interés el testimonio Charles R. Savage (Figura 4), quizás uno de los fotógrafos más reconocidos del Oeste Americano. En 1867 escribió una carta titulada "A Photographic Tour of Nearly 9000 Miles" a *The Philadelphia Photographer* en la que hablaba de su "largo y tedioso" viaje:

> From Fort Kearney on to the crossing of the South Platte, near the present terminus of the U. P. K. E., the road follows the Platte Valley, and a more uninteresting road can hardly be found. Very few trees to be seen, and what with the swarms of green flies and mosquitos, and the strong wind that blows regularly every day, your photographic enthusiasm gets cooled down so much that you see nothing worth taking under the circumstances of such a- trip (SAVAGE, 1867: 314).



Fig. 3. *Gen. Wool & Staff, Calle Real to South*, Anónimo, ca. 1847-1848. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library (OID 2001692)

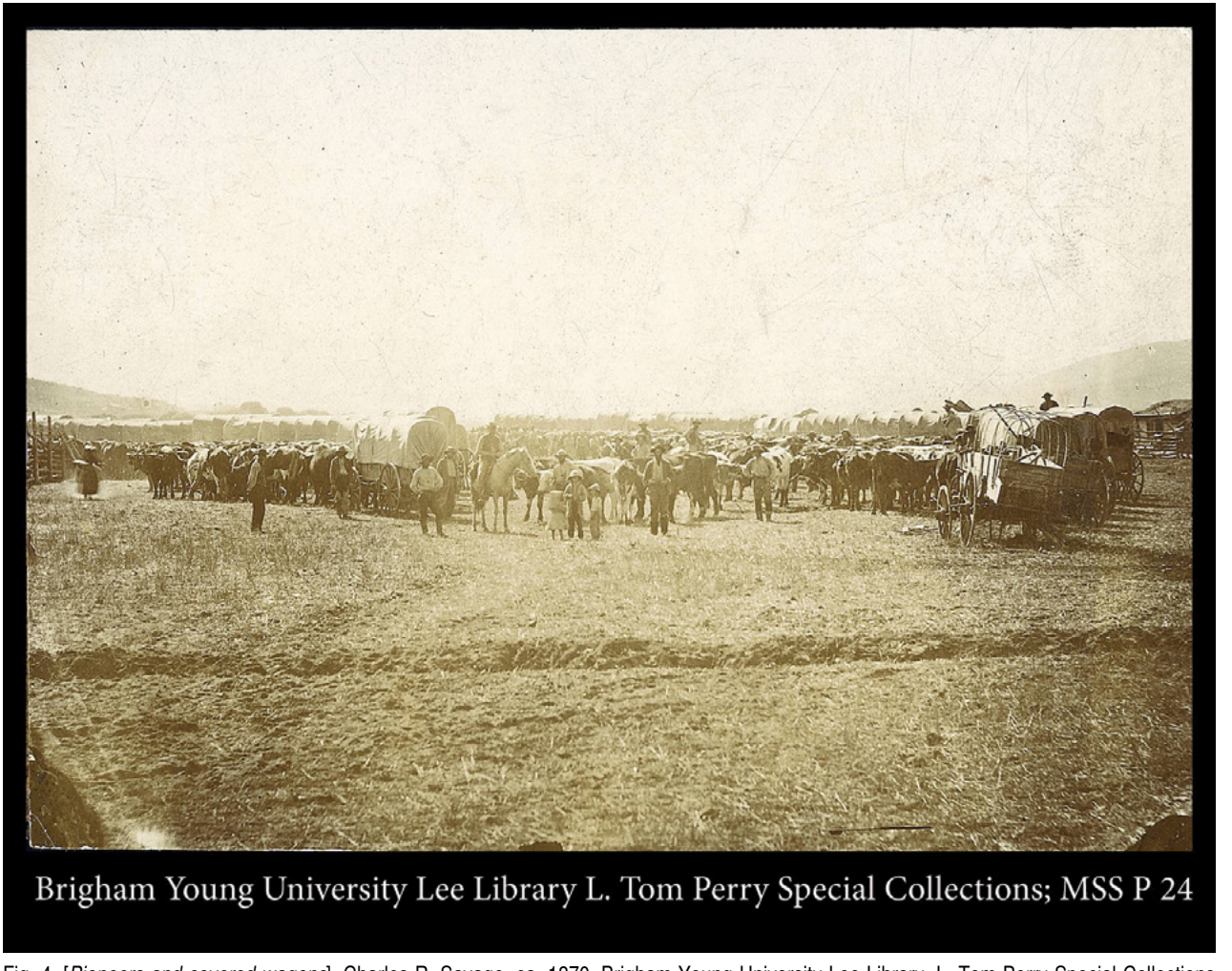


Fig. 4. [*Pioneers and covered wagons*], Charles R. Savage, ca. 1870. Brigham Young University Lee Library, L. Tom Perry Special Collections (MSS P 24 Item 618)

Aunque es cierto que los avances en el transporte mejoraron de manera notoria con el paso del tiempo, las condiciones del viaje, aún en 1866, seguían siendo difíciles para los emigrantes y aburridas para los fotógrafos. Sandweiss afirma que "la escasez de recursos y mercados locales y las dificultades del viaje" fueron las razones por las que muy pocos fotógrafos acudieron a la llamada del Oeste con anterioridad a la Fiebre del Oro de 1849 (SANDWEISS, 1997: 305). Entre estos últimos, Robert Taft recoge algunos nombres como el de John Plumble, S. S. McIntyre o Robert H. Vance (Figura 5). Este último, por ejemplo, llegó a realizar un total de 300 placas de daguerrotipo sobre el Oeste que exhibió en Nueva York en 1851 (1938: 250-251). En 1853, *The Photographic Art Journal* elogiaba la calidad de las fotografías, pero lamentaba que no hubieran tenido el impacto esperado por el fotógrafo, que más tarde se vería a abocado a venderlas por menos de la mitad de su coste:

> Mr. Vance was disappointed in the realization of his hopes, and although they are among the best daguerreotype views ever taken, they failed to attract that attention necessary to the support of an exhibition of any character (THE PHOTOGRAPHIC ART JOURNAL, 1851: 126)

El coste total ascendió a más de cuatro mil dólares, de los cuáles apenas pudo recuperar la mitad tras su venta a Jeremiah Gurney, quien a su vez los vendió a Fitzgibbon de St. Louis (TAFT, 1938: 255). A partir de ese momento se desconoce su paradero, aunque gracias al catálogo publicado por el mismo diario sabemos 131 títulos de la colección. Recordemos que esta constaba de 300 placas, sin embargo, esta discrepancia se explica porque algunas tomas de contenido similar se agruparon bajo un mismo título (TAFT, 1938: 488).

Estos ejemplos no son baladís y apuntan, en cierto sentido, a la crónica de un fracaso (SANDWEISS, 2003: 4'30"). La historia de como la fotografía fue incapaz de embelesar a un gran público, no por su limitada precisión o detalle, sino más bien por todo lo contrario, por su abrumadora realidad, por su falta de espíritu, por la ausencia de alma. En estos términos hablaba el escritor William C. Bryant para defender el uso en su obra de los grabados tradicionales frente a las fotografías al afirmar que estas últimas, "however accurate, lack the spirit and personal quality which the accomplished painter or draughtsman infuses into his work" (1872: IV). Aunque pueda sorprendernos, este tipo de reacciones eran algo de lo más normal en pleno siglo XIX, cuando artistas y críticos de arte alzaron la voz en contra de la fotografía (VEGA, 2007: 117), relegándola a un segundo plano precisamente por considerarla una mera copia de la realidad.

En cierto sentido, las palabras de Bryant se alinean con las críticas que Sir Henry Veel Huntley vertía en *California: its gold and its inhabitants*. Este oficial naval describió el daguerrotipo no como una copia de la realidad, sino como una representación distorsionada de la misma, yendo un paso más allá al asegurar que "hace que la vida parezca la muerte". Dados los largos tiempos de exposición en aquel entonces, posar para un daguerrotipo probablemente no resultase una experiencia particularmente placentera y tampoco le faltaba razón al sugerir que las imágenes resultantes eran frías y artificiosas:

> After this, we went to have one of the 42 party daguerreotyped, which, I think, is a loss of time— this art, ingenious as it is, only makes life assume the hue of death, gives every one ugly mouths whether they are so or not, aggravates the defects of age, and robs youth of its freshness and vivacity (HUNTLEY, 1856).



Fig. 5. [*View of California mining town with Rancherie House, Unidentified Hotel, and Sweata & Francis Bldg*], Robert H. Vance, 1853-1855. J. Paul Getty Museum (Object Number 84.XT.245)

En efecto, tal y como recuerda Sandweiss al hablar sobre el impacto que tuvo este medio en la sociedad, las fotografías cambiaron la forma en la que la gente se veía a sí misma y a sus familiares, eran una prueba fehaciente que evidenciaba el paso del tiempo y que, en cierto modo, recordaba también su propia mortalidad.

> Through photographs, the ordinary American could see what he or she had looked like as a child, gaze at the visage of a deceased relative, or stare into the eyes of a loved one who had set out to seek his or her fortune in the West (SANDWEISS, 2003: 6).

Sin embargo, aún era pronto para atisbar los primeros síntomas de un cambio que, tarde o temprano, acabaría llegando. Las opiniones de Huntley y Briant que veíamos antes, aunque distanciadas en el tiempo, comparten un elemento común: el recelo y la desconfianza hacia el nuevo medio, considerándolo una técnica ingeniosa, pero imperfecta a la hora de capturar la realidad. Lo que quizás no podían intuir es que esa supuesta imperfección que ellos podían atribuir a la técnica, al

fotógrafo o al propio medio, quizás también tenía algo que ver con una coyuntura poco propicia o con la sensibilidad de una sociedad repleta de miradas inexpertas que aún no habían aprendido a apreciar su verdadero potencial, uno que, en las manos adecuadas, podía llevar a la fotografía un paso más allá.

3. Los abanderados del cambio

Al término de la guerra de Secesión, la atención volvió a centrarse en el Oeste y aumentó el interés de una población que ansiaba conocer las tierras que se extendían más allá del río Mississippi (CURRENT, 1978: 18). El objetivo era ahora cambiar la percepción de la población (CLEE, 2003: 6-9), promover el turismo y el asentamiento y disipar las dudas de los viajeros indecisos. ¿Era el Oeste una Tierra Prometida o un yermo inhóspito del que era mejor mantenerse alejado?

La expansión y el crecimiento demandaban un mayor control sobre esas tierras y una progresiva explotación de recursos, muy abundantes en el Oeste, de ahí que el gobierno retomase las expediciones que se abandonaron al inicio de la guerra, interesándose esta vez en la cuestión geológica. Estas expediciones contaron con la ayuda de fotógrafos cuya labor no solo consistía en registrar los elementos de interés para la expedición, sino también en capturar la esencia de una región que ahora debían promocionar (CLEE, 2003, 42).

Uno de estos fotógrafos fue Timothy H. O'Sullivan (Figura 6) conocido ya por sus tomas de la guerra civil y que ahora se dedicó a plasmar algunos de los más imponentes paisajes norteamericanos. Sus inicios en la fotografía se remontan cuando apenas tenía dieciocho años. En aquel entonces trabajaba junto a Alexander Gardner —de quien hablaremos más adelante— en el estudio de Mathew Brady. En plena guerra civil, se curtió en la fotografía bélica, que cambiaría por la fotografía expedicionaria unos años más adelante. En la primera de estas expediciones acompañó al geólogo Clarence King, para quien trabajó en el periodo comprendido entre 1867 y 1869 (HANNAVY, 2008: 1018). Realizó trabajos que no solo apoyaban claramente las teorías de King, sino que tenían también un marcado componente estético que demostraba el gusto y la maestría del autor (ORVELL, 2003: 49). Hasta 1874 O'Sullivan continuó realizando fotografías en el Oeste, recorriendo regiones como Nevada, Colorado, Utah o California. Más adelante partió de regreso a Washington D.C., donde moriría ocho años después tras contraer tuberculosis (HANNAVY, 2008: 1020).



Fig. 6. [*Desert Sand Hills near Sink of Carson, Nevada*], Timothy O'Sullivan, 1867. J. Paul Getty Museum (Object Number 84.XM.484.42)



Fig. 7. *Bridal Veil, Yosemite*, Carleton E. Watkins, 1865-1866. The Cleveland Museum of Art, Andrew R. and Martha Holden Jennings Fund (1992.12)

Otro de los abanderados de ese cambio y que participó en una expedición posterior de Clarence King (1870) fue Carleton E. Watkins (CURRENT, 1978: 31; DOHERTY, 1978: 16), de quien podríamos decir que no encontró la fotografía, sino que la fotografía le encontró a él. En 1851 Watkins se animó a probar suerte —aunque sin mucho éxito— con el oro de California. Fue allí donde Robert H. Vance le pidió ponerse al frente de una de sus galerías en San José, todo ello a pesar de no tener ningún conocimiento sobre daguerrotipia. Tras ser instruido en las cuestiones más básicas, se quedó a cargo del local por un tiempo. A su regreso, Vance asumió que tendría que repetir algunas tomas, sin embargo, debió sorprenderse al saber que sus mecenas quedaron gratamente satisfechos con los trabajos de su discípulo (TAFT, 1938: 269-271; CLEE, 2003: 22). A partir de ese momento Watkins aprendió el arte de la fotografía y durante décadas capturó diversas escenas del Oeste. Precisamente las más conocidas las tomó en el valle de Yosemite y tuvieron un papel fundamental. Se cree que el senador John Conness se las mostró al propio Abraham Lincoln, quien más tarde decidiría proteger y preservar el valle y sus alrededores en 1864 (NAEF, 2009: 5). Watkins estaría en activo hasta prácticamente finales de siglo, sin embargo, la vida le deparaba un destino especialmente cruel. En los años noventa comenzó a perder la visión y la falta de trabajo le condujo a una situación económica complicada que se agravó más si cabe con el terremoto de San Francisco de 1906 en el que perdió prácticamente toda su obra. Sin duda un final trágico para un hombre que, en palabras de Clee, "elevó la fotografía a un nuevo nivel" (2003: 28). Dio a conocer al mundo su peculiar idea de Tierra Prometida y el mundo supo recoger el testigo.

Ahora bien, si tuviéramos que destacar un hecho que marcó un antes y un después en toda esta historia, ese sería la construcción del primer ferrocarril transcontinental, toda una declaración de intenciones que supuso un verdadero punto de inflexión en la historia de Estados Unidos. Representó un esfuerzo titánico por parte de todos los implicados y acaparó una gran inversión de recursos durante la década de los sesenta. En definitiva, un hecho sin el cual resultaría imposible concebir el Oeste de finales de siglo según Hine y Faragher (2000: 274).



Fig. 8. *East and West Shaking Hands at Laying Last Rail*, Andrew J. Russell, 1869. Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University Library (OID 2014909; Image ID 1062118)

Durante la construcción del ferrocarril se contó con el apoyo fotógrafos, que documentaron todo el proceso, ayudando con sus imágenes a derribar mitos, avivar los ánimos y promocionar un Oeste cada vez más atractivo para el asentamiento (CLEE, 2003: 36-38). Glenn Willumson ha explorado este tema en profundidad en su obra *Iron Muse,* en la que defiende la importancia de estas fotografías, incidiendo en el uso que se ha hecho de ellas a lo largo de la historia y el papel que tuvieron las personas encargadas de inmortalizar el momento (2013: 10).

La línea de ferrocarril se inauguró finalmente en 1869 y a ese acto acudieron tres notables fotógrafos: Alfred Hart, Charles R. Savage —a quien ya hemos mencionado antes— y Andrew J. Russell (CURRENT, 1978: 133). Este último realizó la



Fig. 9. *Westward The Course of Empire Takes Its Way: Laying Track 600 Miles West of St. Louis, Missouri*, Alexander Gardner, 1867. J. Paul Getty Museum (Object Number 84.XM.1027.37)

fotografía que desde entonces se ha recogido en innumerables libros de historia, el momento en el que los ingenieros responsables de la Central Pacific y la Union Pacific se tienden la mano junto a multitud de trabajadores y personajes públicos que celebran con vítores y alegría el fin de las obras (Figura 8). Una fotografía que, sin embargo, no hace del todo justicia a la realidad, pues, como apunta el propio Willlumson, no hay rastro del indio norteamericano, tampoco de los trabajadores asiáticos que tanto tiempo y esfuerzo entregaron a la causa, ni de los soldados que se ocuparon de la seguridad de los trabajadores (2013: 1-3). Sandweiss también se refiere a esto mismo cuando muy acertadamente indica lo siguiente respecto a esta fotografía: "photographs can describe, but they rarely explain. In this case, they fairly record who stood before the camera, but nothing more" (2003: 161).

Otro fotógrafo que se encargó de inmortalizar el ferrocarril fue Alexander Gardner. En su fotografía titulada "Westward the Course of Empire takes its Way" (Figura 9) trata de evocar la misma idea que la pintura de Emanuel Leutze. Ambas obras no solo comparten título, sino también un mismo sentimiento. En una vemos a los pioneros trasladándose con sus carretas y ganado hacia el Oeste, mientras que en la otra somos testigos de las arduas labores a las que se enfrentaron los trabajadores del ferrocarril, una nueva alternativa que precisamente podía convencer a aquellos que querían evitar, al menos en la medida de lo posible, las adversidades y contratiempos que planteaba el viaje por tierra. Eran nuevos tiempos y las vías del progreso estaban ya a pleno rendimiento.

4. Las imágenes que construyeron el mito

Las vías del progreso y de la leyenda. Como ya se ha dicho, en la historia de la Frontera coinciden distintos mitos que han encontrado una forma de difusión en la propia fotografía. Basta con hacer una panorámica de algunas de estas imágenes para ver la facilidad con la que asumen la épica nacional, la misma que tan pronto transmite una sensación de prosperidad, bienestar y riqueza como peligro, desolación y violencia.

Este mosaico de contradicciones se entiende mejor si recurrimos a los archivos, bibliotecas y demás instituciones que albergan estos materiales. Un análisis detallado de las colecciones y, especialmente, de su clasificación, nos hará ver cuán fácil puede resultar deconstruir esta narrativa. Este panorama tan diverso se refleja, por ejemplo, en la selección de fotografías que acoge la web de los Archivos Naciona-

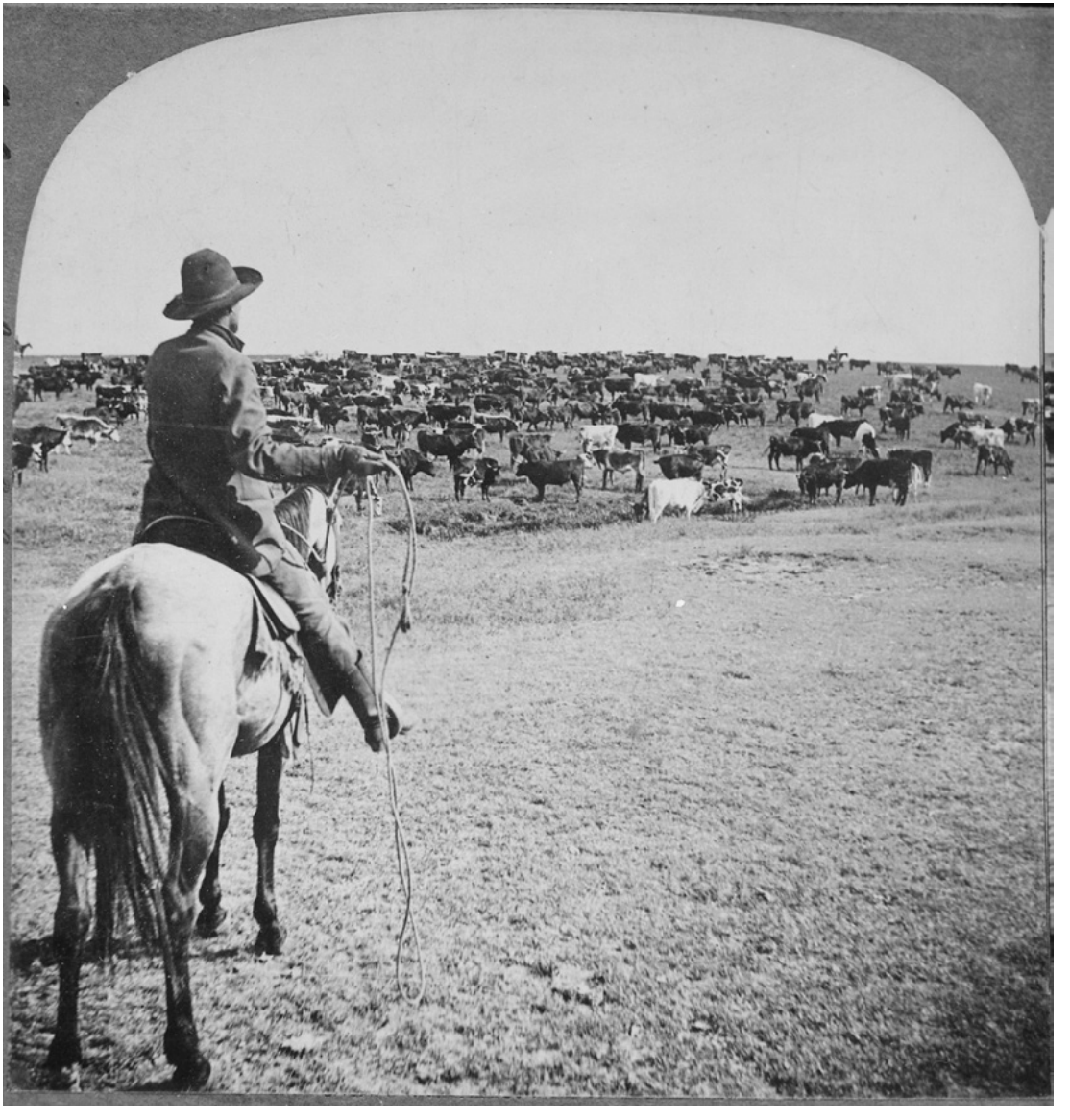


Fig. 10. *Roundup on the Sherman Ranch, Genesee, Kans,* ca. 1902. National Archives (NAID: 533791)

les[3]. La página en cuestión incluye casi doscientas muestras clasificadas en trece epígrafes[4] que representan algunos de los temas que aquí se han abordado. Entre ellas destacan fotografías realizadas durante diversas expediciones por autores como O'Sullivan, Jackson, E. O. Beaman o D. H. Payne. Otras tantas se centran en los medios de transporte disponibles en aquel momento, mostrando unas veces los *wagon trains* o *pack trains*, con las típicas tomas de carretas y caravanas, mientras que otras aluden a los nuevos medios como el barco de vapor o el ferrocarril.

Las más numerosas, sin embargo, son las que se centran en las actividades económicas del sector primario y la minería. Podemos encontrar escenas que capturan el interior y exterior de ranchos, caza de búfalos, así como distintos retratos colectivos de agricultores, ganaderos, pescadores y mineros en plenas labores (Figura 10). De igual modo, en una selección de este calibre no podría faltar la alusión al Oeste violento y criminal, con siete fotografías que capturan, entre otras cuestiones, el linchamiento de John Heith en Tombstone (Arizona), la comisión de paz de Dodge City (Kansas) —en la que figura el propio Wyatt Earpp—, el ahorcamiento de Black Jack Ketchum o el cuerpo de John Sontag tras recibir múltiples disparos en la denominada batalla de Stone Corral. Finalmente, abundan también fotografías que aluden al crecimiento de las comunidades locales en las ciudades que se iban conformando o la interacción de los estadounidenses y los nativos, con imágenes tan llamativas como la que captura la muerte Si Tanka (Big Foot) en la batalla de Wounded Knee.

Otro punto desde el que podemos acceder a este tipo de materiales son las Sociedades Históricas como las de Oregón, California o Kansas, entre muchas otras. Esta última, por ejemplo, pone a disposición del público una amplísima colección de fuentes digitalizadas a través de *Kansas Memory*[5], que acapara más de veinte mil materiales que componen la colección fotográfica, clasificada de una forma muy similar a la anterior. Nuevamente se dedican epígrafes específicos para las distintas

3 Véase <https://www.archives.gov/research/american-west> [Consulta: 3 de enero de 2024].

4 Los apartados son los siguientes: "Interpreters of the Western Experience", "Surveys and Expeditions, Paths of Persistence", "Soldiering in the West", "The Disinherited", "The Law of the West", "Life from the Land", "Life by the Sea", "Bonanzas from the Earth", "The Scramble for Newly Opened Lands", "Towns out of Dust and Rock", "Old Institutions in New Surroundings" y "Celebration of the American Spirit".

5 Véase <https://www.kansasmemory.org/> [Consulta: 4 de enero de 2024].

actividades económicas como la agricultura, el comercio y la industria, también al transporte, la vida en comunidad, el ámbito militar o el paisaje, al tiempo que se incluyen nuevas categorías muy interesantes dedicadas a la familia, educación o política, encontrando en esta última una etiqueta específica para las fotografías relacionadas con el crimen. Con anterioridad a 1854 el registro es más limitado, pero a partir de entonces se da un aumento considerable. La Sociedad Histórica de California, por otro lado, también dispone de parte de sus fondos digitalizados. Entre ellos figuran distintas colecciones de *ephemera*, documentos de diversa índole y, por supuesto, fotografías agrupadas en varias colecciones, entre las que se destacan placas realizadas por Eadweard Muybridge en Yosemite, la colección Carleton E. Watkins, un gran número de fotografías de San Francisco, estereográficas de Alfred A. Hart tomadas para la Central Pacific Railroad, etc.

Otra institución que acoge una importante colección dedicada a la fotografía del Oeste es la Biblioteca de la Universidad de Princeton. Actualmente cuenta con más de cinco mil fotografías que van desde retratos de estudio de la población indígena, panorámicas de ciudades, hasta capturas relacionadas con actividades económicas como las que mencionábamos antes[6]. Algunos de estos materiales han sido digitalizados y son accesibles desde su página web, donde podemos encontrar libros y álbumes fotográficos, placas, estereoscópicas, mapas o diarios. En este caso, resulta interesante destacar la gran cantidad de imágenes de nativos que incorporan, entre las que figuran algunas de las fotografías realizadas por Julian Scott para el decimoprimer censo[7] o las recopiladas por Sheldon Jackson[8].

La fotografía del Oeste, en esencia, supone un vasto mosaico que refleja no solo la realidad de una época, sino también las diversas interpretaciones y enfoques que la han ido moldeando. Los ejemplos anteriores nos hacen ver cuan sencillo puede llegar a ser deconstruir una narrativa repleta de estereotipos que se repiten

6 Para más información, véanse SWIFT (2014) y <https://dpul.princeton.edu/pudl0017> [Consulta: 3 de enero de 2024].

7 Véase <https://dpul.princeton.edu/pudl0017/browse/julian-scott-photographs-for-the-11th-census> [Consulta: 3 de enero de 2024].

8 Véase <https://dpul.princeton.edu/pudl0017/browse/the-sheldon-jackson-collection-of-indian-photographs> [Consulta: 3 de enero de 2024].

y contradicen constantemente. Estamos ante una historia que muchas veces se ha reducido a la típica narración de una tierra de ganaderos y agricultores, buscadores de oro, indios "salvajes", paisajes tan hermosos como desafiantes, una región pacífica y, al mismo tiempo, peligrosa y violenta. Pero, como hemos podido comprobar, esta historia va más allá.

Conclusiones

El papel de la fotografía en el Oeste fue verdaderamente relevante. Muchas de estas imágenes fueron capaces de cambiar nuestra comprensión de este momento histórico, mostrándonos no solo el reflejo de una época, sino también la construcción de una narrativa paralela que ha logrado moldear la identidad cultural y la memoria colectiva. Tal y como apuntaba Sandweiss, es cierto que podemos hablar de una decepción inicial a nivel técnico, mediático y narrativo, pero también deberemos asumir esa coyuntura poco propicia, así como las miradas inexpertas de una población que aún no estaba del todo acostumbrada a la fotografía como medio artístico y documental, lo cual terminó afectando a la forma en la que el público general valoraba y utilizaba este tipo de registros, como veíamos con los ejemplos de Huntley y Bryant o en el fracaso de la exposición de Robert H. Vance en Nueva York.

Lo que resulta, cuanto menos, llamativo, es el hecho de que la fotografía fracasara al ser incapaz de competir con los medios tradicionales y que, sin embargo, alcanzara su auge al adoptar y reformular esos mismos discursos. En ese momento la fotografía dejó de ser una mera copia de la realidad para convertirse en un medio evocador, capaz de transmitir la esencia del Destino Manifiesto, plasmar los esfuerzos de miles de personas y transmitir la promesa de una Tierra Prometida. La fotografía trascendió su papel como mera ventana al pasado para convertirse en un faro que revelaba lo que estaba por venir, reflejó las esperanzas y los miedos de los emigrantes y, en definitiva, capturó los sueños de toda una nación.

Bibliografía

Ackley, S. (1937). *What an old pioneer told*, entrevista realizada por Effie S. Jackson. Disponible en University of Oklahoma Libraries, Western History Collections <https://digital.libraries.ou.edu/cdm/ref/collection/indianpp/id/2960> [Consulta: 31 de octubre de 2023].

Allen Billington, R. y Ridge, M. (2001). *Westward Expansion*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Bryant, W. C. (1872). *Picturesque America; or, The Land we live in.* New York: D. Appleton and Company. Disponible en Internet Archive <https://archive.org/details/picturesqueameri01brya> [Consulta: 17 de diciembre de 2023].

Clee, P. (2003). *Photography and the making of the American West.* North Haven: Linnet Books.

Current, K. (1978). *Photography and the Old West.* New York: Harry N. Abrams, Inc.

Doherty, A. S. (1978). "Carleton E. Watkins, Photographer: 1829-1916" en *The Courier* XV (4), pp. 3-20.

Dorris, J. T. (1918). "The Oregon Trail" en *Journal of the Illinois State Historical Society (1908-1984)*, 10 (4), pp. 473-547.

Hannavy, J. (ed.) (2008). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. New York: Routledge.

Hine, R. V. y Faragher, J. M. (2000). *The American West. A new interpretative history*. Connecticut: Yale University Press.

Huntley, H. V. (1856). *California: its gold and its inhabitants*. London: T. C. Newby. Disponible en Library of Congress <https://www.loc.gov/item/rc01000796/> [Consulta: 18 de diciembre de 2023].

Naef, W. J. (2009). *Carleton Watkins in Yosemite*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

Naef, W. J. y Wood, J. N. (1975). *Era of Exploration:* The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885. Boston: New York Graphic Society.

Milner II, C. A. (1994). "Expansion" en Milner II, C. A., O'Connor, C. A. y Sandweiss, M. A. (eds.), *The Oxford History of the American West.* New York: Oxford University Press.

Orvell, M. (2003). *American Photography*. Oxford: Oxford University Press.

O'Sullivan (1845). "Annexation" en *The United States Democratic Review*, Vol. XVII. New York: J.L. O'Sullivan & O. C. Gardiner. Disponible en HathiTrust <https://catalog.hathitrust.org/Record/001717837> [Consulta: 31 de octubre de 2023].

Sandweiss, M. A. (1997). "The West: The Visual Record" en *Western Historical Quarterly*, 28 (3), pp. 304, 307.

(2002). *Print the Legend: Photography and the American West*. New Haven: Yale University Press.

(2003). *Print the Legend: Photography and the American West* [Conferencia] en American History TV. Disponible en <https://www.c-span.org/video/?162789-1/print-legend-photography-american-west> [Consulta: 5 de noviembre de 2023].

Savage, C. R. (1867). "A Photographic Tour of nearly 9000 Miles" en *The Philadelphia Photographer*, 4, pp. 287-289 y pp. 313-316. Disponible en Internet Archive <https://archive.org/details/philadelphiaphot1867phil> [Consulta: 23 de diciembre de 2023].

Schlissel, L. (1982). *Women's Diaries of the Westward Journey.* New York: Schocken Books.

Swift, G. A. (2014). "Photography and the Princeton Collections of Western Americana" en *The Princeton University Library Chronicle* 75 (2), pp. 225-247.

Taft, R. (1938). *Photography and the American Scene.* New York: Dover Publications, Inc.

The Photographic Art Journal (1851). Vol. V. New York: W.B. Smith. Disponible en Internet Archive <https://archive.org/details/photographicartj51853snel> [Consulta: 23 de diciembre de 2023].

Unruh, J. D. (1982). *The Overland Emigrants and the Trans-Mississippi West (1840-60)*. Urbana: University of Illinois Press.

Vega, C. (2007). "Reconocimientos del mundo" en Sougez, M.-L. "Historia General de la Fotografía. Madrid: Cátedra.

Webb. W. P. (1937). *The Great Plains.* Boston: Ginn and Company.

Willumson, G. (2013). *Iron Muse. Photographing the Transcontinental Railroad.* Berkeley: University of California Press.

Winther, O. O. (1950). *The Old Oregon Country: A History of Frontier Trade, Transportation, and Travel*. Bloomington: Indiana University Publications.


crónica
Revista de la semana. Se publica los domingos en Prensas Gráficas, Hermosilla, 87.-Madrid
Director: ANTONIO G. DE LINARES
"ENSUEÑO". Fotografía de arte, por Manassé. 25 cts.


crónica
Revista de la semana. Se publica los domingos en Prensas Gráficas, Hermosilla, 87.-Madrid
Director: ANTONIO G. DE LINARES
7 MAR 1933
Semana Santa.
¡Esta mano!...

LA OBRA FOTOGRÁFICA DEL ESTUDIO MANASSÉ EN LA REVISTA *CRÓNICA* (1931-1936)

Juan Miguel Sánchez Vigil / Antonia Salvador Benítez

Universidad Complutense de Madrid

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.06

Resumen

Desde comienzos del siglo XX las publicaciones periódicas de información general trascendieron los valores informativos para crear secciones con entidad propia dedicadas a la fotografía de arte denominadas genéricamente "Fotografía Artística" o "Arte Fotográfico", constituyendo un canal de difusión de la imagen a través del que se dieron a conocer los trabajos de grandes creadores. La revista española *Crónica* publicó durante la Segunda República (1931-1936) un extraordinario conjunto de fotografías artísticas, en su mayoría desnudos femeninos, realizados por Olga Spolarich y Adorján von Wlassics, fundadores de la galería Manassé, y que son objeto de estudio en esta investigación. Se realiza un análisis en forma y fondo: número de imágenes, presentación en página, tipología y estudio de contenidos. Para ello se ha empleado una metodología cuantitativa y cualitativa, partiendo de una revisión bibliográfica sobre la fotografía en la prensa en el periodo de entreguerras, y sobre el estudio Manassé, sus creadores y la producción generada. Como resultado de la investigación se han recuperado y analizado un conjunto de 263 imágenes tomadas en el periodo de entreguerras, caracterizadas por una estética con clara influencia de las vanguardias.

Palabras clave: Crónica; Desnudo artístico; Fotografía; Fotografía artística; Manassé; Revistas gráficas; Segunda República; Spolarich, Olga; Vanguardias; Wlassics, Adorján.

Abstract

At the beginning of the 20th century, periodical publications of general information expanded their informative value to create sections dedicated to art photogra-

phy called "Artistic Photography" or "Photographic Art", as a channel for the dissemination of images, publicizing the works of great creators. The spanish magazine *Crónica* published during the Second Republic (1931-1936) an extraordinary set of artistic photographs, mostly female nudes, taken by Olga Spolarich and Adorján von Wlassics, founders of the Manassé gallery. This work analyzes the volume of images, page presentation, typology and content study. With this objective, a quantitative and qualitative methodology has been used, based on a bibliographic review on photography in the press in the interwar period, and on the Manassé photographic studio, its creators and the production generated. As results, 263 images from the interwar period have been recovered and analyzed, with an aesthetic clearly influenced by the vanguards.

Keywords: Artistic nude; Artistic photography; Crónica; Graphic magazines; Manassé; Photography; Second Republic; Spolarich, Olga; Vanguards; Wlassics, Adorján.

1. La fotografía de arte en la prensa general. La revista *Crónica*

Durante el primer tercio del siglo XX, el principal circuito de difusión de la fotografía artística o creativa fueron las publicaciones especializadas. Sin embargo, las revistas de información general no estuvieron ajenas al impacto de estos contenidos y desde comienzos del siglo XX también dedicaron espacio en sus páginas, para atender la demanda de un sector de lectores interesados en la imagen artística.

El interés por la fotografía creativa tiene origen en las publicaciones alemanas y francesas, y que fueron modelo de las primeras revistas españolas a finales del siglo XIX.

Prácticamente todas las revistas de información general, contaron con secciones específicas dedicadas a la fotografía, publicadas a página completa con un breve pie de foto, que se reducía al nombre del autor y al título. En España los antecedentes en la prensa general los encontramos en *Blanco y Negro*, que en los años treinta crearía la sección "Fotografías artísticas", en la que publicaba obras premiadas por asociaciones y entidades privadas; *Mundo Gráfico* haría lo propio en las secciones "El Arte y la Fotografía" (1912-1916) y "La Fotografía Artística" (1914-1925) dedicada a fotografías de monumentos, paisajes, tipos, costumbres y composiciones; o

La Esfera , que contaría con las secciones "La fotografía artística" y "Arte fotográfico" (1914-1936), publicando composiciones, retratos y paisajes.

Una de las principales revistas ilustradas de información general durante el primer tercio del siglo XX fue *Crónica*, semanario editado en 1929 por la empresa Prensa Gráfica de Nicolás María de Urgoiti. De ideología liberal y republicana, su origen se encuentra en el proyecto que Antonio González Linares, periodista de Prensa Gráfica, había presentado sin éxito a esta empresa en 1925. Ante la respuesta negativa, creó *Estampa* en 1928, y sería entonces cuando Prensa Gráfica retomaría la idea para competir con el nuevo periódico.

Crónica salió el 17 de noviembre de 1929 bajo la dirección González Linares que, tras su estancia como corresponsal en París, aplicaría los modelos de los magazines franceses y alemanes ya establecidos, introduciendo en la revista las corrientes de vanguardia en la edición y en la profusa utilización de fotografías con escuetos pies de foto. Como señala José Carlos Mainer, "los semanarios gráficos *Estampa* y *Crónica* supusieron la introducción del formato francés y alemán, al modo de *Vu, Paris Soir* o *Berliner Illustreiter,* con preferencia de la fotografía sobre lo literario, composición más límpida y atrevida y abandono de las grecas de inspiración modernista por titulares a la moda art-decó, en un modo que habían dominado las ya declinantes fórmulas de *La Esfera* y *Mundo* Gráfico" (MAINER, 2004: 456).

En el editorial del primer número hacía constar: "Esta revista llevará siempre 16 páginas de gráficos y textos, nunca mermada por la publicidad, para la cual se añaden páginas suplementarias, de tal modo que el público encuentre siempre sus 16 páginas de información y lectura". Impresa en huecograbado, contaba con una media de 50 ilustraciones, que podían llegar a 200 en los números extraordinarios de primavera, otoño y navidad. Se vendía los domingos, con 28 páginas que se incrementaron a 40 y una tirada de 200.000 ejemplares. Su éxito fue rotundo, y dejó de publicarse en diciembre de 1938, unos meses antes del término de la guerra civil.

Incluía entrevistas, crónicas, reportajes de actualidad e información general, cultura, deportes, sucesos, vida social, y páginas dedicadas especialmente a la mujer (moda y belleza) o a los niños (cuentos o concursos). Entre esos contenidos ocuparon un lugar destacable imágenes de gran calidad y con un alto componente creativo, que eran principalmente retratos y desnudos femeninos de bailarinas y actrices de cine y teatro del momento. En estos contenidos tuvieron cabida los retratos artísticos del estudio fotográfico vienés Manassé.

2. El Atelier Manassé. Rasgos de sus creaciones

Fundado en Viena por la pareja Olga Spolarich (Budapest, 1896-Viena,1969) y Adorján von Wlassics (Vesprim, Hungría, 1893-Baden, Austria, 1947) el estudio Manassé desarrolló su actividad entre 1922 y 1937 y está considerado como un modelo de referencia por su producción y por la calidad de sus obras.

Olga Spolarich vivió su juventud en el apogeo cultural del periodo de entreguerras, mientras que Wlassics, militar de formación, abandonó el ejército para abrir un estudio en Budapest en 1919. En 1920 contrajeron matrimonio y se dedicaron a la fotografía durante un cuarto de siglo (FABER, 1998b: 23-25).

En 1922 se instalaron en Viena y abrieron la galería Wlassic, especializada en retratos, fotografía infantil y desnudos femeninos. En 1924 la galería se traslada a un nuevo local (número 16 de Getreidemarkt) y pasaría a denominarse Manassé, iniciando su etapa de esplendor que se prolongaría durante la década de 1930, años en los que el desnudo cobró mayor protagonismo. Tanto es así que en 1933 se celebraría en París la primera exposición fotográfica sobre el género, titulada *Nus-La Beauté de la Femme* [Desnudos. La belleza de la mujer], organizada por Daniel Masclet en la que la obra del estudio Manassé estuvo presente junto a autores de prestigio como con Albin-Guillot, Moholy-Nagy, Man Ray o Adolf de Meyer (SÁNCHEZ VIGIL, SALVADOR BENÍTEZ, 2023).

El Atelier Manassé se hizo muy conocido por sus fotografías glamurosas principalmente de mujeres, en las que se combinaba el erotismo con motivos surrealistas. La actividad del estudio fue importante, tanto en la producción de obras como en la calidad de sus trabajos. Sus clientes fueron principalmente agencias de publicidad que solicitaban retratos de bailarinas, actrices de cine y teatro. Esta clientela le permitió alcanzar una gran difusión en revistas ilustradas de moda y cine como *Wienner magazine*, *Muskete, Die Bühre*.

En 1935 abrirán una nueva sucursal en Bucarest, en 1936 se asocian con Ricoll creando el sello Manassé-Ricoll y un año más tarde, venderán el estudio a José Cebín, trasladándose a Berlín a la antigua galería Geschke, fundando un nuevo estudio WOG (Wlassic, Olga, Geschke), donde permanecerán hasta 1940, año en que regresan a Viena.

En 1941 publicarán el trabajo *Der Art. Eine sinfonie in licht und schatten* [El Arte. Una sinfonía de luces y sombras] unos rasgos, que, sin duda, definieron sus creaciones (WOG, 1941). Con una estética de vanguardias, el componente artístico lo aportan los

encuadres novedosos, los efectos de iluminación que derivan en contraluces, claroscuros y sombras (FABER, 1998b; VIGNOLA, 1904), los trabajos de laboratorio como difuminados y retoques, y composiciones de inspiración surrealista. A esto hay que sumar una cuidada escenografía y ambientes teatralizados, con presencia de variados elementos de atrezzo (candelabros, floreros, velos, plumas, lámparas, espejos, esculturas…) unas veces como complementos y otras, con un papel destacado en la composición.



Fig. 1. Firmas y sellos del Atelier Manassé en diferentes etapas

Wlassic fallece en 1947. Olga seguirá dedicada a la fotografía, reabriendo el estudio con el nombre de origen (Wlassics). Años más tarde se volvería a casar con el fotógrafo Hans Rothen con el que trabajó hasta su muerte en 1969 (KOETZLE, 2011:248).

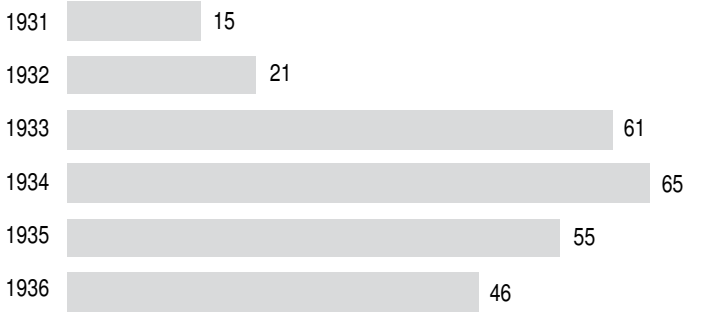
El archivo del estudio Manassé (negativos y positivos) se perdería con el cierre del negocio, y su recuperación ha sido posible gracias a las copias conservadas en las colecciones particulares y en los archivos de prensa, con motivo de la muestra *Geschichte der Fotografie in Osterreich*, organizada en Viena en 1983 (HOCHREITER, STARl y FABER, 1983).

3. Fotografías de Manassé en *Crónica* (1931-1936). Análisis formal y de contenido

El 27 de septiembre de 1931 la revista *Crónica* publicaba la primera fotografía de Manassé en la sección "La Fotografía de Arte". La obra, titulada "El lazo" se acompañaba del siguiente pie de foto: "Manassé, el gran fotógrafo vienés es autor de esta composición llena de ternura y de humana filosofía...". Desde esa fecha, hasta finales de 1936, se publicaron 263 fotografías del estudio vienés, cuya colaboración fue especialmente destacada entre 1933 y 1935, con una media de 44 fotos por año (Gráfico 1). El análisis de su producción a partir de las fotografías publicadas en la revista ha proporcionado algunos detalles de gran interés desde el punto de vista formal y de contenido.

En cuanto al formato de presentación, la mayor parte las imágenes (219) están publicadas a página completa (24x32 cm) y en posición vertical. El resto de imágenes (44) responden a otros formatos y solo cinco se publicaron en horizontal. La calidad de la impresión, en huecograbado en tono sepia, unido al formato a página, favoreció un mayor impacto visual en los lectores.

Gráfica 1: Fotografías de Manassé publicadas en la revista *Crónica* (1931-1936)



Fuente: Elaboración propia

El estudio del conjunto de fotografías y su contexto de publicación en la revista, permiten determinar además los usos y aplicaciones de las imágenes, así como los principales contenidos representados, estableciendo tres grupos: aplicación a portadas, ilustración textos y anuncios publicitarios, retratos infantiles y desnudos femeninos.

Entre 1931 y 1936, las imágenes de Manassé protagonizaron 20 portadas, principalmente retratos de bailarinas y artistas de cine (19), y una composición de temática religiosa con una clara influencia de las vanguardias.

Las imágenes de Manassé que ilustran textos o artículos de la revista *Crónica* son cinco, aplicadas en cuatro textos relacionados con la moda, la enfermedad de la mujer en los textos clásicos, un relato literario, y un artículo sobre quiromancia escrito por Elena Fortún. Las imágenes se aplicaron además a la publicidad de productos de belleza Exuber (París) para el aumento del busto.

Los retratos infantiles publicados en la sección de fotografía de arte fueron ocho y aparecieron bajo la serie "Los peques ante la cámara fotográfica". Sin ser un grupo numeroso, se puede afirmar se trata de composiciones de gran belleza caracterizadas por un cuidado encuadre, el gesto sonriente, la colocación de las manos y la iluminación, basada en contraste de luces y sombras. En esta sección también publicaron otros autores de referencia en la época, entre ellos Matrán, Montaña, Wolf o Vandel.

El conjunto más destacado corresponde a los desnudos femeninos (243), muy elaborados técnicamente en cuanto a montajes, retoques y encuadres, así como en los gestos, poses de las modelos y otros detalles puntuales como el vestido o los accesorios.



Fig. 2. Obras de Manassé en las portadas de Crónica. "Ensueño" (1933/10/08) y "¡Esta mano!..." (1932/03/20)



Fig. 3. Artículos de la revista *Crónica* ilustrados con fotografías de Manassé. A la izquierda, "La mujer enferma" de Ramón Lobo Regidor (1934/03/08). A la derecha, artículo "La quiromancia al alcance de todos" de Elena Fortún (1935/12/01)

De los más de doscientos retratos, solo 49 están identificados con los nombres de las artistas.

El análisis global permite concluir que los escenarios, modelos y composiciones fueron objeto de una cuidada preparación donde el autor/fotógrafo desempeñó la función de director de escena, y el modelo acapara todo el protagonismo, con un resultado que combina el glamour, el erotismo y la seducción. Estas composiciones se han clasificado en tres grupos: desnudos naturales, en los que el cuerpo es el protagonista; Simbólicos o alegóricos, en los que el vestuario y los objetos constituyen elementos evocadores de ideas o conceptos; y un tercer grupo relacionado con poses y escenas de baile y danza.



Fig. 4. Retratos infantiles de Manassé publicados en *Crónica*. A la izquierda "El lazo" publicada con el siguiente pie literario: "El lazo, el único lazo fuerte y perdurable que une a un hombre y una mujer es el hijo…Y toda la dicha de la vida está en este gesto de la nena, que ha unido y retiene sobre su pecho las manos de papá y de mamá" (1933/07/29). La imagen del centro (sin título) se publicó acompañada del siguiente texto: "Para obtener un bonito retrato de la nena, mamá ha soltado al canario dentro de la habitación. El pájaro, al salir de la jaula, ha emprendido el vuelo feliz en torno de las pareces, rozando el techo…Y la nena extasiada, le contempla, en tanto que papá logra la maravillosa instantánea" (1933/06/01). A la derecha "Las dos hermanas" (1933/07/16)



Fig. 5. "Adolescencia" estudio de desnudo por Manassé (1934/04/15)



Fig. 6. Manassé. "Salomé", interpretado por Ariman Banú (1933/02/12)



Fig. 7. "El alma de la danza", por la bailarina Dagnar Helsing (1933/01/21)

El análisis de contenidos se ha realizado a partir de los títulos o breves textos explicativos que acompañan a las imágenes, de los que se han obtenido los términos específicos y descriptores directamente relacionados con los temas, objetos y conceptos representados en las imágenes (Ejemplo: Abanico, aquelarre, bacanal, bañista sorprendida, blonda, capricho oriental, cautiva, celosía, Ceres moderna, coquetería, cortina indiscreta, etc.). Como resultado de este análisis denotativo se han obtenido 75 palabras clave, ordenadas alfabéticamente de la A-Z, que permiten su recuperación posterior para su reutilización (SÁNCHEZ VIGIL, SALVADOR BENÍTEZ, 2023). Los términos connotativos comunes para todas las fotografías son glamour y erotismo.

4. Inspiración y referentes

Las composiciones de los Wlassics tuvieron como inspiración los trabajos de otros autores vieneses, como Edith Glogau y Willinger que también trabajaron el retrato de actrices y artistas y el desnudo femenino. Especialmente significativo es el paralelismo entre el trabajo de Manassé y la obra de la fotógrafa vienesa de origen judío D´Ora Kallmus (1881-1963), afiliada a la Sociedad Fotográfica de Viena y primera mujer que estudió en el Instituto de Formación Gráfica. En 1907 se asociaría con Arthur Benda, firmando sus trabajos como D´Ora-Benda. En 1924 abrieron sucursal en París, donde se instalaron definitivamente en 1927 con gran reconocimiento social (Frizot, 1995: 499). Las creaciones de ambos estudios fueron similares en temas y estilo, llegando incluso a compartir la sección de fotografía en la revista *Crónica*[1], donde se publicaron una docena de trabajos de D´Ora.



Fig. 8. "La danza de la invocación" de D'Ora Benda interpretado por la bailarina vienesa Julia Garden (1934/01/14) y fotografías de arte por D'Ora y Manassé (1934/06/10)

Así mismo, el estudio de las imágenes ha permitido observar que el estilo de Manassé también sería una inspiración para autores españoles como Amer Amigó[2], Ramón Batllés[3], Vicente Zubillaga[4] con obras muy próximas al estilo Manassé. Se publicaron además imágenes similares bajo la firma Estudio Crónica, probablemente ejecutadas por los fotógrafos de plantilla de la revista.

1 El 10 de junio de 1934, la sección "Una fotografía de arte" publica tres obras en la página: "La espalda perfecta" y "Penumbra" de D´Ora y "Luces de batería" de Manassé.

2 De Amer Amigó son las obras "Garbo español. Carmelita Gallardo" [1933/11/12] y "Estudio de desnudo. Isabelita Hernández" [1934/01/07].

3 Especialista en publicidad, Ramón Batllés publicó "Estudio de desnudo" [1934/10/07] y "Estudio de mujer" [1935/02/17].

4 Vicente Zubillaga publicó "La siesta" [1933/12/03] y "Regalo de Año Nuevo. La lámpara de arte" [1933/12/31] y "La hora de la suerte" [1933/12/31].



Fig. 9. Fotografías de arte de autores españoles. De izquierda a derecha: "Garbo español" por Amer (1933/11/12), "Estudio de mujer" por Batllés (1935/02/17) y "La hora de la suerte" por Zubillaga (1933/12/31)

Consideraciones finales

Con el estudio realizado se constata el interés de las publicaciones periódicas de información general por la fotografía artística, especialmente durante la Segunda República (1936-1939), y de forma específica, en la revista *Crónica*, que creó y mantuvo durante un lustro una sección exclusivamente dedicada al arte fotográfico, a través de la que difundió los trabajos de grandes autores y firmas, entre ellas Manassé.

La sección "Una fotografía de arte" de la revista consideramos que constituye un modelo para la difusión de la fotografía artística, con espacios específicos y un cuidado trabajo de edición de las imágenes en gran formato, para lograr un mayor impacto visual. La revista fue además una plataforma para dar a conocer a los autores extranjeros y españoles de vanguardia, muchos de ellos reputados artistas y profesionales de referencia en la época.

El corpus de fotografías recuperadas de Manassé, constituyen un catálogo que permite conocer, estudiar y revisar la obra de los Wlassics desde varios aspectos: el retrato infantil, los desnudos femeninos y las obras ilustrativas de artículos o textos. En cuanto a los desnudos femeninos, grupo más destacado, presenta un doble interés: de una parte, el tratamiento del tema -erotismo y la sensualidad, la definición de la belleza femenina, o el estudio de los roles de género, entre otras interpretaciones-, y

por otro lado, los valores estéticos de la composición, con base pictorialista e influencias de las vanguardias, especialmente en el dominio de la iluminación.

Para concluir, la presente investigación aporta nuevos datos para la historia de la fotografía en general con el estudio de la obra del Atelier Manassé en su contexto, durante el periodo de entreguerras, cuya estética y estilo personal otorgaron a sus retratos y composiciones la consideración de obras de arte. En cuanto a la fotografía española, el análisis realizado permite conocer a los artistas que se inspiraron en estas fuentes, subrayando en este punto el papel de la prensa en la difusión de la fotografía artística durante la Segunda República.

Bibliografía

Faber, M. (1998). *Die Frau, wie Du sie willst: Glamour, Kult und korrigierte Körper; Atelier Manassé 1922-1938*. Viena: Brandstätter Verlag.

Frizot, M. (1995). *Nouvelle histoire de la Photographie*. París: Bordas.

Hochreiter, O., Starl, T y Faber, M. (1983). Viena: Christian Brandstätter Verlag.

Koetzle, H. M. (2011). *Fotógrafos de la A a la Z*. Colonia: Taschen.

Masclet, D. (1933). *Nus. La Beauté de la Femme. Album du Premier Salon International du Nu Photographique*. París: Chez Braun et Daniel Masclet.

Salvador Benítez, A., Sánchez Vigil, J.M., y Ruíz Rodríguez, A. (2024). La información gráfica cultural en la revista *Crónica* durante la Segunda República (1931-1936), en *Descodificando lo cultural e histórico patrimonial desde una óptica actual*, Peter Lang [En prensa].

Sánchez Vigil, J. M. y Salvador Benítez, A. (2023). Las fotografías de arte del estudio Manassé en la revista Crónica durante la Segunda República, *Archivo Español de Arte*, XCVI, 383, julio-septiembre 2023, pp.275-296.

Vignola, A. (1904). *L´* Étude *académique. Recueil de Documents Humains*. París: Librairie d´Art Technique.

Wog Wlassics, O. (1941). *Der Art. Eine sinfonie in licht und schatten*. Berlín: Verlag Oswald Arnold.

FOTÓGRAFAS
FOTÓGRAFOS



CARTE
D'EXPOSANT.

Signature du titulaire :

1900.

MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE, DES POSTES ET DES TÉLÉGRAPHES.

EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1900.

CARTE D'EXPOSANT.

M Blay, Fabregas

Classe 9. Espagne

1° Cette carte devra être présentée à toutes requisitions aux agents chargés de la surveillance et du contrôle qui pourront, au besoin, exiger la signature du titulaire sur un registre spécial. — 2° Le titulaire qui aura prêté sa carte sera poursuivi conformément à la loi, ainsi que celui qui en aura fait usage. Toute carte prêtée sera retirée. — 3° Le titulaire qui ne présentera pas sa carte payera le prix de son entrée au moyen de tickets, sans pouvoir en demander le remboursement.

Le Commissaire général,

N° 5.720

A. Picard

EXPOSANT

MIGUEL BLAY FÁBREGA (1866-1936), UN ESCULTOR MÁS ALLÁ DE SU ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Beatriz Sánchez Torija

Museo Nacional del Prado

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.07

Resumen

Miguel Blay Fábregas fue un escultor catalán que vivió entre los siglos XIX y XX y cuya trayectoria artística transcurrió entre Francia, Italia, España, además de trabajar para algunos países de América Latina. Desde sus años de juventud recopiló un interesante archivo personal en el que las noticias de prensa y, muy especialmente, las fotografías contaron con un lugar privilegiado.

Las obras de grandes firmas fotográficas como J.M. Cañellas o M. Moreno compartían protagonismo con las fotografías realizadas por profesionales que se iniciaban en el medio como Carme Gotarde e, incluso, con otras imágenes de carácter más doméstico. Todas ellas configuran el archivo personal de Blay cuyo contenido puede dividirse en dos grandes grupos: imágenes familiares y fotografías relacionadas con su trabajo de escultor, especialmente interesantes por documentar los procesos creativos de buena parte de sus obras. Tras el fallecimiento del artista, su archivo fue custodiado por sus hijas Margarita y Berta, y actualmente se conserva en la colección del Museo del Prado.

Palabras clave: Fotografía, archivo, Blay, colección, escultura, Museo.

Abstract

Miguel Blay Fábregas was a Catalan sculptor who lived between the 19th and 20th centuries and whose artistic career developed between France, Italy, and Spain. In his youth, he started to build an interesting personal archive, in which press reports and photographs had an important place.

The works of famous photographic firms, such as J.M. Cañellas and M. Moreno, shared the limelight with photographs taken by young profesional photographers.

These photographers were just starting out in the field, such as Carmen Gotarde, and even with other images of a more domestic nature. All of them make up Blay's personal archive. The content of this archive can be divided into two main groups: family photographs and photographs related to his work as a sculptor. The latter is particularly interesting as they document the creative processes of many of his works. After the artist's death, his archive was taken into the custody of his daughters, Margarita and Berta, and is now in the collection of the Museo del Prado.

Keywords: Photography, archive, Blay, collection, sculptur, Museum.

Introducción

La donación del archivo personal del escultor Miguel Blay Fábregas al Museo del Prado[1] supuso el inicio del análisis, estudio y catalogación de un conjunto de fotografías y documentos que permiten conocer mejor la obra de este artista, así como algunos otros aspectos de su vida que hasta el momento no habían tenido cabida en las investigaciones desarrolladas sobre el autor.

El presente estudio está organizado de una manera cronológica y repasa —de una manera sucinta— las principales obras que forman parte de su archivo fotográfico[2], relacionándolas con los principales hitos de su trayectoria académica, artística y vital, así como la repercusión que su éxito personal tuvo en la prensa ilustrada de la época.

Metodología

Se ha seguido una metodología de análisis de todas las fotografías (positivos y negativos) para su posterior organización. En la mayor parte de los casos se trata de obras inéditas, aunque algunas de ellas fueron publicadas en importantes revistas ilustradas de la época, por lo que la prensa, junto con los documentos proce-

1 El archivo personal de Miguel Blay Fábregas (documentación y fotografías) fue custodiado durante décadas por sus hijas Margarita y Berta Blay Pichard. Tras el fallecimiento de las hermanas fue adquirido por Mario Fernandez Albarés que después decidió donarlo al Museo del Prado, donde hoy se conserva.

2 La mayoría de las fotografías que ahí se mencionan se conservan en el Área de Conservación de dibujos, estampas y fotografías del Museo del Prado y tienen un número de inventario artístico precedido de las siglas HF (histórico fotográfico), aunque también hay otras fotografías custodiadas en el Archivo por estar directamente relacionadas con alguna documentación y forman parte de su mismo expediente.

dentes del archivo del propio artista, han supuesto las principales fuentes para la correcta catalogación de las fotografías.

En relación a la obra de Miguel Blay se han seguido los libros de Pilar Ferrés Lahoz y las publicaciones del Museu Comarcal de La Garrotxa, donde se conserva la mayor parte de la obra del escultor, así como el texto de Leticia Azcue de la exposición que el Museo del Prado dedicó a este artista en 2016, con motivo de 150 aniversario de su nacimiento y que llevó por título "Solidez y belleza". En lo referente al archivo fotográfico, Mario Fernández Albarés en su artículo "Fotografía y escultura" —redactado tras el IV Encuentro de Castilla-La Mancha— menciona algunas de las fotografías que pertenecieron al propio Blay. También se han consultado algunos textos específicos relacionados con determinados fotógrafos o con algunos proyectos escultóricos concretos.

Desarrollo de la investigación

Miguel Blay Fábrega nació en Olot (Gerona), el 4 de octubre de 1866, y sus primeros años de formación estuvieron vinculados a la Escuela Pública de Dibujo de esta ciudad y al taller El Arte Cristiano, empresa dedicada a la elaboración artesanal de esculturas religiosas (FERRÉS LAHOZ , 2000: 34-35). Cuando tenía poco más de veinte años consiguió una pensión de la Diputación de Gerona para ampliar sus estudios con su versión de La Industria y La Caridad[3], y las fotografías de estas dos obras —realizadas por Amís Unal (1842-1913)— son las piezas gráficas más antiguas conservadas en el archivo del escultor[4].

En el otoño de 1888, Blay se instaló en París, matriculándose en la Académie Julian y en la École des Beaux-Arts; en ambos centros impartía clase Henri Chapu (1833-1891). Este escultor fue fundamental para el artista en esta etapa de su vida[5] en la que experimentó un importante crecimiento profesional que le permitió obtener varios premios y, gracias a la mediación de su maestro, también pudo dis-

3 Museu de la Garrotxa, Olot.

4 Archivo del Museo del Prado (en adelante, AMP). AP. 56 / Exp. 4. Otras copias de estas fotografías se conservan en el Centre de la Imatge de la Diputació de Girona.

5 Miguel Blay guardó durante toda su vida un magnífico retrato del maestro Chapu en la Académie Julian, rodeado de sus alumnos. Véase HF6294.

frutar de un año de prórroga de la beca para continuar con su formación. Fue entonces cuando se trasladó a Roma —a finales de 1891— donde asistió a clases en el Circolo Internazionale y, poco después, compartió estudio con el pintor peruano Carlos Baca-Flor[6], lugar en el que modelará su primera versión de *Los primeros fríos*[7] —con los personajes vestidos— y de la que después realizará otra versión mostrando los magníficos estudios anatómicos de la niña y del anciano (FERRÉS LAHOZ, 2004: 43-51). De esta segunda versión —más atractiva para la crítica y que fue galardonada en distintos certámenes[8]— se conservan dos interesantes imágenes que reproducen el ejemplar en mármol, que fue encargado en 1896 por el Ayuntamiento de Barcelona (DOÑATE FONT, 2016: 159). La primera de ellas es una fotografía de Josep María Cañellas (1856-1902) que fue realizada en París, y el análisis conjunto de su negativo y de su positivo (fig. 1) permite conocer la manera de trabajar de este fotógrafo[9], que dedicó buena parte de su producción a fotografiar la obra de arte, al igual que Francisco Serra (1877-1967) que también documentó esta escultura cuando ya se encontraba en Barcelona, donde viajó tras la Exposición Universal de 1900.

Tras la finalización de la beca, Miguel Blay regresó a Olot y, en 1894, decidió volver a París donde se integró en la escena cultural de la ciudad, instalándose primero en el bohemio Montparnasse y después en Neuilly-sur-Seine. Los contactos establecidos por Blay en los distintos círculos sociales le aseguraron algunos

6 En el Museu Nacional d'Art de Catalunya se conserva una fotografía de los dos artistas en su estudio de Roma, junto a algunas de sus obras.

7 La primera versión de *Los primeros fríos* fue publicada en portada de *La Ilustración Artística* del 23 de abril de 1894. La escultura se conserva en el Museu de la Garrotxa de Olot.

8 *Los primeros fríos* obtuvo la Medalla de 1ª clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892, el Premio Extraordinario en la Segunda Exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1894 (ejemplar en escayola), además de la Medalla de Oro (ejemplar en mármol) —junto a otras esculturas de Blay— en la Exposición Universal de París de 1900.

9 Actualmente hay una investigación en marcha sobre los aspectos técnicos de la fotografía de J.M. Cañellas llevada a cabo por Pep Parer. De este fotógrafo se conocen poquísimos negativos, y la posibilidad de cotejo de negativo y positivo en una misma colección es algo verdaderamente excepcional. Véase HF6395 y HF6508. Blay, en cuadernillo de notas conservado en su archivo, escribió: "Por tener dos clichés: Hacia el ideal y Primeros Fríos, pagado a Cañellas 5 francos cada". Véase AMP. AP. 55 / Exp. 4. De estos dos clichés mencionados por Blay, solo nos ha llegado el negativo de *Los primeros fríos*.



Fig. 1. Josep Maria Cañellas. *Los primeros fríos*, 1900. Negativo y positivo. Museo del Prado, HF6395 y HF6508

encargos como los de Piedad Iturbe y Trinidad von Scholtz —viuda de Iturbe y Duquesa de Parcent—. En su archivo Blay conservaba retratos de madre e hija realizados en el prestigioso estudio parisino de Otto Wegener (1849-1924)[10] que

10 Véase AMP. AP.53 / Exp. 25.



Fig. 2. J. Torres. “Eclosión” en el estudio de Miguel Blay, 1906. Museo del Prado, HF6654 y HF6655

debieron servir como modelo para realizar sus esculturas, posteriormente reproducidas fotográficamente por autores como Mariano Moreno García (1865-1925), entre otros[11]. En estos años, el artista catalán realizó importantes obras como Al

11 Véase HF6433, HF6664, HF6665, HF6666, HF6667 y HF6668.

ideal[12], las esculturas de las virtudes teologales realizadas para el Panteón Errazu[13], Tras la ilusión[14], Eclosión[15] o El Grillete[16]. De todas guardaba fotografías y algunas de ellas son especialmente sugestivas por mostrar distintos estados de una misma pieza o representar la escultura en el estudio de propio artista, como las imágenes firmadas por J. Torres (fig. 2), cuya autoría probablemente corresponda a Julio Ginés Torres Vivancos (1847-1906), un fotógrafo asentado en la provincia de Tarragona, que visitaba periódicamente la vecina Francia. En ellas se ofrece una vista frontal y lateral de Eclosión, pero lo que otorga a estas fotografías una gran singularidad es que nos introducen en el espacio de trabajo que Blay tenía en París, donde también se aprecian otras obras suyas como Pensativa y Piedita Iturbe.

El reconocimiento de Miguel Blay como gran artista internacional llegó con la Exposición Universal de 1900[17], a la que presentó las esculturas Los primeros fríos y Mujer y Flores —en mármol—, Retrato de Francisco Silvela y Al ideal —en escayola— y los cuatro grupos escultóricos destinados al panteón Errazu —en bronce—, resultando ganador de la Medalla de Honor (AZCUE BREA, 2016: 9). Su participación en este certamen queda acreditada por el carnet de expositor: una carte de visite con su fotografía a la que se añadían los datos de la persona, el sello y el número correspondiente, y quedaba convertida en una carte d'exposant (fig. 3). Josep Maria Cañellas fotografió algunas de las esculturas que Blay presentó a la muestra y, de todas ellas, el conjunto formado por La Fe, La Esperanza,

12 Museo del Prado, E941. AZCUE BREA, L. (2016). *Solidez y belleza: Miguel Blay en el Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, p. 26. *Al ideal* obtuvo la Tercera Medalla del Salón de París de 1896 y la Medalla de Primera Clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897. Véase HF-6505 y AMP. AP.56 / Exp. 4.

13 Véase HF6618, HF6619, HF6620 y HF6621.

14 Véase HF6438, HF6438 y HF6487, y AMP. AP.59 / Exp.4.

15 Museo del Prado, E-788. AZCUE BREA, L. (2016). *Solidez y belleza: Miguel Blay en el Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, p. 29. *Eclosión* obtuvo la Segunda Medalla del Salón de París de 1905 (ejemplar en escayola) y la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908 Escultura en mármol). Véase HF6477, HF6478, HF6479, HF6485, HF6653, HF6654, HF6655, HF6656 y HF6653.

16 Véase HF6394, HF6430, HF6431, HF6432 y HF6631, y AMP. AP.56 / Exp.4.

17 *Blanco y Negro*, 8 de julio de 1900.



Fig. 3. Autoría desconocida. Carnet de expositor de Miguel Blay para la Exposición Universal de París de 1900, 1900. Museo del Prado, HF6555

La Caridad y La Inmortalidad —realizadas para el monumento funerario de Errazu del cementerio de Pére Lachaise de París—[18] son dignas de un estudio pormenorizado por el cuidado con el que las esculturas están preparadas para la fotografía: pedestal rigurosamente cubierto, fondo tapado por una tela o ligeramente difuminado por un efecto controlado y un cierto atisbo del lugar en el que fueron realizadas las fotografías, posiblemente las dependencias de la propia Exposición. Cañellas resultó ganador de la Medalla de Bronce en el Premier Congrès National de la Photographie Professionelle, celebrado en París en el marco de la Exposición Universal (CAPELLA y SANTALÓ: 2005, 228), y ese galardón será añadido a la marca comercial del fotógrafo e incluido en la información presente en sus obras (véase la fig. 1).

Durante el tiempo que residió en Francia, Blay también participó en dos conjuntos monumentales destinados a nuestro país. El primero de ellos fue el Monumento a Víctor Chávarri[19], del que existen fotografías anónimas de su colocación en el centro de Portugalete en un día de mercado —que son estupendos documentos gráficos—, además de otras magníficas imágenes debidas a J.M. Cañellas y al estudio bilbaíno de Luis Vallet de Montano (1858-h.1940), estas últimas reproducidas por la prensa[20]. Y en estos años, también comenzó a gestarse el gran conjunto dedicado a Alfonso XII para el madrileño Parque del Retiro, si bien no se concluiría hasta los años veinte. En esta obra coral, Blay participaría con el grupo escultórico La Paz y con un relieve dedicado a esta misma temática[21]. Como ya

18 Véase HF6622, HF6623, HF6624 y HF6625.

19 Véase HF6458, HF6484, HF6616 y HF6617, y AMP. AP.52 / Exp.3.

20 *ABC*, 9 de enero de 1904.

21 Véase HF6509, HF6510, y AMP. AP.52 / Exp.6.

apuntó Mario Fernández Albarés, los escultores podían servirse de la fotografía para captar movimientos que después reproducían en sus obras y, en ocasiones, esas imágenes procedían de su entorno más cercano. Este es el caso de un conjunto de instantáneas en las que Blay sostiene a su hija, que realiza un movimiento espontáneo característico de un bebé[22] y que sirvió de modelo para el «niño inocente, emblema de la generación pacífica, que no debe pagar las culpas ni cargar con los odios de los padres»[23] del grupo La Paz (FERNÁNDEZ ALBARÉS: 2014, 66). Coincidiendo con esos encargos, en 1903, se organizó una exposición monográfica en el prestigioso Salón Amaré de Madrid, donde el catalán pudo dar a conocer sus obras[24].

Además del éxito profesional, Blay también conoció en París a Berthe Pichard, la mujer con la que compartiría su vida y con la que se casó en 1895. La pareja tendrá cinco hijos: Ramón (posteriormente Jaime) —nacido en 1897—, Jorge —nacido en 1898—, Margarita —nacida en 1902—, Berta —nacida en 1904— y Miguelito —nacido en 1910 y fallecido prematuramente en 1918— (FERRÉS LAHOZ , 2000: 47). Todos ellos nacieron en Francia, a excepción del pequeño, que ya lo hizo en Madrid. Son numerosas las fotografías familiares que pueden encontrarse en el archivo y, a través de ellas, podemos conocer aspectos de su intimidad más doméstica, pero también rastrear algunos detalles reveladores de su profesión, como la importancia que tienen las medallas en la trayectoria de un escultor. Entre los negativos en placa de vidrio hay uno especialmente sugerente cuya imagen describe el sueño de Ramón y Jorge tumbados en un diván (fig. 4). La composición se cierra en su parte superior con un espejo, en el que el marco sirve como sujeción para un buen número de tarjetas, y con los modelos para la medalla conmemorativa de las obras del puerto de Bilbao[25] (FERNÁNDEZ ALBARÉS: 2014, 62). Y es que uno de los encargos más recurrentes recibidos por el escultor a lo largo de su carrera fue la elaboración de medallas; tras la del puerto de Bilbao realizó una medalla unifaz destinada a ser

22 Véase HF6384 - HF6389.

23 *ABC*, 10 de enero de 1903.

24 "Exposición de obras del escultor Blay en el Salón Amaré (Madrid)" en *Hojas selectas*, 1903, p. 645.

25 Véase HF6368 y AMP. AP.53 / Exp.1.



Fig. 4. Autoría desconocida. *Jaime y Jorge Blay Pichard tumbados en un diván*, h. 1905. Imagen positivada digitalmente a partir de negativo de vidrio. Museo del Prado, HF6368

reproducida en la cubierta de la nueva revista Forma (1904)[26] mediante la técnica del gofrado, y después vendrían otras tan importantes como la medalla para la Exposición Nacional de Bellas Artes (1915), que fue un encargo compartido en el que Mariano Benlliure realizó el anverso —con el perfil de los reyes— y Blay el reverso —con una musa agachada—[27] (AZCUE BREA, 2016: 47 y 50).

Otros ejemplos en los que se fusionan la faceta profesional y personal de Blay son las fotografías de su familia en el taller que el artista tenía en Neuilly-sur-Seine[28] —en formato estereoscópico— en las que sus hijos parecen mimetizarse con el resto de las esculturas presentes en el estudio e incluso la pequeña Margarita juega con un vaciador, uno de los elementos característicos del oficio (fig. 5) [29]. Además, en este espacio, junto a la

26 El Museo del Prado conserva un ejemplar en plata de esta medalla (O1333), que entró a formar parte de la colección en 1916, gracias al legado de Pablo Bosch.

27 El Museo del Prado conserva varios ejemplares en distintos materiales: latón (O1726), plata (O1728), cobre (O1755) y oro (O1757). Véase AMP. AP.53 / Exp. 1.

28 FERRÉS LAHOZ, P. (2004). *Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936). Itinerari artistic*. Olot: Llibres de Batet, p. 75. Miguel Blay tenía domiciliada su casa y taller en la Avenida de Neuilly 175, Passage Saint-Ferdinand, en Neuilly-sur-Seine, en lo que debía ser una casa con jardín, como puede verse en algunas de las fotografías.

29 Véase HF6276, HF6277 y HF6278.

familia Blay-Pichard pueden distinguirse obras como Piedita (1896), Cabeza de niño (1897), Margheritina (1892) —ejemplar en formato pequeño— o un fragmento de la figura de La Inmortalidad (1899), realizada para el panteón Errazu.

El apartado de las imágenes familiares se completa con un buen número de fotografías que, además de representar a sus miembros en distintas etapas de la vida, muestran algunos rincones de los domicilios del artista.



Fig. 5. Autoría desconocida. *Miguel Blay con su familia en el estudio de Neuilly-sur-Seine*, 1903-1904. Museo del Prado, HF6276

A finales de 1906, Miguel Blay trasladó su residencia a Madrid y poco después tuvo lugar la inauguración del monumento al doctor Federico Rubio y Galí, a la que asistieron los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia. Durante su última etapa en la capital francesa, el artista elaboró este conjunto escultórico de gran calidad destinado al madrileño parque del Oeste[30] que, al estar situado en pleno frente de la Guerra Civil, resultó terriblemente dañado en los años de la contienda. Años después, el monumento fue restaurado con intervenciones algo cuestionables, especialmente en alguna de sus partes, como la cabeza del ilustre doctor[31]. De esta obra se conserva un buen número de fotografías[32], ya sea del boceto en arcilla o de la preparación de la obra en el taller parisino de Blay, del monumento definitivo en el parque de Madrid —en distintos momentos— o, incluso, de los asistentes en el día de su inauguración, pero quizá la más singular entre todas ellas sea la que reproduce la escultura en color mediante el procedimiento del autocromo (fig. 6).

30 *Blanco y Negro*, 15 de diciembre de 1906.

31 Véase la ficha del monumento en el Ayuntamiento de Madrid: http://www.monumentamadrid.es/AM_Monumentos5/AM_Monumentos5_WEB/index.htm#mon2.8578

32 Véase HF06309, HF06425, HF06480-HF06482, HF06490-HF06495, HF06658 y HF06659, y AMP. AP. 52 / Exp. 5.



Fig. 6. Autoría desconocida. *Monumento al doctor Federico Rubio y Galí en el parque del Retiro, Madrid*, h. 1908. Museo del Prado, HF6425

Coincidiendo con el regreso del escultor a España, se publicaron varios reportajes en prensa que narran su trayectoria artística, como el de Manuel Carretero en La Ilustración Artística del 15 de julio de 1907, el de Augusto Martínez Olmedilla en Por esos mundos de octubre de 1907 o el de Francisco Alcántara en Blanco y Negro del 22 de febrero de 1908. Los textos de todos ellos se ilustran con numerosas imágenes y, de algunas de estas fotografías, Blay conservaba copias en su archivo.

En 1908, el artista catalán consiguió la Medalla de Honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes[33] y terminó el grupo escultórico de La canción popular para el edificio del Palau de la Música de Barcelona[34].

Junto a otros escultores españoles, Miguel Blay participó en el Concurso conmemorativo de la Independencia Argentina organizado por la República Argentina —a través de su Comisión Nacional del Centenario— mediante la creación de un monumento destinado a la bonaerense Plaza de Mayo[35]. Para ello, el artista ideó un proyecto de monumento y, en 1908 y 1909, viajó a Buenos Aires por este motivo[36]. Aunque finalmente no resultó ganador del certamen, sus estancias en este país le sirvieron para establecer futuros lazos de colaboración con distintas instituciones y asociaciones (FERRÉS LAHOZ , 2004: 117-119). El artista atesoró en su archivo sendos reportajes fotográficos —de la firma Mariano Moreno— en los que puede apreciarse todo tipo de detalles, tanto del primer como

33 *Blanco y Negro*, 23 de mayo de 1908.

34 Véase HF06506.

35 Véase HF6526 – HF6530.

36 Véase AMP. AP. 55 / Exp: 9. *La Ilustración Española y Americana*, 15 de abril de 1909 y *Blanco y Negro*, 1 de mayo de 1909.

del segundo boceto[37] de esta obra que, lamentablemente, no llegó a convertirse en monumento definitivo. Durante sus estadías en la ciudad porteña, Blay se reunió con los pintores Francisco Pradilla y Eliseo Meifrén, y sus encuentros quedaron recogidos por las importantes firmas fotográficas Witcomb (1878-1970) y Freitas, respectivamente.

En 1909 fue nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aunque no tomaría posesión hasta el 22 de mayo de 1910 con un discurso titulado El monumento público: su objeto moral y su finalidad artística[38], momento en que comenzó a trabajar como profesor de Modelado del Natural y Composición en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, de la que llegaría a ser director en 1918 (AZCUE BREA, 2016: 14 y 15).

Los encargos recibidos por Blay fueron en aumento, especialmente los llegados de lugares como Argentina, Uruguay y otros países de América Latina. Entre ellos quizá el Monumento a Mariano Moreno[39] —uno de los principales impulsores de la Revolución de Mayo— debió de ser uno de los de mayor trascendencia para él, en virtud de la abundante documentación gráfica reunida por el artista. Además de la foto del boceto en arcilla, las fotografías en las que se ve el escalado de la figura principal a sus dimensiones definitivas o la imagen del monumento provisto de los andamiajes necesarios para ser colocado, resulta curiosa la foto de Blay alimentando a un cóndor que cuidó durante un tiempo y que le sirvió como modelo para la escultura de este ave con las alas abiertas, que forma parte del citado monumento[40]. Realizado en el marco del Centenario de la Nación Argentina, para el que se erigieron varios monumentos conmemorativos directamente relacionados con la creación de nuevos espacios simbólicos en Buenos Aires (GUTIÉRREZ Y MÉNDEZ, 2007: 223 y 225), la escultura dedicada al prócer Mariano Moreno fue inaugurada el 1 de octubre de 1910

37 Véase HF6531 - HF6534 (primer boceto) y HF6535 - HF6547 (segundo boceto).

38 Véase el discurso de ingreso de Miguel Blay en la RABASF: https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/blay_fabrega_miguel-1910.pdf

39 El estudio en escayola del busto de Mariano Moreno se conserva en la colección particular de Mario Fernández Albarés.

40 Véase AMP. AP. 52 / Exp: 1. Agradezco la colaboración de Sonia Tortajada en el reconocimiento de los materiales de las esculturas reproducidas en las fotografías.

con la asistencia del propio artista[41] y al año siguiente la prensa se hacía eco del citado monumento al conmemorarse el centenario del fallecimiento del personaje[42].

La escultura para el Monumento al misionero san Francisco Solano en Córdoba, el Monumento a Carlos Casado de Alisal —encargado por la Asociación Patriótica Española de Buenos Aires— o la Placa de la Fraternidad Universitaria Hispano-Argentina para la que el artista se sirvió de fotos de los rectores de sendas universidades fueron reproducidas en fotografías que el artista conservaba en su archivo[43], al igual que toda la documentación relativa al encargo que la ciudad de Tandil[44] le hizo para erigir un monumento en honor a Ramón Santamarina. Considerado uno de los pioneros del progreso de esta localidad, Santamarina fue un gallego que llegó muy joven a Argentina y cuya escultura se colocó delante del Hospital que había sufragado por su familia. El conjunto puede verse completo en una fotografía de M. Ros[45].

En el caso de Uruguay, es digno de mención el Monumento a José Pedro Varela —destacado reformador de la educación en su país— inaugurado en Montevideo en 1918, y del que Blay atesoraba un amplio reportaje gráfico[46], obra de Francisco Serra y de Luis Lladó (1874-1946) —bajo el sello Photo-Art Lladó—. Esta es una de las obras más destacadas dentro de la producción monumental del escultor catalán.

El artista logró simultanear los encargos llegados de Iberoamérica con los recibidos en España como el Monumento al Conde de Romanones[47], promovido y costeado por los maestros de la provincia de Guadalajara para perpetuar su gratitud hacia el ministro

41 Véase la serie de seis positivos estereoscópicos que documentan gráficamente la inauguración del monumento: HF6409-HF6413.

42 "Centenario de la muerte de Moreno" en *La Mañana*, 4 de abril de 1911.

43 Véase AMP. AP. 52 / Exp: 11; y HF06518- HF06520 (*Monumento al misionero san Francisco Solano*); AMP. AP. 52 / Exp: 14; HF6613 y HF6614 (*Monumento a Carlos Casado de Alisal*); AMP. AP. 56 / Exp: 4 y HF6516 (Placa de la Fraternidad Universitaria Hispano-Argentina).

44 Véase AMP. AP. 52 / Exp: 10; HF06640 y HF06641. *La Ilustración artística* del 13 de julio de 1914 reproduce algunas partes de este monumento (escayola) mediante fotografías de F. Serra.

45 Véase HF6639. También puede apreciarse la escultura en el jardín del edificio en otra fotografía anónima conservada en la colección: HF6511.

46 Véase AMP. AP. 53 / Exp: 34; HF06507, HF06512, HF06513, HF06515, HF06522 y HF06523.

47 Véase AMP. AP. 53 / Exp: 35; HF06524 y HF06525.

Álvaro de Figueroa Torres, que mejoró las partidas presupuestarias destinadas al salario de los docentes y la dotación de material para las escuelas públicas de primera enseñanza mediante el Real Decreto de 1901. La escultura se inauguró en 1913 en la Plaza del Infantado de la capital caracense, lugar en el que fue fotografiada por J. Gavilanes, y de donde fue retirada en 1931. A finales de los años cuarenta, la escultura —hasta entonces depositada en el Ayuntamiento— vio nuevamente la luz, siendo colocada en la entonces llamada Plaza del General Mola[48] —actual Plaza de Santo Domingo— donde fue documentada por el estudio fotográfico de Andrada. En estos años, Blay también realizó el Monumento a Ramón Mesoneros Romanos[49] y el Monumento al doctor Cortezo[50], en Madrid, así como el Monumento a Manuel Fuster y Arnaldo[51], en Lérida.

A propuesta de D. Sebastián Aguado Portillo, D. Vicente Cutanda Toraya y D. Adolfo Aragonés de la Encarnación[52], Miguel Blay fue nombrado Académico Correspondiente de la Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, en 1916. Poco después también se convertiría en miembro de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona.

En 1918, Miguel Blay sufrió la pérdida de su hijo menor, que falleció a la edad de 7 años, y su padre le rindió un emocionado homenaje esculpiendo su retrato. Se trata de un busto del pequeño, con el bajorrelieve de un árbol con el tronco quebrado y su nombre —Miguelito— en el frente, así como los nombres de sus padres —Miguel y Berta— en los laterales (AZCUE BREA, 2016: 33). El rostro de ese busto se corresponde directamente con el retrato fotográfico del pequeño, conservado en el archivo familiar y realizado poco tiempo antes[53].

Como ya se ha comentado, este mismo año y a propuesta del claustro de profesores, fue nombrado director de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, cargo que desempeñará hasta 1926. Durante su etapa al frente del centro, fomentó la

48 "La escultura que el Magisterio dedicó al Conde de Romanones en Guadalajara, y que los rojos derribaron vuelve a su sitio" en *ABC*, 10 de agosto de 1949.

49 Véase AMP. AP. 52 / Exp: 15; HF06249 y HF06660.

50 Véase AMP. AP. 53 / Exp: 30. *Mundo Gráfico*, 6 de abril de 1921.

51 Véase AMP. AP. 53 / Exp: 31

52 Véase AMP. AP. 56 / Exp: 3.

53 Véase HF06562, HF06592 y HF06593.

relación entre arquitectos y escultores (FERRÉS LAHOZ, 2004: 151), así como la realización de algunos viajes de formación como el que tuvo lugar a Francia en 1919, en el que profesores y alumnos de la Escuela madrileña fueron recibidos por Léon Bonnat en l' Ecole des Beaux-Arts de Paris[54] (fig. 7) y que José Ramón Mélida, en el Homenaje conmemorativo del ilustre pintor Léon Bonnat que tuvo lugar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1925, recordaba así:

> (...) Para todo lo que fueren relaciones artísticas de Francia con España se contaba con él [Leon Bonnat]. Era el lazo de unión más significado y valioso en ese aspecto cultural. Bondadoso siempre con los artistas españoles que fueron a París, lo fue principalmente con los profesores y alumnos de nuestras Escuelas de Arquitectura y de Pintura y Escultura que fueron a Paris en 1919, y a quienes recibió en la suya de Bellas Artes (MÉLIDA ALINARI, 1925: 27 y 28).

Junto a Léon Bonnat —en el centro de la imagen flanqueado por Blay y Mélida— puede distinguirse, entre otros, a Joaquín Valverde, Fernando García Mercadal o Manuel Sánchez Arcas. Tras este viaje a la capital del Sena, Blay se convertiría en miembro de la Académie des Beaux-Arts del Institut Français, en 1920.



Fig. 7. Autoría desconocida. *León Bonnat con Miguel Blay y otros artistas en el Patio de la Escuela de Bellas Artes de París*, 1919. Museo del Prado, HF6548

Una obra muy importante dentro de su producción fue el Cristo de la Paz destinado a la iglesia del Sagrado Corazón de Gijón (Asturias). El artista recibió este encargo hacia 1914 y el largo tiempo que destinó a su realización la convirtió en una de sus creaciones más notorias. Fue presentada en las salas de la Sociedad de Amigos del Arte de Madrid durante la Semana Santa de 1924 y, a continuación, se trasladó a Gijón. El escultor conservó numerosas fotografías realizadas por firmas como M. Moreno, V.

54 Véase HF6548.

Muro, Vidal o Antonio Zárraga[55], así como abundante documentación relacionada con esta obra, que también tuvo una importante repercusión en prensa[56].

En 1922, en una de sus visitas a Olot para ver a su familia, Blay asistió al estudio de Carme Gotarde (1892-1953) donde fue retratado por la fotógrafa[57] (fig. 8). Quedó tan encantado por su trabajo, que se lamentaba de que no fueran más los olotenses que valorasen la obra fotográfica de la señorita Gotarde (MAYANS, 2009: 29). Una fascinación similar debió sentir Ángel Avilés por la obra del artista cuando dedicó "a mi querido amigo el insigne escultor D. Miguel Blay" estos versos[58]:

Pobló el Creador de seres nuestra esfera,
revelación del infinito arcano,
y modeló por arte sobrehumano,
en tanto bulto la divina cera.
Con barro, bronce, mármol o madera,
del escultor la inteligente mano,
reprodujo el decreto soberano,
que a Adán dio forma, vida y compañera.
(Ángel Avilés, La Escultur, 1922)

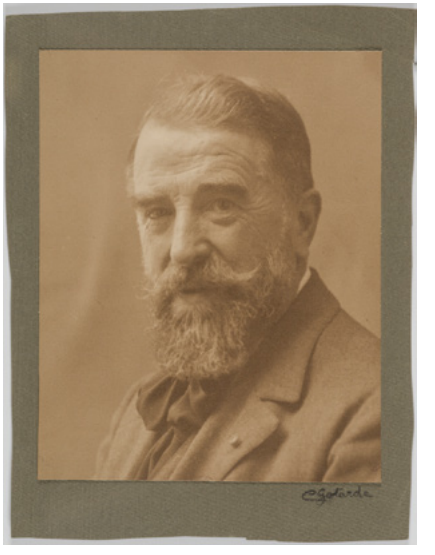


Fig. 8. Carmen Gotarde. *Miguel Blay*, 1922. Museo del Prado, HF6590

La vinculación que el artista mantuvo con Cataluña y, muy especialmente, con su Olot natal fue muy fuerte, como demuestran sus visitas periódicas a la ciudad y su pertenencia al Casal Català de Madrid, que apoyó desde su creación en agosto de 1923[59] y del que llegó a ser presidente.

55 Véase AMP. AP. 53 / Exp: 29; y HF6426-HF6429, HF6449, HF6646-HF6652.

56 *ABC*, 9 de abril de 1924 (foto V. Muro); *Región*, 10 de abril de 1924 (foto Zárraga); *Mundo Gráfico*, 12 de abril de 1924 (foto Zárraga); *La Esfera*, 12 de abril de 1924 (foto Cámara Foto); *El Heraldo de Chamberí*, 13 de abril de 1924.

57 Véase HF6590.

58 Véase AMP. AP. 55 / Exp: 10.

59 *La Hormiga de Oro*, 4 de agosto de 1923, con fotografía de Vidal. En el archivo se conserva la *tarja d'identitat*, fechada el 1 de agosto de 1923, que le acredita como socio fundador del Casal Catalá de Madrid. Véase AMP.

Miguel Blay Fábregas fue nombrado director de la Real Academia de España en Roma en 1925, tras el mandato de Eduardo Chicharro, y estuvo al frente de esta institución desde enero del año siguiente hasta 1932, que fue sucedido por Ramón de Valle-Inclán. Su nombramiento tuvo una amplia repercusión en prensa, y no solo en España donde pudo leerse la noticia en publicaciones como *Por esos mundos*[60], que reprodujo una fotografía de José Padró (1900-1931) que el artista conservaba en su archivo[61] o *La Unión Ilustrada*[62], que muestra el banquete organizado por el artista con motivo de su nombramiento a través de una fotografía de Marín (1884-1944), sino también en países como Argentina donde Caras y Caretas[63] —una importante revista ilustrada de Buenos Aires— se hizo eco de la noticia, confirmando el importante seguimiento que la figura de Miguel Blay seguía teniendo al otro lado del Atlántico. En sus ocho años en la Academia de Roma vio pasar a distintos pensionados de arquitectura, escultura, pintura, música y grabado, conservándose interesantes fotografías en las que el artista —y algunas veces también sus hijas— aparecen retratados junto a ellos (fig. 9). Según relataba José Francés, cuando Blay marchó a Roma, lo hizo por acatar la "imposición cariñosa" de la Academia de San Fernando y, aunque en ese momento tenía numerosos encargos importantes y acababa de adquirir la finca donde posteriormente edificaría su vivienda y taller —en la madrileña carretera de Maudes—, no vaciló en aceptar el encargo porque significaba ponerse en contacto con artistas jóvenes en el marco eterno de Italia[64].

En la institución española del Gianicolo, Blay es recordado por ser un hombre amable y cordial, que aplicaba el reglamento de manera rígida y que transformó la planta de la Academia creando un estudio para el director que, a partir de ese momento, fue utilizado por varios artistas directores (FERRÉS LAHOZ, 2004: 165). En este es-

60 *Por esos mundos*, 3 de enero de 1926.

61 Véase HF6560 y HF6550.

62 *La Unión Ilustrada*, 3 de enero de 1926.

63 *Caras y Caretas*, 9 de enero de 1926.

64 Esta mañana falleció en su finca de la carretera de Maudes, don Miguel Blay en *La Nación*, 22 de enero de 1936.



Fig. 9. Autoría desconocida. Miguel Blay y sus hijas Margarita y Berta con algunos pensionados en la terraza de la Academia de España en Roma, 1922. Museo del Prado, HF6217/42

pacio modeló, entre otras, las esculturas alegóricas de los ríos del Cantábrico, los ríos Tajo y Guadalquivir, y los ríos del Mediterráneo[65], inspiradas en las fuentes barrocas de la ciudad eterna y que el artista realizó para la plaza de España de Barcelona, con motivo de la Exposición Internacional celebrada en esta ciudad. En el marco de un proyecto general de urbanización de la plaza, el Ayuntamiento convocó un concurso público que fue adjudicado a Josep M. Jujol y que contó con la colaboración de los hermanos Oslé, F. Llobet y Miguel Blay para la realización de las esculturas (GRANDAS, 1987:235). Entre las obras de pequeñas dimensiones realizadas en la ciudad del Tíber destaca la Placa conmemorativa del Primer Centenario de la muerte de Goya, encargada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para conmemorar el aniversario del fallecimiento del ilustre artista en 1928. Blay se sirvió de la iconografía del autorretrato que el propio Goya incluyó como portada de su serie Los Caprichos para modelar la plaqueta, cuya escayola —sin inscripción— conserva Marie-Christine Blay Amos (AZCUE BREA, 2016: 52) y que fue fotografiada por la firma Pinto en Roma[66]. Debió de realizarse una amplia tirada de la obra, que fue trasladada a distintos metales, y de la que el Museo conserva dos ejemplares en latón[67].

65 Véase AMP. AP. 53 / Exp: 26; y HF6434-HF6437; HF6447 y HF6448; HF6452-HF6454 y HF6627-HF6629.

66 Véase AMP. AP. 53 / Exp: 1.

67 Una placa en latón patinado que fue donada por Antonio Correa (O3326) y otra en latón, procedente de la donación Ellacuría Delgado –descendientes del pintor Cecilio Pla– (O3660).

En estos años también elaboró algunos grupos escultóricos como el realizado para el edificio del Palacio de Justicia —sede del Tribunal Supremo[68]— que fue fotografiado por la firma Moencer; el Monumento a la República de Cuba[69] —realizado en colaboración con Mariano Benlliure, Francisco Asorey y Juan Cristóbal y que, por cuestiones políticas, fue inaugurado veinte años después—; o las esculturas para el edificio del Banco Vitalicio[70] —fotografiadas por M. Moreno—. Todos ellos se encuentran en Madrid, ciudad a la que regresa en 1932 y donde transcurren sus últimos años.

A lo largo de su vida, más allá de ostentar numerosos cargos importantes —como se ha comentado anteriormente— recibió varios reconocimientos como la concesión de la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso XII (1910) y su paso por la ciudad eterna le permitió, además, obtener el título de socio de honor de la Insigne Artística Congregazione dei Virtuosi al Pantheon in Roma (1926) y de académico correspondiente de la Reale Insigne Accademia di San Luca de Roma (1928) (DOÑATE FONT, 2016: 175). También fue miembro correspondiente de la Hispanic Society of America.

"D. Miguel Blay. Escultor. Académico de la de Bellas Artes de San Fernando, Catedrático de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado"[71] falleció el 22 de enero de 1936 en su domicilio de Madrid, situado en un hotelito conocido como "la Masía"[72] en las proximidades de Chamartín de la Rosa, tras sufrir un ataque cerebral. Hasta pocos días antes había estado trabajando para dar los últimos toques a dos figuras esculpidas para una entidad [el Banco Vitalicio] que estaba terminando la construcción de su edificio en lo que fue el café Fornos[73] y en esculpir una estatua yacente por encargo de una dama



Fig. 10. Díaz Casariego. *Capilla fúnebre de Miguel Bla*y, 1936. AMP. AP. 53 / Exp: 29

68 Véase HF6642-HF6645.

69 Véase AMP. AP. 56 / Exp: 4; HF6443-HF6445 y HF6455-HF6457.

70 Véase AMP. AP. 56 / Exp: 4.

71 Información que aparece en la esquela, publicada en *La Voz*, 22 de enero de 1936.

72 "Esta mañana falleció en su finca de la carretera de Maudes, don Miguel Blay" en *La Nación*, 22 de enero de 1936.

73 "Ha muerto Miguel Blay" en *Heraldo de Madrid*, 22 de enero de 1936.

aristocrática[74], además, en su estudio había reunido a sus compañeros de la Academia para mostrarles las últimas obras que había ejecutado[75]. Nada hacía presagiar el trágico desenlace del artista.

La capilla ardiente se instaló en el salón-despacho de la casa de Blay y estaba adornada con piezas escultóricas del artista. El cadáver, amortajado con un simple sudario, conservaba una dulce serenidad, y su cuerpo descansaba en un modestísimo ataúd, por su expresa voluntad[76]. Una réplica del Cristo de la Paz —en pequeño formato— se dispuso, a modo de altar, junto al cuerpo, según puede verse en una fotografía *post-mortem* de Díaz Casariego[77] (fig. 10) que fue publicada por ABC.

El mundo del arte y la prensa de la época[78] rindieron un sentido homenaje al artista catalán y su entierro supuso una imponente manifestación de duelo. Familiares y alumnos de la Escuela de Escultura sacaron en hombros el féretro de su ilustre maestro de la casa mortuoria[79] y al acto asistieron los embajadores de Francia y de la República Argentina, académicos de Bellas Artes de San Fernando, profesores y alumnos de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, el director y el subdirector de la Casa de Velázquez, el de la Escuela Central de Artes y Oficios, con representaciones de su profesorado; las juntas directivas de la Asociación de Escritores y Artistas, de Pintores y Escultores, del Círculo de Bellas Artes, del Casal Catalá y un representante del Ayuntamiento de Olot, muchos amigos y admiradores del finado, y por último, discípulos del mismo[80].

Se celebraron varios homenajes en memoria del escultor como la velada necrológica que tuvo lugar en la Asociación de Escritores y Artistas el 12 de febrero y fue documentada gráficamente por profesionales como Pío, Santos Yubero y,

74 "Fallecimiento en Madrid del gran escultor Miguel Blay" en *ABC*, 23 de enero de 1936.

75 "Sesión de la Academia de Bellas Artes" en *La Voz*, 28 de enero de 1936.

76 "Entierro de Miguel Blay" en *La Época*, 23 de enero de 1936.

77 Véase AMP. AP. 53 / Exp: 29. "Ha muerto el gran escultor Miguel Blay" en *ABC*, 23 de enero de 1936.

78 Véase AMP. AP. 54 / Exp: 1.

79 "El entierro de Miguel Blay" en *Ahora* y "Entierro de Miguel Blay" en *El Liberal*, 24 de enero de 1936.

80 "Entierro del escultor don Miguel Blay" en *La Voz*, 23 de enero de 1936.

nuevamente, Díaz Casariego[81]. El acto estuvo presidido por Mariano Benlliure, que pronunció un sentido discurso en el que resaltó las excelsas cualidades del artista y del amigo, que también había destacado con motivo de su funeral[82]:

> Miguel y yo éramos más que amigos y compañeros, éramos hermanos. Habíamos vivido juntos nuestra bohemia en Italia y Francia… Yo, su amigo, su compañero, su hermano era el más fervoroso admirador de su arte. Desaparece con Blay una gran figura del arte contemporáneo español.
>
> (Heraldo de Madrid, 23 de enero de 1936).

Conclusión

El archivo reunido por Miguel Blay Fábregas a lo largo de los años es una fuente extraordinaria para conocer —de primera mano— la vida y la obra de este artista, que encontró en la fotografía a una perfecta aliada para documentar sus creaciones y también para perpetuar momentos íntimos en compañía de su familia y amigos.

En su colección personal hay fotos de aficionado, pero también un buen número de fotografías de las principales firmas españolas, así como una muestra significativa de gabinetes de Francia, Argentina o Italia, por los lazos que el artista mantuvo con estos países.

Dada la importancia que Miguel Blay tuvo en el panorama artístico español, el estudio de su archivo gráfico, en relación directa con la prensa de la época, se convierte en una fuente fundamental para saber más sobre la biografía del artista y, muy especialmente, para profundizar en el proceso creativo de sus obras.

Este artículo únicamente pretende dar a conocer la existencia de estos fondos, conservados en una institución pública que, en su mayor parte, están disponibles a través de la web del Museo del Prado e invita a realizar una investigación más profunda sobre ellos.

81 Véase HF6630. “En memoria de Blay” en *Ya*, “En la Asociación de Escritores y Artistas” en *La Nación*, 13 de febrero de 1936.

82 “Esta semana se ha verificado el entierro de Miguel Blay” en *Heraldo de Madrid*, 23 de enero de 1936.

Bibliografía

Azcue Brea, L. (2016). *Solidez y belleza: Miguel Blay en el Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Blay Fábregas, M. (1910). El monumento público: discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del excmo. Sr. D. Miguel Blay el día 22 de mayo de 1910. Madrid: Imprenta de José Blass y Cía.

Capella, A y Santalo, J. (2005). Josep Maria Cañellas. Reus 1856. París 1902. Photographie des Artistes. Barcelona: Museu Empordà.

Carme Gotarde Camps (1892-1953). Fotògrafa. Girona: Arxiu Comarcal de la Garrotxa, 2009.

Doñate Font, M. (2016). "Los primeros fríos, el primer éxito de Miguel Blay" en *Miquel Blay, sentimet olotí; Miguel Blay, el camí de l´èxit: 1866-1936*. Girona: Museu d´Art de Girona, pp. 157-159.

Fernández Albarés, M. (2014). "Fotografía y escultura" en Fotografía y arte. IV Encuentro en Castilla-La Mancha. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 47-73.

Ferrés Lahoz, P. (2000). "Esbós biográfic" en Miquel Blay. L'escultura del sentiment. Girona: Caixa de Girona, 2000, pp. 32-65.

Ferrés Lahoz, P. (2004). Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936). Itinerari artistic. Olot: Llibres de Batet.

Grandas, M. C. (1987). "Los proyectos urbanísticos en la plaza de España" en D'art, n.13, pp. 225-240.

Gutiérrez Vuñuales, R Y Méndez, P. S. (2007). "Buenos Aires en el Centenario. Edificación de la Nación y Nación edificada" en Apuntes (Revista de la Pontifica Universidad Javeriana), vol. 19, n. 2, pp. 216-227.

Mayans, A. (2009). "Carme Gotarde. Notes biografiques" en Carme Gotarde Camps (1892-1953). Fotògrafa. Girona: Arxiu Comarcal de la Garrotxa, 2009, pp. 25.32.

Mélida Alinari, J. R. (1925). "Biografía" en Homenaje conmemorativo del ilustre pintor Léon Bonnat. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 27-28.

Miquel Blay. L'escultura del sentiment. Girona: Caixa de Girona, 2000.

Miquel Blay, sentimet olotí; Miguel Blay, el camí de l´èxit: 1866-1936. Girona: Museu d´Art de Girona, 2016.



LA EXPOSICIÓN REGIONAL DE BELLAS ARTES E INDUSTRIAS ARTÍSTICAS DE TOLEDO A TRAVÉS DE LAS FOTOGRAFÍAS DE LA CASA RODRÍGUEZ

Jaime Moraleda Moraleda

Universidad de Castilla-La Mancha

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.08

Resumen

Con la *Exposición del Fomento de las Artes*, celebrada en 1871 en el Retiro de Madrid, se consolidaba la personalidad de los certámenes españoles frente a los organizados por otros países europeos. En este sentido, las exposiciones sobre las artes industriales procuraron una inspiración en los modelos antiguos, de cuya tradición emanaba el aprendizaje técnico y el valor intrínseco de la obra.

Este texto reflexiona sobre la difusión de la *Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, celebrada en Toledo en 1929 y organizada por el Patronato Nacional de Turismo. Uno de sus objetivos consistía en dar "a conocer al turista nacional o extranjero, cuanto en materia de arte producen los pueblos que han de visitar", para cuya difusión la muestra fue reseñada en el número 269 de la revista *Toledo*, ilustrado con numerosas fotografías de la casa Rodríguez que, para estos años, recibía encargos habituales de fotoperiodismo, lo que contribuía, de igual modo, a fomentar el atractivo del certamen, la promoción del excursionismo artístico y la propaganda favorable al Patronato.

Palabras clave: Fotoperiodismo, fotografía Rodríguez, Toledo, Exposición Regional, Patronato de turismo.

Abstract

In 1871, with the *Exposition of the Fomento de las Artes* held in Retiro Park, Madrid, the personality of Spanish exhibitions and contests was solidified in comparison to those organized by other European countries. In this context, exhibitions related to industrial arts drew inspiration from ancient models, from which the learning of technique and the intrinsic value of the artwork emanated.

This text reflects on the dissemination of the *Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, held in Toledo in 1929 and organized by the National Tourism Board. One of its objectives was to "introduce national and foreign tourists to the artistic output of the towns they were to visit". To achieve this, the event was featured in issue number 269 of the *Toledo* magazine, accompanied by numerous photographs from the Rodriguez studio. During this period, the Rodriguez studio regularly received commissions for photojournalism, and contributed to promoting the attractiveness of the event, the promotion of artistic tourism, and favorable publicity for the Tourism Board.

Keywords: Photojournalism, Rodríguez photography, Toledo, Regional Exhibition, Tourism Board.

Introducción

Las exposiciones sobre arte industrial que se iniciaron en España en la década de los años 20 del siglo XIX[1], se consolidaron tras el decreto de 1827 (GONZÁLEZ MORENO, 2003:178), cuando alcanzaron un valor pedagógico que familiarizaba al público con los nuevos avances técnicos. Todas ellas estaban relacionadas con el compromiso de numerosos países europeos y sus sociedades económicas, en especial el Reino Unido e Irlanda, de fomentar las artes, la industria y el comercio (CAPEL SÁEZ, 2007: 152). Un fenómeno de masas que, en España, permitió que las antiguas manufacturas se percibieran como un referente estético identitario capaz de competir con la producción procedente del extranjero, una "resolución patriótica de consumir exclusivamente unos artefactos que, siendo nacionales, tienen el gusto de los extranjeros" (GRAU y LÓPEZ, 1998: 113) y que, de igual modo, servirían para la promoción cultural y turística de las diferentes regiones del país.

1 Aunque las muestras locales se desarrollaron en España a partir de la segunda década del siglo XIX, hunden sus raíces en la centuria anterior, momento en el que se inició la revalorización y mejora de procedimientos de manufactura y el impulso del comercio en algunos países europeos de referencia como Irlanda y Reino Unido (HARRISON, 2006).

1. El valor pedagógico de las exposiciones nacionales y regionales de Bellas Artes e Industrias Artísticas

Con el referente de la *Exposición Artística e Industrial*, organizada en 1871 por la sociedad *El Fomento de las Arte*s, celebrada en el Salón de Próceres del Parque del Retiro, se consolidaba la personalidad de los certámenes españoles frente a los organizados por otros países europeos pues, tras las primeras muestras organizadas en España, y en particular tras la celebrada en Madrid en 1827, comenzó a gestarse un sentimiento que expresaba las dificultades para conseguir punteras innovaciones debido al evidente atraso industrial[2]. La revisión de los objetos que se expusieron animó a proponer una ampliación que permitiera una mayor variedad, lo que ya quedó recogido en la Real Orden de 5 de septiembre de 1827 y que permitiría presentar en la muestra del año siguiente "desde las telas más ricas de oro hasta los más toscos sayales; desde los modelos más perfectos de máquinas e inventos, hasta los más ordinarios y usuales; y desde las alhajas de piedras preciosas hasta las piezas de loza ordinaria y de barro; y, en suma, todo utensilio útil en la economía rural, civil y doméstica…". Las propuestas de la industria nacional apostaban por el perfeccionamiento de las técnicas históricas, la recuperación de modelos tradicionales, la mejora del diseño y la reivindicación de la pieza como obra singular, sin desviarse de su principal función educativa, a lo que contribuían la habitual publicación de catálogos, conferencias y actividades culturales complementarias que resumían las principales aportaciones. En el caso de la exposición madrileña de 1871, los salones mostraron "magníficos relojes, muebles riquísimos y elegantes, no pocos objetos de orfebrería que honran a los plateros de la corte, encuadernaciones de lujo…"[3], a lo que se unían objetos de cerámica, antigüedades, óleos, acuarelas, esmaltes "y otros objetos de mucho gusto y belleza".

Al hilo de esta semblanza nacional, se fueron popularizando las muestras locales o regionales, en las que se incrementaba el valor semántico de la tradición y el sen-

2 Las instituciones que sostuvieron el impulso por desarrollar las muestras nacionales fueron, entre otras, la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, la Junta de Comercio de Barcelona y el Real Conservatorio de Artes en Madrid.

3 La referencia a los detalles de la muestra se reseñó en el semanario *La Ilustración española y americana*. Año XV. Núm. 16. Madrid, 5 de junio de 1871. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctm7z4

tido estético de las obras expuestas, con lo que se desdibujaba el objetivo original de los certámenes industriales internacionales, aunque se mantenían dos principios fundamentales: el valor propagandístico y el estímulo de la economía nacional y regional, canalizado hacia el consumo de productos propios.

El nuevo prisma expositivo favoreció el valor histórico de las artes decorativas como complemento perfecto al creciente turismo de interior y al desarrollo comercial de las industrias nacionales, a lo que se sumaron la celebración de cursos pedagógicos como *La Historia de las Artes Industriales Españolas*, organizado en 1904 por el Ateneo de Madrid. Este afán didáctico culminaría con la fundación del *Museo de Artes Industriales* el 30 de diciembre de 1912[4], cuyas obras de arte se expondrían con el objetivo de "fecundar la imaginación de los modernos obreros"[5] y que ahondaba sus raíces en la reflexión decimonónica sobre la pérdida del valor estético de las muestras industriales que circulaban por Europa (CABRERA y VILLALBA, 2004: 82).

Aunque en opinión del crítico de arte, Ricardo Gutiérrez Abascal, los tres centros productores más influyentes en España a principios del siglo XX fueron Madrid, Barcelona y Bilbao (BARAÑANO Y GONZÁLEZ, 1987: 160), las muestras locales se repartieron por toda la geografía nacional, cada una centrada en aquellos referentes artísticos y artesanales con los que se sentía mayormente identificada. En el ámbito toledano podemos mencionar la *Exposición de Labores* celebrada en 1920[6], donde se expondrían todos aquellos trabajos relacionados con el arte toledano, "no solo de utilidad práctica; sino de adorno". Otras muestras fueron la *Exposición de Bellas*

4 Los objetivos didácticos que emanaban de la fundación del Museo de Artes Industriales tuvieron un precedente en la centuria anterior con la creación del *Museo Industrial* de 1871, como iniciativa del ministro Ruiz Zorrilla (1833-1895). En 1927 se presentó una propuesta para modificar el nombre del museo, y tras su aprobación por el Patronato, fue a partir de 1932 cuando el *Museo Nacional de Artes Industriales* pasó a llamarse *Museo Nacional de Artes Decorativas*.

5 Real Decreto de 30 de diciembre de 1912 del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes publicado en la Gaceta de Madrid el 1 de enero de 1913, por el que se crea el Museo Nacional de Artes Industriales.

6 Fue organizada por la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos, como iniciativa de su presidente Manuel Castaños Montijano. La muestra se expuso en la Sala Capitular del Ayuntamiento de Toledo y fue reseñada en el número 152 de la revista *Toledo*, p. 5.

Artes de 1920, organizada desde la Real Academia[7], la *Exposición de Productos Regionales de La Mancha* del año 1922 o la *Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas* de 1929, entre otras[8]; todas ellas como muestra del orgullo de lo propio y la autoafirmación de una identidad regional. En este contexto de revalorización de las artes industriales habían surgido las Escuelas de Artes y Oficios, tal y como ocurrió en el caso toledano desde 1881, impulsoras de las artes industriales y centros de formación donde los alumnos recibían los conocimientos teóricos y se especializaban en el dominio de las técnicas antiguas (AGUADO, 2016: 211).

2. Fotoperiodismo como herramienta promocional para la Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Toledo de 1929

Relacionado con todo lo expuesto, nos centraremos en la difusión de la *Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, celebrada en Toledo en 1929. Fue organizada por el Patronato Nacional de Turismo, uno de cuyos objetivos consistía en dar "a conocer al turista nacional o extranjero, cuanto en materia de arte producen los pueblos que han de visitar"[9]. La muestra se reseñó en diferentes medios escritos como el periódico decenal *El Proletario*, pero especialmente en el número 269 de la revista *Toledo. Revista de Arte*, y junto al texto se incluyeron numerosas fotografías de los principales promotores del certamen, de los actos de inauguración, así como del interior de la sinagoga de Santa María la Blanca, donde se exhibieron las piezas seleccionadas. Todas las instantáneas se realizaron por la casa de fotografía Rodríguez que, para estos años, recibía encargos habituales de fotoperiodismo, lo que contribuía, de igual modo, a fomentar el atractivo del evento cultural y la promoción del excursionismo artístico (MÁRTÍNEZ CANO, 2021: 515).

7 La Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo había sido fundada el 16 de junio de 1916, cuyo primer director fue el historiador Rafael Ramírez de Arellano (AGUADO, 2016: 219).

8 En 1919 la Academia organizó una exposición sobre objetos de hoja de lata en la que participaron los principales rejeros y artífices toledanos.

9 El número 269 de la revista *Toledo* (1929) recoge los principales datos de la muestra y se acompaña del discurso inaugural pronunciado por el conde de Casal, vicepresidente del Patronato Nacional de Turismo y presidente de la exposición.

El creciente interés por la fotografía antigua en España desde principios de la década de los años 80, con investigadores como Lee Fontanella (1981) o Joan Fontcuberta (1984), se completó con encuentros científicos como el *I Congreso de Historia de la Fotografía en España*, celebrado en Sevilla en 1986. Otras iniciativas de estudios locales y regionalistas contribuyeron al mayor conocimiento de la fotografía en Castilla-La Mancha, uno de cuyos pioneros fue Publio Lopez Mondéjar (2005), a lo que sumamos la notable aportación de los *Encuentro de Historia de la Fotografía*, celebrados en la región desde 2004. De aquellos tiempos a esta parte han aumentado considerablemente los trabajos de investigación relativos a fondos fotográficos tan destacados como la colección de Casiano Alguacil (SÁNCHEZ TORIJA, 2018) o los fondos de la casa Rodriguez (MÁRTÍNEZ CANO, 2021). De igual modo, los estudios sobre fotografía han evolucionado desde una mirada científica en cuanto a la evolución de las técnicas y sus autores, hacia la revalorización de la semántica que encierran como fuente documental para el estudio de la historia y del patrimonio cultural (MORALEDA, 2023). Otro prisma supuso el protagonismo de la imagen fotográfica en la prensa escrita que, desde finales del siglo XIX, permitió la incorporación de excelentes reportajes gráficos en revistas tan reconocidas como *Blanco y Negro* y *Nuevo Mundo* (LÓPEZ MONDÉJAR, 2003: 84).

En este contexto enmarcamos nuestra reflexión sobre la contribución de las fotografías de la casa Rodríguez al valor propagandístico de las noticias que se difundían desde las publicaciones periódicas en las que participaba como referente del fotoperiodismo local. La casa conocida como Fotografía Rodríguez, sucesora del estudio fundado por Higinio Ros y Ponz (1848-1927) en Toledo en 1877, ocupaba una ubicación privilegiada en la arteria principal de la ciudad, en el número 22 de la calle del Comercio[10]. Este local fue previamente utilizado por Higinio Ros, quien, en 1898, decidió ceder el negocio a su sobrino Eugenio Rodríguez (1860-1936), quien se había formado desde 1885 a la sombra de su tío. Ambos se dedicaron a la fotografía de retratos de estudio, lo que respondía a un contexto social en evidente transformación que había permitido el surgimiento de una acomodada burguesía liberal desde finales del siglo XIX. De ambos se conservan abundantes ejemplos de

10 El primer local lo tuvo en la cuesta de Belén y se trasladó a la calle del Comercio hacia 1888, concretamente en el último piso.



Fig. 1. *Retrato de mujer*, Fotografía Rodríguez. Anverso y reverso de una *carte de visite,* ca. 1900. Fuente: Colección Jaime Moraleda

cartes de visite que, como signo identificación y de prestigio social, recogían los membretes comerciales en sus respectivos reversos[11] (Figura 1).

Rodríguez trató de reflejar la sociedad toledana de una época a través de retratos y crónicas fotográficas de los más destacados acontecimientos civiles, militares y religiosos, para lo que trabajó incansable como colaborador de los medios de comu-

11 Junto a las *cartes de visite* trabajaron otros formatos como el cabinet, con los que rivalizaba con el resto de los estudios contemporáneos de fotografía, como el regentado por Casiano Alguacil o el de los hermanos Emiliano y Pedro Lucas Fraile en la plaza de Zocodover.

nicación nacionales, regionales y locales como las revistas *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro* y *Vida Manchega* y en periódicos como *El Castellano* y *La Campana Gorda*[12], además de acuerdos tan destacados como el que realizó con el estudio de la casa Mas en 1934 para fotografiar el rico patrimonio capitular (MORALEDA, 2023). Entre las estrategias de reclamo comercial no obvió el recurso de referirse en sus anuncios a las más destacadas personalidades de la ciudad, por lo que en los reversos de sus fotografías podía leerse: "Sucesor de H. Ros. Primer fotógrafo del E. M. Cardenal Arzobispo de esta Diócesis y Obispo Auxiliar", así como incluir eslóganes en sus anuncios como "la más antigua, la más acreditada, la que más trabaja".

Entre los reportajes fotográficos de la casa Rodríguez vinculados al fotoperiodismo hemos querido centrarnos en la colaboración con la revista local *Toledo. Revista de Arte*[13], en concreto sobre la crónica de la *Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas,* celebrada durante el mes de junio de 1929 en el interior de la sinagoga de Santa María la Blanca, y publicada en el número 269 de la revista, para entonces editada en los Talleres gráficos de Rafael Gómez-Menor. El director de la publicación era Santiago Camarasa (SÁNCHEZ, 2004: 198), en la que se reunían artículos muy variados sobre temas literarios, históricos y patrimoniales, además de destacados acontecimientos de la vida cultural de la ciudad y su actualidad. Para todo ello se apoyaba en imágenes fotográficas de numerosos profesionales, como el madrileño Narciso Clavería[14], Ricardo Barajas, Manuel Bermejo, Pedro Román, Ruiz de Luna y Eugenio Rodríguez, entre otros[15] (SANCHEZ, 2004: 203) (Figura 2).

Por otro lado, con la institucionalización y el auge del turismo en España, el Patronato Nacional de Turismo, que había sido creado en 1928, multiplicó la pro-

12 La Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha adquirió el Archivo Rodríguez en 1984 y diez años después pasó a formar parte de los fondos del Archivo Histórico Provincial de Toledo, donde actualmente permanece (FLORES, 2000).

13 Titulada como *Toledo. Revista de Arte*, conservó este nombre desde el número 127 al 280, así como su periodicidad mensual desde el número 173 al 287.

14 Aunque de formación arquitecto, su afición a la fotografía y su amistad con Santiago Camarasa le bridaron la oportunidad de participar con sus instantáneas en revistas locales como *Castilla, La Catedral de Toledo* o *Toledo. Revista Semanal de Arte*, donde se incluirían la mayor parte de sus trabajos.

15 El número que nos ocupa de la revista *Toledo* abre el reportaje de la *Exposición Regional* con una fotografía del interior de la sinagoga, obra de Narciso Clavería.


«TOLEDO»

EXPOSICIÓN REGIONAL
DE
BELLAS ARTES E INDUSTRIAS ARTÍSTICAS
TOLEDO
ORGANIZADA POR EL
Patronato Nacional del Turismo
E INSTALADA EN SANTA MARÍA LA BLANCA

COMITÉ ORGANIZADOR
PRESIDENTES DE HONOR
Excmo. Sr. Conde de Güel.
Excmo. Sr. Gobernador Civil.
Excmo. Sr. Gobernador Militar.
PRESIDENTE EFECTIVO
Excmo. Sr. Conde de Casal.
VICEPRESIDENTE
D. Gregorio Ledesma.
(Alcalde de Toledo).
VOCALES
Presidente de la Diputación.
Presidente de la Comisión de Monumentos.
Director de la Real Academia de Bellas Artes.
Presidente de la Cámara de Comercio e Industria.
Presidente de la Cámara de la Propiedad.
Director de la Academia de Infantería.
Director del Colegio de María Cristina.
Director de la Fábrica Nacional de Artillería.
Director del Museo de Infantería.
Presidente de la Sociedad de Amigos de Toledo.
Presidente de la Asociación de la Prensa.
Presidente de la Sociedad de Amigos del País.
Presidente del Cabildo Primado.
Presidente del Cabildo de Párrocos.
Delegado Regio de Bellas Artes.
Director de la Escuela de Artes.
Director de «El Castellano».
D. Angel Olivares.
» Pedro Román.
» Enrique Vera.
» Roberto Rubio.
» José Pareja.
» José Lasi Morales.
TESORERO
D. Evaristo Martín Olivares.
SECRETARIO
D. Santiago Camarasa Martín.

Es este certamen, la más interesante manifestación de obras de arte toledano y de industrias artísticas típicas regionales que los expositores venden al público, realizándose importantes ventas.

En él encontrarán los turistas—para cuyo objeto ha sido organizado por el Patronato del Turismo—, todos aquellos productos típicos toledanos, a los que no podrían llegar por no estar en ruta de su viaje.

Por Santa María la Blanca desfilan todos los turistas que llegan a Toledo, a los que personal apto dispuesto por el Patronato, atienden e informan de cuanto precisen desinteresadamente, facilitándoles toda la propaganda editada por esta nueva y prestigiosa entidad.

TOLEDO REVISTA DE ARTE
DIRECTOR-GERENTE: SANTIAGO CAMARASA

DEL TOLEDO ÚNICO E INTANGIBLE: Detalle de Santa María la Blanca.
FOTOGRAFÍA M. CLAVERÍA

Fig. 2. Revista *Toledo*, nº. 269, con una fotografía de Santa María la Blanca, obra de Narciso Clavería. Fuente: Fotografía del autor

moción de actividades culturales orientadas a fomentar las visitas y el consumo de productos típicos, presidido aquellos años por el conde de Güel. En este contexto consideramos la organización de la muestra regional de 1929, presidida por el conde de Casal y que, junto a un comité local, fue instalada en Santa María la Blanca, por donde "desfilan todos los turistas que llegan a Toledo, a los que personal apto dispuesto por el Patronato, atienden e informan desinteresadamente"[16], y que, se-

16 En la introducción que firmó Santiago Camarasa para el número 269 de la revista *Toledo*, donde se reseña la *Exposición Regional*, anota que, en los dos primeros meses de apertura, el número de turistas que la había visitado superaba los quince mil, sin contar los visitantes locales.

gún Santiago Camarasa, supuso unas "ventas por bastantes miles de pesetas". Pero esta muestra habría de servir también como herramienta propagandística del recientemente creado Patronato Nacional de Turismo, pues tal y como anota Camarasa en su introducción, se aprovechó para repartir "la propaganda que edita, la que los turistas acogen con gran complacencia por su utilidad práctica"[17]. Como evidencia, se conserva en el Archivo Rodríguez una fotografía de la portada exterior de la sinagoga donde, junto al cartel que se diseñó como reclamo para la muestra, se pegaron en la pared de entrada al monumento todos los carteles de promoción turística que había sido editados ese año por el Patronato Nacional (AFINOGUÉNOVA, 2007: 49), una iniciativa pública internacional que iba dirigida a mostrar la diversidad turística de España, encabezada por títulos en diferentes idiomas (LÁZARO SEBASTIÁN, 2015: 144).

A la inauguración del encuentro asistieron Eduardo Callejo, ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el conde de Güel, presidente del Patronato, Jose Antonio Sangroniz, secretario general del Patronato, Julio Cavestany, subdelegado del Patronato en la Región Central, el conde de Casal, presidente de la exposición y el alcalde de Toledo, Gregorio Ledesma. De la intervención de todos ellos se publicaron las correspondientes fotografías, así como del banquete de honor y del encuentro que, posteriormente, se realizó en el cigarral de Santiago Camarasa. De las 31 fotografías que ilustran el artículo de la revista, un total de 11 imágenes reproducen los retratos individuales o de grupo de los principales asistentes al evento, las 20 restantes muestran partes del edificio de la sinagoga (4) y las principales vitrinas y expositores con los objetos seleccionados para la muestra (16). El valor cronístico del encuentro cultural y la difusión del valor del arte y la artesanía local, como complemento a la ciudad monumental, no fueron los únicos objetivos del reportaje gráfico, pues campea un elocuente halo de propaganda del Patronato y de sus próceres (Figura 3).

El reportaje fotográfico sobre las diferentes manifestaciones artísticas expuestas se detuvo en las principales secciones, según consideración del autor. En concreto, centró su objetivo en las vitrinas que exponían las labores tradicionales, donde con-

17 Las muestras locales abiertas en Toledo y Valencia durante 1929 difundían las principales actividades organizadas por el Patronato Nacional, entre las que se promocionaría la *Exposición Internacional de Barcelona*, que tuvo lugar desde el mes de mayo de 1929 a enero de 1930.



Fig. 3. Revista *Toledo*, nº. 269, fotografías de los actos de inauguración de la Exposición Regional, 1929. Fuente: Fotografía del autor

currieron especialmente aquellos trabajos venidos de Oropesa, Lagartera, Toledo y Azután (Figura 4), aunque el enfoque fotográfico priorizó las vistas generales y no los detalles de las piezas singulares, a excepción de la instalación de una alcoba de novios procedente de Lagartera. Los trabajos de hierros y faroles artísticos también merecieron las entradas fotográficas de Rodríguez, donde destacaron autores





Figs. 4 y 5. *Muestras de labores tradicionales y faroles artísticos*, Fotografía Rodríguez, 1929. Fuente: Archivo Rodríguez. ©Archivo Histórico Provincial de Toledo

procedentes de Toledo como Julio Pascual, Alejandro Fernández, Mariano Moragón, Ramón del Cerro y Antonio García Garrido (Figura 5).

Las secciones de damasquinados toledanos, escultura, fotografía, dibujos y grabados, pergaminos, abanicos, esmaltes, armas y armaduras o diseños de muebles completaron la muestra junto a las habituales de pintura y cerámica. De la sección de pintura solo se incluyó una fotografía lateral de las obras expuestas (Figura 6),

donde se seleccionaron vistas de la ciudad realizadas por autores contemporáneos como José y Enrique Vera, Gonzalo Bilbao, Juan José Morera o Pedro Román, entre otros, además de obras de pintores ya fallecidos que habían contribuido a la difusión de la imagen de Toledo, entre los que encontramos a Ricardo Arredondo, Matías Moreno y Aureliano de Beruete. El protagonismo de las fotografías con temática cerámica expresa el reconocimiento a la labor de los relevantes ceramistas que, desde finales del siglo XIX, habían revitalizado las técnicas artísticas del barro[18]. Los centros productores de Talavera de la Reina, Toledo, Puente del Arzobispo, Cuerva y Ocaña estuvieron representados en la muestra, con autores tan reconocidos como Ángel Pedraza, Sebastián Aguado, Ruiz de Luna y Agustín de la Cal, entre otros (Figura 7).

Conclusión

En conclusión, la obra fotográfica de Eugenio Rodríguez para la revista *Toledo*, como reportero fotográfico de la crónica sobre la *Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas,* aportó la revalorización del acontecimiento, de los referentes artesanales y de sus artífices. De igual manera, el valor de las imágenes se articulaba como herramienta de atracción y consolidación del ideario local defendido por Santiago Camarasa como director de la revista, muy en consonancia con el enfoque de "primavera optimista de 1929"[19] que promovía el Patronato. La crónica política y el reconocimiento cultural "respondían al más alto valor turístico, en sus amplios aspectos espirituales y materiales"[20], por lo que esta y otras iniciativas convirtieron el excursionismo a Toledo en una experiencia cultural



Fig. 6. *Muestra de pinturas*, Fotografía Rodríguez, 1929. Fuente: Archivo Rodríguez. ©Archivo Histórico Provincial de Toledo



Fig. 7. *Muestras de piezas artísticas de cerámica de Toledo*, Fotografía Rodríguez, 1929. Fuente: Archivo Rodríguez. ©Archivo Histórico Provincial de Toledo

18 Cabe mencionar la *Exposición de Ceramistas Españoles* celebrada en Madrid en 1919, en el Círculo de Bellas Artes, donde tuvo un especial reconocimiento la obra de los ceramistas toledanos como Sebastián Aguado y que dio pie a celebrar en 1922 una segunda edición.

19 Con esta literaria descripción narraba Melchor de Almagro su experiencia en las exposiciones de Barcelona y Toledo, recogido en el artículo que tituló "Toledo y sus industrias artísticas", para el núm. 269 de la revista *Toledo*.

20 Así se expresaba Santiago Camarasa en la entrada a la crónica sobre la *Exposición Regional*: revista *Toledo*, núm. 269, p. 2127.

de referencia a la que se unía de forma indeleble al valor artesanal aquí difundido y que favoreció el desarrollo de la creciente industria local de una ciudad definida, según el conde de Casal, como "esta gran dama venida a menos"[21].

Bibliografía

Afinoguénova, E (2007). "El discurso del turismo y la configuración de una identidad nacional para España" en Rey Reguillo, A. (ed.) *Cine, imaginario y turismo: estrategias de seducción*, pp. 33-63.

Aguado Gómez, M. R (2016). "La Escuela de Artes, punto de inicio de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Su vinculación a lo largo de un siglo" en *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 61, pp. 207-247.

Barañano, K. M. y González de Durana, J. (1987). "La Exposición Internacional de Pintura y Escultura. Bilbao, 1919" en *Kobie. Bellas artes*, 4, pp. 159-182.

Cabrera, A. y Villalba, M. (2004). "Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). De Museo Industrial a Museo Nacional de Artes Industriales (1850-1912). Antecedentes para la Historia del Museo" en *Revista de Museología*, 30-31, pp. 81-88.

Capel Sáez, H. (2007). "Las exposiciones nacionales y locales en la España del siglo XIX: medio local, redes sociales y difusión de innovaciones" en Silva Suárez, M. (coord.). *Técnica e ingeniería en España*. Zaragoza: Real Academia de Ingeniería "Fernando el Católico". Volumen IV, pp. 151-213.

Flores Varela, C. (2000). "El fondo fotográfico Rodríguez en el Archivo Histórico Provincial de Toledo" en *E-Prints Complutense. El repositorio de la producción académica en abierto de la UCM*, pp. 1-9.

Fontanella, L. *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso.

Fontcuberta, J. (1984). *Estética fotográfica*. Barcelona: Blume.

González Moreno, F. (2003). "La exposición temporal como precedente del Museo permanente" en *Museo*, 8, pp. 177-185.

21 Con esta elocuencia cerraba su discurso el conde de Casal, tal y como lo recoge la revista *Toledo*, núm. 269, p. 2140.

Grau, R. y López, M. (1998). "L'Exposició Universal de 1888 en la història de Barcelona", en Grau, R. (coord.). *Exposició Universal de Barcelona. Llibre de Centenari 1888-1988*. Barcelona: Commisió per a la Commemoració del Centenari de l'Exposició Universal de Barcelona de l'any 1888, pp. 49-377.

Harrison, J. (2006). *Encouraging Innovation in the Eighteenth and Nineteteenth Centuries. The Society of Arts and Patents, 1754-1904*. Londres: Royal Society of Arts.

Iniesta Sepúlveda, V. (2021). "La fotografía documental de Pedro Román Imágenes al servicio del Patrimonio Cultural de Toledo", en *Fotografía y turismo. IX Encuentro en Castilla-La Mancha*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 489 - 511.

Lázaro Sebastián, F. J. (2015). "El cartel turístico en España. Desde las iniciativas pioneras del Patrimonio Nacional del Turismo hasta los comienzos del desarrollismo" en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 30, pp. 143-165.

Lopez Mondéjar, P. (2003). *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.

Lopez Mondéjar, P. (2005). *La huella de la mirada: fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839-1936*. Barcelona: Lunwerg.

Moraleda Moraleda, J. (2023). "Las pinturas de la iglesia de San Román de Toledo", en *Fotografía y turismo. IX Encuentro en Castilla-La Mancha,* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 257 - 269.

Sánchez Sánchez, I. (2004). "Camarasa, Toledo y Castilla, una arrebatada relación", en *Archivo Secreto*, 2, pp. 198-238.

Sánchez Torija, B. (2018). *Fotografía de Casiano Alguacil. Monumentos artísticos de España*. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria y Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.



LORENZO RODRÍGUEZ GIL, EL OJO DE TALAVERA

Juan Atenza Fernández[1]

Javier Moreno del Pino[2]

César Pacheco Jiménez[3]

Rubén Rodríguez Corrochano[4]

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.09

Lorenzo Rodríguez Gil nació el 2 de febrero de 1925 en Talavera de la Reina, la misma ciudad donde fallecería el 12 de marzo de 2013, a los 88 años. Su padre, Lorenzo Rodríguez Burgos, fue empleado de la ferretería de Moro, mientras que Francisca Gil Gómez, su madre, trabajó en la zapatería Mazuecos, ambos oriundos de Candeleda. Vivieron en una casona de la calle Gaspar Duque, 12 y tuvieron diez hijos. Desde luego, ambos progenitores fueron un excelente aval para que Lorenzo Rodríguez fuera un talaverano de pura cepa y que conociera perfectamente la ciudad en la que desarrolló toda su andadura profesional.

Mientras realizaba sus estudios primarios en el colegio Cervantes, sufrió un accidente a los diez años al salir despedido de un columpio instalado en el colegio. Como consecuencia del gran golpe sufrió una contusión medular que le mantuvo paralizado en primera instancia desde el nivel cervical, de la que fue recuperándose

1 Doctor en Medicina bioexperimental; fotógrafo aficionado premiado en diferentes certámenes; miembro del Colectivo de Investigación Histórica Arrabal y de la Asociación Taboracrom.

2 Maestro de Taller de fotografía y procesos de reproducción, Escuela de Arte de Talavera de la Reina, presidente de la Asociación Taboracrom.

3 Licenciado en Geografía e Historia, especialista en historia de la fotografía, gestor cultural y miembro del Colectivo de Investigación Histórica Arrabal.

4 Licenciado en Veterinaria, fotógrafo aficionado premiado en diferentes certámenes y miembro de la Asociación Taboracrom.
Se ha contado igualmente con la colaboración del historiador Benito Díaz Díaz.

lentamente. Su familia recuerda que el daño no fue mayor porque un año más tarde, tras el inicio de la Guerra Civil, un soldado italiano destinado en la ciudad puso todo su empeño en ayudar y estimular al pequeño Lorenzo para que realizara una rehabilitación lo más completa posible. De resultas de este accidente quedó con secuelas en las piernas y una dificultad en el andar.

Con los antecedentes familiares descritos, parecía que Lorenzo Rodríguez estaba destinado a desarrollar su desempeño laboral ligado al comercio de Talavera de la Reina. Su primer destino no fue muy lejano al lugar de los empleos paternos. Se incorporó a la tienda de tejidos de Antonio García en la calle San Francisco, 13. Era este un comercio polivalente, especializado en artículos de mercería, perfumería, tejidos, camisería y novedades, que también trabajaba el sector de la bisutería y los artículos de regalo, además de regentar un servicio de aprovisionamiento de agua potable. Pero lo que más nos interesa, y fue lo que llegaría a cambiar la vida de Lorenzo, es que vendía material fotográfico y también disponía de un laboratorio en la parte superior de la tienda. Allí fue donde Lorenzo aprendió los rudimentos de este arte, algo a lo que seguramente ayudaría el hecho de que su padre también tuviera una cámara fotográfica.

Antonio García González (1909-1978) comenzó su labor fotográfica en torno a 1946. Además de la venta de material también realizaba reportajes de gran difusión en los campos deportivo y taurino, sobre todo en este último, al que era un gran aficionado. Dejó constancia de los primeros partidos de fútbol en el Municipal del Prado, no solamente de los jugadores y de los lances del juego, sino también del ambiente que los rodeaba. También cubría otros eventos deportivos, como carreras ciclistas. El resultado de sus reportajes lo exhibía en su tienda para la venta. Sin que llegara a ser un fotógrafo profesional, entre los años 1946 y 1960 cubrió el papel de reportero gráfico en la ciudad. En este comercio permaneció Lorenzo Rodríguez hasta 1959, año en el que se casó con María Luisa Sánchez Cortázar.

Desde el punto de vista personal, Lorenzo Rodríguez fue una persona amante de la naturaleza y de los viajes. Prueba de ello es el amplio número de fotografías que efectuaba en sus vacaciones por diversas ciudades de España o en espacios naturales como los ríos cercanos a Talavera o en la sierra de Gredos, fundamentalmente en el entorno de Candeleda, localidad con la que mantenía un vínculo especial. En estas actividades —además de la cámara fotográfica— se acompañaba de un tomavistas o cámara de formato super 8 y, más adelante, de video.

Desarrollo profesional

Ese mismo año de 1959 Lorenzo Rodríguez, junto a sus hermanos Paco y Fernando, abrió su conocida tienda de fotografía y bisutería, también en la calle San Francisco 25, muy cerca de la de Antonio García.

Dentro de la sociedad familiar se realizó una distribución de funciones de manera que Lorenzo se ocupó de la realización de fotografías en el exterior, cubriendo la demanda de particulares que solicitaban sus servicios y más adelante las de la prensa local, sobre todo el semanario *La Voz de Talavera* y desde 1978 en *La Voz del Tajo*, favorecido por su amistad con uno de sus responsables, Eduardo Villarín. Por evolución lógica, su campo de acción se amplió, ejerciendo durante muchos años como corresponsal gráfico de la Agencia EFE. A esta función propia de fotógrafo, se añadían las de atención a los clientes en la tienda y la recepción de los agentes comerciales.

Los otros dos hermanos, Paco y Fernando, atendían el comercio en el que se realizaba la venta de material y se recogían los carretes para su revelado en el laboratorio ubicado en la casa familiar de Gaspar Duque, función que realizaba Paco o el propio Lorenzo —este de manera prioritaria sus propias fotografías y los fotolitos utilizados en la prensa—, o para su envío a algún laboratorio externo, sobre todo las copias en color y las diapositivas.

Desconocemos si hubo una intención en el traspaso de funciones entre Antonio García y Lorenzo Rodríguez, pero lo cierto es que coinciden en grado sumo el modelo de negocio fotográfico y el tiempo de cese de actividad de uno con el comienzo del otro, incluida la exposición de sus fotografías con mayor impacto en sus escaparates para facilitar la venta al público (toros, eventos varios,…). Años más tarde, ya en las postrimerías de su actividad profesional, los hermanos Rodríguez abrirían otro local en la avenida de Toledo 12, que era atendido por Marta Rodríguez, una de las hijas de Lorenzo.

El desempeño profesional de Lorenzo Rodríguez abarcó todos los temas de actualidad en la ciudad. Actuaba como un auténtico reportero de prensa, unas veces acompañado por algún periodista, mientras que en otras acudía en solitario a recoger el testimonio gráfico oportuno. Para ello se ayudaba de una Vespino que le permitía llegar con agilidad y puntualidad a los lugares de interés. Como ya se ha apuntado cubría todos los eventos deportivos, especialmente el fútbol por ser el que generaba mayor actividad. Era perfectamente reconocible su figura sentada o



Retrato de Rodríguez

recostada cerca de un poste para captar las buenas estiradas de los porteros o la pelota en camino o atrapada en la red. Tuvo la oportunidad de ver en muchos casos la aparición y crecimiento de otros deportes no tan conocidos en aquellos años: baloncesto, tenis, ciclismo, atletismo en sus diferentes modalidades, deportes de motor: *motocross* y *rallys*, artes marciales, ajedrez,… A veces esta actividad se enmarcaba en la llamada Olimpiada de la Juventud, celebrada durante varios años. Se debe destacar la presencia en Talavera de la Reina de deportistas como Bahamontes y Santana, al tiempo que destacaban otros del ámbito local, como Tiburcio Serrano o Félix Capitán. Tiene una especial relevancia el hecho de que dentro de esta tarea documentó la incorporación de la mujer al deporte en diferentes ramas.

Se ocupó igualmente de los festejos taurinos tradicionales de Talavera de la Reina, tanto de las ferias de mayo y septiembre, como de otros espectáculos ocasionales. Especial atención le merecía la presencia en la ciudad de figuras del toreo, como El Viti, El Cordobés, Paco Camino, Raúl Sánchez, Espartaco,… y otras personalidades locales como Florito o el tío Caracas.

La actividad económica y comercial de la ciudad fue otro de los campos reiteradamente fotografiado por Lorenzo Rodríguez. Son numerosos sus trabajos sobre la actividad de empresas como CRETA, la gran cooperativa agropecuaria de la época, las ferias y mercados, la inauguración de empresas, las festividades como Santa Marta, con su tradicional carrera de camareros, las exhibiciones de maquinaria, los concursos de tractoristas o albañilería,... símbolos hoy día muchos de ellos desaparecidos de la pujanza de la ciudad,

Fue testigo de la transformación urbana de Talavera de la Reina, que pasó de una traza mantenida desde siglos anteriores a una tipología de ciudad moderna a través de la apertura de nuevas calles y barrios, y del asfaltado que modernizaba pavimentos de tierra o empedrados. Comenzaron a proliferar de edificios de gran altura, lamentablemente en muchas ocasiones acompañados de la paralela destrucción de una parte importante del patrimonio, como el patio de San José, el convento de la Trinidad y diversas casas palacio, como la llamada casa natal de Francisco Aguirre.

Gracias al trabajo de Rodríguez tenemos el recuerdo gráfico de muchos de estos edificios hoy desaparecidos. Otro de los hechos recurrentes en la vida de la ciudad y que causaba gran alarma entre los ciudadanos eran las inundaciones, ya fueran por causa del desbordamiento del Tajo, del Alberche o de ambos conjuntamente. Ahí estaba nuestro hombre con su cámara para informar y dejar constancia de estas catástrofes, como lo hizo de significativos accidentes de tráfico o ferroviario. Pero el Tajo y, en menor medida, el Alberche también mostraban una cara amable, la que permitía refrescarse en sus aguas a los talaveranos y, en todo tiempo, la práctica de la pesca en sus orillas.

Podemos identificar como otro área importante de su actividad fotográfica la cultura, el ocio y el tiempo libre. En el apartado cultural destaca la cobertura de los Festivales de España, en los que actuaban algunos de los más grandes artistas de la época, como Paco de Lucía, el bailarín Antonio, Raphael o Julio Iglesias, entre otros muchos; así mismo cubría las actividades de los grupos y cantantes locales, no sólo en sus actuaciones dentro de la ciudad, sino realizando fotografías de estos en espacios emblemáticos de Talavera para su uso publicitario. De igual forma, en la actividad teatral recogió esta doble circunstancia: la presencia de grandes figuras nacionales, como José María Rodero, y la actividad continuada de grupos locales, como El Candil.

Durante el período de ejercicio profesional de Lorenzo Rodríguez podemos dividir en dos grandes etapas la vida política de la ciudad. La primera desde 1963 hasta 1976, tiempo de franquismo tardío, caracterizada por las visitas a la ciudad de ministros, gobernadores y jerarcas del régimen, generalmente a inaugurar las grandes instalaciones sanitarias (Ambulatorio Felipe Díaz López, Residencia Sanitaria Nuestra Señora del Prado y el Centro Nacional de Demostración Sanitaria) o educativas (Instituto de Enseñanza Media Padre Juan de Mariana, Escuela de Maestría Industrial Juan Antonio Castro y Guardería Infantil Licinio de la Fuente).

La segunda etapa (1976-1981), queda enmarcada de pleno dentro del proceso de la transición, una época de efervescencia política en la que se produjeron hechos tan relevantes en Talavera de la Reina como la presentación pública de los sindicatos de clase Unión General de Trabajadores (UGT), Comisiones Obreras (CCOO) y Central Nacional del Trabajo (CNT), seguida de la de los partidos políticos, tanto de izquierdas: Partido Socialista Obrero Español (PSOE), Partido Comunista de España (PCE), Partido del Trabajo de España (PTE) y la Joven Guardia Roja



Chicos jugando a pídola junto al primitivo potro de herrar bueyes de la Ronda del Cañillo, al lado del Puente Viejo, 1963. Fotografía Rodríguez

(JGR), como de derechas o centro, Alianza Popular (AP) y Unión de Centro Democrático (UCD), entre los más relevantes. Como consecuencia de ello, líderes como Marcelino Camacho, Simón Sánchez Montero, Felipe González, Alfonso Guerra, Licinio de la Fuente y Rafael Arias Salgado visitaron la ciudad —generalmente con motivo de mítines de presentación de las organizaciones políticas o en campañas electorales— y ello fue noticia y quedó recuerdo a través de la cámara de Lorenzo. También fueron fotografiados protagonistas políticos locales como Pablo Tello, Julián Eduardo González Esteban y otros. El desarrollo de la actividad sindical y política llevó aneja la realización de actividades como las primeras manifestaciones, ya fueran de celebración del primero de mayo o la demanda del fin de trasvase Tajo-Segura.

Durante esta segunda etapa, y quizá como consecuencia del cambio en la cabecera del periódico y de su nueva orientación, es mucho más frecuente que Lorenzo Rodríguez cubriera sucesos o eventos fuera del ámbito de Talavera de la Reina, in-

cluyendo la realización de reportajes sobre poblaciones determinadas, trabajo que también posee un notable valor documental, por ser menos frecuente la disposición de este tipo de documentos.

El estilo fotográfico y su obra

Lorenzo Rodríguez puede considerarse como un fotógrafo autodidacta, puesto que su escasa formación fue la recibida a través de su trabajo junto a Antonio García, al que no se le puede considerar más allá de un fotógrafo aficionado. Fue la práctica continuada durante muchos años de ejercicio la que le permitió alcanzar un modo de trabajo efectivo, en parte por ser uno de los pocos profesionales que practicaba el reporterismo gráfico en Talavera de la Reina, lo que le abría las puertas a todo tipo de eventos en los que él sabía identificar las tomas más eficaces para su publicación en la prensa.

Por otro lado, Lorenzo Rodríguez era un verdadero amante de la fotografía, en la que mostró un interés particular por diversos tipos de trabajos. Ejemplo de ello era su afición al retrato, sobre todo femenino, y al paisajismo, en el que buscaba con frecuencia los siempre plásticos contraluces o las formas rotundas de plantas silvestres espinosas, como los cardos.

Otra característica definitoria de su obra, es su falta de interés por la realización de reportajes sociales, como las bodas, bautizos y comuniones (popularmente conocidos como la BBC), que reducía a compromisos familiares o con amigos cercanos; en ese mismo planteamiento profesional tampoco practicó la fotografía de estudio.

Estas circunstancias hicieron que su fotografía tuviera un carácter documentalista en los diferentes campos ya presentados, realizada en la calle y en el interior de los edificios, nunca en estudios o con iluminación compleja. De alguna manera, su trabajo —sin realizar otro tipo de comparación— se asemeja al de otros fotógrafos que durante largo tiempo han retratado la vida de sus ciudades, como su homónimo Casa Rodríguez en Toledo o los Alfonso en Madrid. En palabras del anteriormente citado JAC (José Antonio Casado), compañero suyo en la redacción de *La Voz del Tajo,* fue "Lorenzo, reportero de la noticia perecedera, catador de la fugacidad de del momento que pasa y no retorna, documentalista de la historia humana de esta Talavera que pasa ante nuestros ojos sin que nos demos cuenta".

En sus años de desempeño como fotógrafo, Lorenzo Rodríguez vio premiados algunos de sus trabajos, como la fotografía de un alfarero dando forma a una pieza



El Padre lleva prisa, camino de la calle Vicaría Vieja, c. 1964. Fotografía Rodríguez

de cerámica (1966), o su película en super 8 sobre un campeonato de *motocross*, titulada "Alas y cadenas", primer premio del Certamen de Cine "Ciudad de Talavera" en 1978. Para su montaje contó con la colaboración de Pepe Hernández. De ella se valoró que fuera realizada en una única toma, la intuición, su mano diestra, temple y elección justa del acontecimiento, todo al mismo tiempo (JAC, *La Voz del Tajo*, 13 de diciembre de 1978), cualidades que es evidente que muestran su bagaje como

fotógrafo de prensa. Finalmente, en 2004 obtuvo el reconocimiento de la Asociación Taboracrom por su carrera profesional, con su nombramiento como presidente honorífico y la entrega de una placa.

El equipo fotográfico que utilizaba no era nada sofisticado, dos cámaras réflex, Nikon y Praktica, que no se han conservado. Sí se dispone de cinco objetivos de diferentes marcas, dos de ellos Takumar; uno de Voigtlander, uno de Samyang y otro sin identificar, lo que hace suponer que también utilizó alguna cámara Pentax y quizá alguna de Voigtlander. Como ya se ha citado, disponía de un pequeño laboratorio fotográfico para el revelado en blanco y negro de sus propias fotografías y las de sus clientes, del que se conservan dos ampliadoras: una Carranza y una Laik 717; también existe constancia de que empleó otra más moderna y avanzada de la marca DURST, no conservada. Por último, en cuanto a imagen en movimiento, sus primeros trabajos los desarrolló con una cámara de formato super 8, posteriormente sustituida por una videocámara Bauer VCE 25-6 AF.

La colección

El hecho más trascendente, que ha permitido que ahora podamos disponer de su obra prácticamente al completo, para disfrute de ciudadanos y de investigadores e interesados en la historia de la ciudad, es que Lorenzo Rodríguez guardó meticulosamente los carretes o rollos fotográficos obtenidos durante su vida profesional en los estuches cilíndricos originales, tanto de aluminio los primeros, como de plástico más adelante, aunque con el inconveniente de que al estar enrollada la película sus condiciones de conservación no son las óptimas. Posteriormente, los carretes los almacenaba en grandes cajas de cartón.

Su actividad la anotaba en una agenda, en la que enumeraba de forma correlativa los rollos disparados y su distribución entre las diferentes cajas. El estudio inicial de este gran fondo ofrece alguna duda sobre si se ha podido conservar su totalidad. El número total de cajas relacionadas en la agenda es de treinta y cuatro, a las que hay que sumar otras dos denominadas "caja desconocido" y "caja varios digitalizado", con cuarenta y cinco y once carretes, respectivamente. Por el contrario, al realizar el inventario del material recibido se echan en falta cinco cajas, aunque es probable que parte de su material se encuentre distribuido entre el resto de las disponibles.

La agenda recoge la existencia de 1.875 carretes, con un número variable de fotografías en cada uno de ellos —un promedio de veintinueve negativos por rollo—, puesto que Lorenzo Rodríguez como era habitual en esos años solía utilizar latas con treinta metros de película para ir cortando e introduciendo en chasis reutilizables mayor o menor cantidad según la naturaleza del trabajo que fuera a realizar, con lo que se reducían costes en un material que era caro para los estándares de la época. Se ha dispuesto y digitalizado un total de 1.728 o rollos, que agrupan 50.192 negativos. Esto hace que constituya una de las colecciones fotográficas de un solo autor y de esta época más grandes de España.

La agenda asigna el número 1 de los rollos disparados al año 1963 y el último, con el número 1.875, a 1981. En cada apunte de la agenda se recoge de forma sucinta el contenido del carrete correspondiente (podían ser varios temas). Esto permite localizar con relativa facilidad los contenidos de interés en grandes grupos en tan ingente archivo. Existe constancia de que su actividad como fotógrafo comenzó con anterioridad a 1963 y de que continuó con posterioridad a 1981, parte de ella recogida en las cajas denominadas como desconocida y digitalizada, así como de que disparó un buen número de diapositivas, no disponibles en el momento de elaboración de este trabajo.

A título de curiosidad, y posiblemente relacionado con su labor fotográfica, existe constancia de que Lorenzo Rodríguez escribió un número notable de notas de prensa o cartas en las que denunciaba situaciones de deterioro o deficiencias en la ciudad, aunque no se ha podido acceder a este material.

Gracias a la generosidad de sus herederas, sus tres hijas Ruth, Sara y Marta Rodríguez Sánchez que han cedido al Excmo. Ayuntamiento de Talavera de la Reina esta impresionante colección de fotografía, junto a un número reducido de fotografías en papel y películas en super 8, así como a la labor desarrollada durante trece años por la Asociación Taboracrom y por el Colectivo de Investigación Histórica Arrabal, con el patrocinio económico de la corporación municipal, se ha conseguido realizar la digitalización y el positivado de todas las fotografías. Las mismas están disponibles en los formatos más usuales, JPG y RAW, y ello permite tanto su consulta rápida, como el posible procesado de las imágenes para obtener una mejor calidad. Una muestra de ello es este catálogo inicial que agrupa ciento veinte imágenes y la exposición inaugural, que consta de sesenta fotografías.



La Portiña de San Miguel y plaza de Cruz Verde en las inundaciones del invierno de 1964. Fotografía Rodríguez

Ahora queda por delante el importante trabajo de ir construyendo una base de datos que depure la información disponible y en la que se incorpore el máximo de información disponible para cada fotograma: fecha de la fotografía, lugar, su contenido (personas, actividades, eventos,...). También se abre un amplio abanico de posibilidades a la hora de definir futuros usos de la colección, desde realizar exposiciones monográficas sobre los múltiples temas contemplados en el Fondo fotográfico Lorenzo Rodríguez, a documentar futuros trabajos de divulgación o investigación sobre la vida diaria en Talavera de la Reina.

El fotógrafo Rodríguez en una ciudad en plena transformación socioeconómica

La vida profesional de Lorenzo Rodríguez como fotógrafo en Talavera se enmarca en el período que va desde 1963 a 1981, prácticamente dos décadas del siglo XX. Son años de importantes cambios económicos y sociales en la ciudad.

En esas dos décadas la población de Talavera no cesaba de crecer, pues los 31.900 habitantes que la ciudad tenía en 1960 pasaron a ser 64.136 en 1981, que la convirtieron en la ciudad más poblada de toda la provincia, superando a la propia capital. En tan solo diez años, entre 1964 y 1974, llegaron 9.614 personas procedentes de pueblos de la provincia de Toledo y también de Ávila, Cáceres y Badajoz. De los 46.615 habitantes que la ciudad tenía en 1970, 22.969 hombres y 23.646 mujeres, sólo 21.815 habían nacido en Talavera, 14.555 lo habían hecho en otras localidades de la provincia, 10.009 en el resto de España y 236 en el extranjero.

Este notorio incremento de población originó una fuerte actividad constructora de viviendas, que amparada en los intereses especulativos y en una idea perversa y trasnochada del concepto de progreso, llevó aparejada la demolición de edificios que tenían un interesante contenido histórico-artístico, como fueron el patio de san José, el convento de la Trinidad o la denominada casa natal de los Aguirre, inmortalizados antes de su destrucción por la cámara de Rodríguez.

La actividad económica: agricultura, mercados de ganado, cerámica y comercio

Aunque durante los primeros años del siglo XX se fueron introduciendo lentamente algunas mejoras técnicas en la agricultura, esta mantuvo su dependencia de una climatología irregular y generalmente adversa, alternándose años de sequía con otros de lluvias torrenciales que provocaban las crecidas de los ríos Tajo y Alberche y de los arroyos Portiña, Bárrago, Albaladiel, Berrenchín y Papacochinos. Las más graves inundaciones del pasado siglo ocurrieron en 1912, 1924,1936 y 1964. En esta ocasión el guarda Telesforo Jiménez con su barca rescató a numerosas personas que permanecían aisladas en viviendas anegadas por las intensas lluvias. Estas fuertes y virulentas crecidas se llevaban por lo general parte del maltrecho Puente Viejo sobre el río Tajo y entorpecían las comunicaciones con las poblaciones de la comarca de la Jara.

La introducción del regadío, proyecto iniciado durante el periodo republicano por la corporación municipal, fue clave para entender cómo en el transcurso de unos



La tienda fotográfica de Rodríguez en la calle San Francisco 25. Operarios trabajando en las labores de la nueva pavimentación, 1970. Fotografía Rodríguez

pocos años se pasó en la comarca talaverana de una economía atrasada, de secano, a otra de regadío, mucho más rentable, competitiva y exportadora. Con la puesta en marcha de los canales del Alberche se produjeron importantes cambios económicos y sociales en la zona, de la que todos los días salían numerosos camiones cargados de productos agrícolas para el amplio mercado madrileño y para otros puntos de la geografía española.



Pintoras de alfar con el artista Florencio Martínez Montoya, c. 1972. Fotografía Rodríguez

La celebración de los mercados de ganado, quincenales desde el uno de julio de 1898, propiciaba la llegada de un buen número de compradores y vendedores a la ciudad. El principal objetivo de estos mercados era favorecer las transacciones a los ganaderos de los pueblos de la comarca talaverana y a los del resto del Estado, facilitando al mismo tiempo toda clase de negocios con géneros, artículos y productos "desde la salida a la postura del sol, en los días primero y quince de cada mes". Los tratantes de ganado siempre fueron un tema recurrente para los fotógrafos talaveranos, y en esto Rodríguez no será una excepción.

El sector industrial permaneció un tanto estancado, pues sólo la industria de la cerámica artística logró desde 1908 alcanzar relevancia y convertirse en una industria moderna, cuya fama superó con creces las fronteras nacionales, consiguiendo importantes galardones por su calidad.

Para tratar de modificar esta situación, en 1969 se delimitó su polígono industrial, que tardó algunos años en ponerse en marcha, a lo que contribuyó su mala dotación, pues carecía de un adecuado abastecimiento de agua y de suministro eléctrico. Aún con estos problemas, las autoridades locales emprendieron una campaña para atraer, como se había conseguido en Toledo, una empresa norteamericana, nada más y nada menos que la factoría automovilística *Ford*, que estaba buscando terrenos para instalarse en España.

A finales de 1972 se puso en marcha en Talavera una operación que pretendía enviar 75.000 cartas a los directivos de la multinacional norteamericana y aunque finalmente la *Ford* se estableció en la provincia de Valencia, el director general de Relaciones Públicas en Europa de la factoría tuvo el detalle de venir a la ciudad en enero de 1973, para entrevistarse con las autoridades locales. Más de 40.000 cartas enviadas por los talaveranos merecían por lo menos ese mínimo gesto. Después de mucho insistir y esperar, en diciembre de 1975 la empresa de productos del hogar *Unilever* anunciaba que se iba a instalar en el polígono de Torrehiero y a crear 300 puestos de trabajo. Con algo de retraso esta empresa empezará a funcionar en octubre de 1977.

El sector comercial se potenció de manera considerable desde la década de los sesenta, convirtiéndose la ciudad en un importante centro productor y distribuidor de artículos y servicios por toda su amplía zona de influencia, que superaba con creces la demarcación provincial.

Entre el inmovilismo y la ruptura política: las movilizaciones sociales

En los años sesenta y setenta, los sectores conservadores dominantes en la ciudad, contrarios a introducir las más mínimas modificaciones en el sistema político, fueron siendo desbordados por la sociedad talaverana, que de manera mayoritaria se fue decantando por el cambio político y por la democracia. La muerte de Franco en noviembre de 1975, acogida por algunos con dolor y por otros con esperanza, vino a demostrar pronto que en España no era posible el franquismo sin Franco. La ermita talaverana del Prado estuvo completamente llena en el homenaje que se le tributó al dictador tras su muerte. En el funeral estuvieron presentes las autoridades locales, que unos meses antes le habían entregado en Madrid la medalla de oro de la ciudad. Pero también hubo artículos publicados en la prensa local en los que de una manera sibilina, pues no había libertad de expresión, apostaban por la restauración de los valores democráticos.



Festival deportivo en el colegio de San Juan de Dios, salto de vallas femenino, 1974, c. 1972. Fotografía Rodríguez

No deja de ser curioso que en los estertores de la dictadura, la Sección Femenina, rama de la Falange, redoblase sus esfuerzos para llegar a todos los pueblos de la comarca, organizando cursillos para las mujeres del mundo rural. La participación activa de la mujer en política era algo que en esa coyuntura resultaba extraordinaria. Así, en octubre de 1970, el alcalde talaverano, en una entrevista realizada ante la proximidad de unas elecciones municipales, vetadas a la mayoría de la población, dejó muy claro el papel que en política le estaba reservado a la mujer: "*hay facetas municipales en las que su presencia es indispensable: beneficencia, obras sociales, enseñanza, etcétera. Facetas en las que hay que obrar más con el corazón que con la cabeza, y ya sabemos que la mujer, por su sentido maternal, es todo corazón*". No obstante, este discurso machista no impidió que Milagros Perales del Castillo fuese elegida concejala en el ayuntamiento de Talavera por el tercio sindical. La primera mujer en toda su historia que ocupó un sillón en la corporación municipal.

Los cambios socioeconómicos experimentados en la década de los setenta, con un auge creciente de los conflictos laborales y de las manifestaciones reclamando libertades políticas hacían inviable la permanencia del franquismo. El propio Licinio de la Fuente, ministro de Trabajo hasta marzo de 1975, se refería a la necesidad de modificar las estructuras tras la muerte del dictador.

Pero serán los partidos de izquierdas los que desde 1976 empezaron a ganar la calle, exigiendo su legalización y la recuperación plena de las libertades. Entre estos partidos sobresalía el Partido Comunista de España, con implantación en Talavera. Tras su legalización el 9 de abril de 1977, el PCE hizo su presentación en la localidad el 22 de ese mes, con un gran mitin. Meses después, sus juventudes organizaban una fiesta a la que asistían más de 2.000 personas.

A la izquierda del PCE había también grupos políticos relevantes, como el Partido del Trabajo de España, muy influyente en los medios estudiantiles en la década de los setenta en Talavera, donde su organización juvenil, la Joven Guardia Roja, contó con numerosos afiliados y con gran capacidad de movilización. En esos años las manifestaciones y los actos propagandísticos contra el régimen dictatorial llevados a cabo por el PTE estaban a la orden del día, pues su estrategia pasaba por demostrar su fuerza en la calle.

El Partido Socialista Obrero Español, tras celebrar a finales de 1976 su XXVII Congreso en el interior de España, se presentó en Talavera ante más de 1.500 personas en marzo de 1977. En muy poco tiempo, el PSOE, que había sido organizado a finales de 1973 en esta ciudad, experimentó un fuerte crecimiento en toda la provincia.

El 15 de mayo de 1977, el líder sindical Marcelino Camacho presentaba las Comisiones Obreras de Talavera en el complejo Estoril, con un rotundo éxito de público. Marcelino Camacho volvió a esta ciudad en febrero de 1979 para participar en una asamblea comarcal, que se celebró en el teatro Palenque por la necesidad de disponer de un aforo amplio, pues en poco tiempo, según Julián González Esteban, secretario comarcal de CCOO, se había pasado de 200 a casi 4.000 afiliados.

Por su parte, Pablo Castellano, dirigente de la Unión General de Trabajadores, se reunía el 3 de diciembre de 1976 con miembros locales de este sindicato para reclamar la ruptura política con el franquismo, libertad sindical y preparar un acto público en esa ciudad, cosa que ocurrió al poco tiempo ante más de 1.000 personas. Su primer núcleo en Talavera se empezó a organizar en noviembre de 1973 por militantes que también lo eran del PSOE.

Asimismo, la Confederación Nacional del Trabajo hizo su presentación en Talavera en un mitin-fiesta ante unas 1.400 personas. El acto contó con la actuación de los cantantes Pablo Guerrero y Cayetano Morales. La CNT, abrió un local en la calle Hospital, consiguiendo aglutinar a un importante grupo en torno a Justo Villanueva Aznar, un viejo militante anarquista que acababa de regresar del exilio en Francia, y a Santos Lozano, que había sufrido duramente la represión franquista.

Por su carácter simbólico, las centrales sindicales, una vez conquistada la legalidad, intentaron recuperar el espíritu reivindicativo de las manifestaciones del 1º de Mayo. La primera manifestación tuvo lugar en 1978, trascurriendo con toda normalidad en las diferentes localidades en las que se celebró. En Talavera acudieron cerca de 1.000 personas, lo que fue considerado como un éxito por los organizadores.

La detracción de aguas del río Tajo para llevarlas al Levante peninsular provocó la más importante movilización social habida en la provincia toledana durante la década de los años setenta del siglo XX, movimiento social que sometido a los clásicos vaivenes del tiempo ha permanecido activo hasta los tiempos actuales.

En los años setenta, con periódicas restricciones de agua tanto en Talavera como en Toledo a causa de la sequía, la preocupación de los ciudadanos de a pie por el continuo deterioro del río fue en aumento, preocupación que tenía un fiel reflejo en los titulares de la prensa provincial, que informaba con frecuencia del lamentable estado del río Tajo. Así, *La Voz de Talavera* denunciaba con insistencia la desaparición de *Los Arenales*, verdadera playa de Talavera. En los años setenta en las páginas de este semanario se afirmaba con gravedad que el río Tajo se había convertido en una gran amenaza para la salud de los talaveranos, pues era frecuente ver miles de peces muertos flotando en sus aguas, que tenían un fuerte olor a lejía y detergente, y eso que todavía no se había iniciado el trasvase de aguas al río Segura.

En el seno de la influyente y conservadora Iglesia católica, que desde los inicios del régimen franquista se caracterizó por ser uno de sus más firmes apoyos, se hicieron visibles en los años sesenta y setenta movimientos de carácter religioso que apostaban por la reconciliación, la pluralidad de enfoques y por una reforma de la Iglesia, criticando la línea tan conservadora llevada hasta entonces por la jerarquía eclesiástica. Los sacerdotes de la parroquia de San Andrés, entre los que se encontraba Aurelio de León, ubicada en el popular barrio de la Puerta de Cuar-



Manifestación del 1º de mayo en Talavera, 1980. Fotografía Rodríguez

tos, apostaron por apoyar el cambio social que mucha gente estaba demandando en aquellos momentos en toda España. Prueba de ello es que 150 trabajadores de la central nuclear de Almaraz (Cáceres), en esos momentos en construcción, se encerraron durante dos días en 1976 en la iglesia de San Andrés para denunciar su situación laboral.

El movimiento cultural talaverano

Asistimos en estos años al despegue en la ciudad de una inquietud asociativa en materia de cultura, sin duda auspiciada por las mayores posibilidades de los medios de comunicación, la diversidad de cauces para la expresión artística y cultural, y una mayor concienciación y formación de las clases medias, en especial desde la inauguración del instituto de Enseñanza Media en 1965. La Casa de la Cultura inaugurada en 1974 contribuyó de manera significativa a la multiplicación de actos culturales.

Entre las asociaciones culturales más destacadas hay que mencionar al cineclub talaverano. En la temprana fecha del 20 de agosto de 1964 la Dirección General de Cinematografía y Teatro registraba el Cine Club Talavera, aunque venía funcionando desde 1963, lo que le convierte en el primero de la provincia, con unos 300 socios. Su sesión inaugural se celebró en el cine Coliseum el 20 de septiembre de 1964 con la película *Ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica. Su primer presidente fue Alfonso Torrijos Oviedo, concejal y hombre muy vinculado con la actividad cultural talaverana.

Mención especial merecen los grupos de teatro que funcionaban en la ciudad como *El Candil*, creado en 1958[5]. Dadas las múltiples sensibilidades que se generan en el ejercicio del arte dramático y teniendo en cuenta la ideologización que se experimenta en estos años de la transición de la dictadura al proceso democrático, nuevos grupos y proyectos surgen de las antiguas compañías con aires más atrevidos, y la puesta en escena de obras con un contenido político más acusado. Un ejemplo de ello fue *El Remo*, que se funda en 1974 como una asociación con estatutos, algunos de cuyos miembros provenían de la decana compañía *El Candil*. También en 1979, surgió otro grupo local con jóvenes con inquietudes dramáticas: el *Teatro Libre de Talavera*.

Otro capítulo sería el de colectivos de artistas y literatos que emergieron de la fértil inquietud cultural vivida en la ciudad. Uno de ellos fue *La Troje*, compuesto por un puñado de jóvenes poetas para canalizar sus inquietudes como desahogo de la constreñida cultura local.

También tomaron nuevos bríos los conjuntos musicales y la música folklórica, ya que recuperar raíces de tradición etnográfica se convirtió en un objetivo de grupos

5 *El Candil. Teatro de Cámara y Ensayo de Talavera de la Reina. XX aniversario*. Talavera, 1978.



Fútbol noche. Fotografía Rodríguez

y asociaciones culturales, recreativas y musicales. Algunos de éstos derivaron en conjuntos casi profesionales que componían sus repertorios de temas extraídos de la cultura popular cantada, versionadas y adaptadas a las nuevas corrientes del folk.

El tiempo libre y la vida festiva y cotidiana de los talaveranos

El reverdecimiento cultural en la ciudad se trasladó a diversos campos como el de la celebración de los Festivales de España, que permitía la llegada de artistas de primera fila (conciertos, recitales, teatro) a nuestra ciudad. El tiempo libre estaba ligado buena parte del año al río Tajo, que iría experimentando un progresivo deterioro en la calidad de sus aguas. En los años sesenta del siglo XX todavía se daba una gran afluencia de talaveranos y de visitantes a la ribera del Tajo, para disfrute de sus playas fluviales, para comer desenfadadamente en sus orillas y merenderos, y para practicar el deporte de la pesca con caña, con sus populares concursos.

También eran populares otros concursos, como las carreras de camareros con sus bandejas y consumiciones en el día de su patrona, santa Marta, los de tractoristas para probar su habilidad, la subida de las resbaladizas cucañas a la búsqueda del codiciado jamón, los de castillos de arena, los de albañilería,… Buena parte de estas actividades, ingenuas pero revitalizantes, se han perdido en la actualidad.

En cambio, determinadas expresiones de la religiosidad, como las procesiones o los desfiles de Mondas, no tenían la presencia actual. Fue precisamente a finales del período de actividad de Lorenzo Rodríguez cuando comenzó a recibir un impulso decisivo la festividad de las Mondas, en gran medida gracias a la labor investigadora del historiador Ángel Ballesteros.

Otras imágenes que los talaveranos de una cierta edad mantienen en la retina son las relacionadas con las fiestas navideñas, con los puestos de panderetas y zambombas en la calle Corredera del Cristo, o la de los guardas municipales rodeados en sus puestos de trabajo con los regalos que les realizaban ciudadanos agradecidos por su labor.

Se podrían citar otras muchas escenas cotidianas fijadas por la cámara de Lorenzo Rodríguez, como las de los conductores examinándose en las pistas del interior de la ciudad, consecuencia de la elevación del nivel de vida y el acceso generalizado a los coches; las de los niños jugando en la calle a pídola, o la relajante presencia de pintores como Julio Mayo en las inmediaciones de la Colegial o del Tajo. Quizá una de las más atractivas, por lo inusual, es la de un cura con su sotana saltando en la calle en su carrera por atender alguna necesidad.

Panorama de la fotografía entre finales de la década de 1950 y 1980

Talavera tenía una nutrida tradición fotográfica desde el siglo XIX. En las últimas décadas de esta centuria profesionales como Sergio Sánchez, Juan José Perales o el polifacético Juan Ruiz de Luna o Ignacio Sánchez de Castro llevaron a cabo actividad especializada en la fotografía de gabinete, cada uno con su estudio, en las que los talaveranos y foráneos podían obtener sus retratos individuales o de familia. Con el nuevo siglo los nombres de Ruiz de Luna, Ginestal Martínez de Tejada, Otero, Pantoja, entre otros, van a dar respuesta a la creciente demanda de fotografía en el ámbito comercial y burgués de Talavera, alentado además por el dinamismo económico del mercado de ganados quincenal o la intensa actividad del comercio

local. Además, alguno de estos profesionales de la fotografía empieza a participar como reporteros gráficos de publicaciones periódicas y revistas que la prensa local, provincial o nacional empieza a desarrollar.

Mediado el siglo XX había unos artistas de la imagen en Talavera que se movían entre la fotografía comercial, la foto de gabinete, la prensa gráfica y la fotografía artística. Las firmas de Antoranz, González Rojo, Salvador, Antonio García, los hermanos Pérez Alonso, o Lafuente, entre los principales, atendían las exigencias de una ciudad cada vez más dinámica y que se hacía eco de las modas y gustos en materia fotográfica. La popularización de la fotografía como medio de consumo, el uso generalizado de cámaras y material fungible entre la clase media necesitaba de establecimientos y profesionales especializados.

La actividad de Lorenzo Rodríguez como fotógrafo de prensa va a ser muy evidente en las ediciones impresas de los últimos tiempos de *La Voz de Talavera*, y sobre todo cuando la cabecera pasó a denominarse *La Voz del Tajo*. Desde 1975 el periódico local empieza a publicar las instantáneas fotográficas de Rodríguez de forma más frecuente.

Bibliografía

Atenza, Juan (coord..) El Centro Regional de Salud Pública. 25 años de servicio sanitario (1976-2001); Toledo, JCCM, 2001.

Díaz, Benito y Pacheco, César, "Los movimientos sociales en las postrimerías del franquismo en la provincia de Toledo. En: M. Ortiz Heras (coord..), *Movimientos sociales en la crisis de la Dictadura y la Transición. Castilla-La Mancha (1968-1979)*. Ciudad Real, Almud, 2008, pp. 239-298.

La Voz del Tajo, 30 años haciendo provincia. Extraordinario 30 aniversario (1952-1982). Talavera, Imp. Ébora.

Martínez de la Casa, Enrique*, En pos de la quimera. Talavera de la Reina en el desarrollismo franquista (1960-1975)*, Talavera, 2020.

Mejías, Jesús, *Antropología urbana en Talavera de la Reina: ciudad y territorio*. Ciudad Real. Almud, 2008.

Pacheco, César, "Aproximación a la historia de la fotografía en Talavera. En: Imágenes de una ciudad y sus gentes: Fotografía en Talavera de la Reina, 1857-1950. Talavera, Colectivo Arrabal, Monografías nº 2 de Revista Cuaderna, 1997, pp. 43-54.



LA PROVINCIA DE CIUDAD REAL A TRAVÉS DEL OBJETIVO DE NICOLÁS MULLER

Diego Clemente Espinosa

Universidad de Castilla-La Mancha

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.10

Resumen

Entre la documentación que custodia el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid se encuentra el *Fondo fotográfico Nicolás Muller*. Este conocido fotógrafo, considerado por algunos como uno de los principales referentes fotográficos de la Europa de entre guerras y pionero del denominado compromiso fotográfico, recaló en España a finales de los años 40, donde se asentó y desarrolló el resto de su actividad profesional.

Entre las más de 80 000 imágenes conservadas en distintos soportes, se encuentran una serie de imágenes pertenecientes a la provincia de Ciudad Real. En ellas se ofrece una visión de las gentes, oficios y arquitectura de cerca de una veintena de poblaciones a comienzos de los años 50 del pasado siglo.

Con esta investigación se pretende poner de relieve la importancia de este fondo para el estudio y el conocimiento de nuestra provincia en esa década, con unas fotografías de una gran calidad en cuanto a composición y técnica. También se convierten en documentos de primer orden para el estudio de la arquitectura tradicional de nuestra provincia, en unos momentos en los que todavía estas arquitecturas no habían sufrido grandes y graves transformaciones.

Palabras clave: Nicolás Muller, fotografía, Ciudad Real, blanco y negro, arquitectura tradicional.

Abstract

Among the documentation kept by the Regional Archive of the Community of Madrid is the Nicolás Muller Photographic Fund. This well-known photographer, considered by some to be one of the main photographic references of Europe between

the wars and a pioneer of the so-called photographic commitment, ended up in Spain at the end of the 1940s, where he settled and developed the rest of his professional activity.

Among the more than 80,000 images preserved in different media, there are a series of images belonging to the province of Ciudad Real. They offer a vision of the people, trades and architecture of about twenty towns at the beginnings of the 50s of the last century.

This communication aims to highlight the importance of this collection for the study and knowledge of our province in that decade, with photographs of great quality in terms of composition and technique. They also become first-rate documents for the study of the traditional architecture of our province, at a time when these architectures had not yet undergone great and serious transformations.

Keywords: Tourism, brochures, photography, Ciudad Real, black and white, traditional architecture.

Introducción

La biografía de Nicolás Muller ha sido ampliamente estudiada en diferentes obras (GIRÓN, 2015; CONESA, 2018), con lo que no pretendemos en estas páginas aportar ninguna novedad en este sentido, pero sí pretendemos analizar el recorrido que realizó Nicolás Muller por parte de la provincia de Ciudad Real y poner de relieve el interés y la importancia que tienen sus imágenes para el estudio y el conocimiento de esta provincia a comienzo de los años 50 del siglo XX.

La adquisición en el año 2014 del archivo del fotógrafo, una vez fallecido, a su hija Ana Muller Lasa por parte de la Comunidad de Madrid y su digitalización y puesta al público por parte del Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, nos brinda la oportunidad de sacar del letargo una serie de imágenes de nuestra provincia que hasta este momento no gozaban de mucha difusión, permaneciendo algunas de ellas inéditas.

De entre las más de 80 000 imágenes que se conservan en el fondo fotográfico de Nicolás Muller, 273 pertenecen a la provincia de Ciudad Real, un número importante que nos va a ofrecer una imagen fidedigna de las gentes, la vida en los pueblos y algunas poblaciones de nuestra provincia.

A lo largo de las siguientes páginas nos acercaremos a conocer las poblaciones fotografiadas y los temas captados a través de su cámara.

Metodología

La principal fuente documental que hemos utilizado para la realización de este trabajo son las propias fotografías de Nicolás Muller, que se encuentran digitalizadas y accesibles vía web a través de la página del Archivo Regional de la Comunidad de Madrid[1]. Se ha efectuado una búsqueda en la base de datos del archivo sobre poblaciones de la provincia de Ciudad Real, determinando cuáles son las poblaciones fotografiadas y el número de fotografías realizadas en cada una de ellas, para luego realizar tanto una tabla con estos datos para su correcta interpretación. Esta información también se ha plasmado en un mapa para poder trazar de una manera visual más clara el trayecto realizado por el fotógrafo en la provincia de Ciudad Real.

Del mismo modo, se han consultado las publicaciones editadas sobre su vida y sus fotografías con el fin de encuadrar al personaje y las fotografías de la provincia dentro del contexto de su obra.

Unos apuntes biográficos

Nicolás Muller Grossmann nació en Orosháza (Hungría) en 1913, patria que abandonó tras la entrada de las tropas de Hitler en Austria. A partir de ese momento realizó un periplo vital que le llevaría a París, donde, a pesar de que su estancia duraría menos de un año, consiguió trabajar para algunas revistas importantes como *Regards* (CONESA, 2013:11). Allí se relacionó con otros fotógrafos como Capa o Brassaï. La Segunda Guerra Mundial le hizo abandonar París.

Faltaban todavía unos años para su establecimiento definitivo en España. Antes pasó por Portugal y Tánger, donde dejó buenas muestras de su trabajo como fotógrafo. Hacia 1947 recala en España definitivamente, formando su familia y estableciendo su estudio en Madrid. Los últimos años de su vida transcurrieron en la población asturiana de Andrín, parroquia del concejo de Llanes, donde falleció en el año 2000.

Establecido ya en nuestro país, su trabajo se centrará fundamentalmente en la fotografía documental y los retratos fotográficos. Estos últimos realizados sobre todo en su estudio de Madrid. Además de los encargos particulares, destacan los

1 Se puede acceder al catálogo completo del fondo de Nicolás Muller en la siguiente dirección https://gestiona.comunidad.madrid/archivos_atom/index.php/nicolas-muller-4. [Consulta: 29 de marzo de 2024].

encargos recibidos por la revista *Mundo Hispánico*, en los que tiene que retratar a los grandes escritores del momento. Esta circunstancia le hace entrar en contacto con la intelectualidad de la época, con muchos de ellos entabló una entrañable amistad (CONESA, 2013: 17).

Sin contar las fotografías realizadas durante su periodo fuera de España, el otro gran núcleo de su producción lo ocupa la fotografía documental. Abundan las imágenes de España entre los años 50 y 70. Por un lado, fruto de los encargos recibidos, muchas de ellas con una finalidad centrada en el ámbito turístico y la promoción de la imagen de España en el exterior: paisajes, arte, monumentos y la arquitectura tradicional están presentes en este conjunto de imágenes.

También dentro de la fotografía documental existes otro núcleo donde van a tener más peso la figura humana, pasando a ser protagonista de las escenas: labores agrícolas, tareas domésticas, escenas cotidianas, tradiciones, costumbres…

Dentro de la fotografía documental, las de la provincia de Ciudad Real que nos ocupan tienen características de ambas temáticas: las vistas de arquitecturas tradicionales, poblaciones, calles y aquellas donde hombres y mujeres ayudan a componer las escenas fotografiadas.

1. La provincia de Ciudad Real en el fondo fotográfico de Nicolás Muller

En el fondo Nicolás Muller dentro del Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, se conservan 273 fotografías pertenecientes a la provincia de Ciudad Real, capturadas a lo largo de 16 poblaciones: Alhambra, Almagro, Argamasilla de Alba, Calzada de Calatrava, Campo de Criptana, Ciudad Real, Daimiel, La Solana, Manzanares, Montiel, Moral de Calatrava, Socuéllamos, Valdepeñas, Villanueva de los Infantes y Viso del Marqués. Tras el estudio de las imágenes, en algún caso hemos comprobado como algunas de ellas no se corresponden con la población asignada, sino que pertenecen a otras ubicaciones, esto sucede en el caso de Daimiel como veremos más adelante.

Como se aprecia en el mapa, las poblaciones fotografiadas corresponden con la parte más oriental de la provincia, aunque se echan en falta fotografías de importantes poblaciones, como es el caso de Tomelloso. Algunos de los pueblos fotografiados tienen una clara vinculación con El Quijote, tal y como comprobaremos a continuación.

Desconocemos si el recorrido que Muller realizó por estas poblaciones se realizó en un solo viaje o, por el contrario, se realizó en varias salidas. Según sus propias

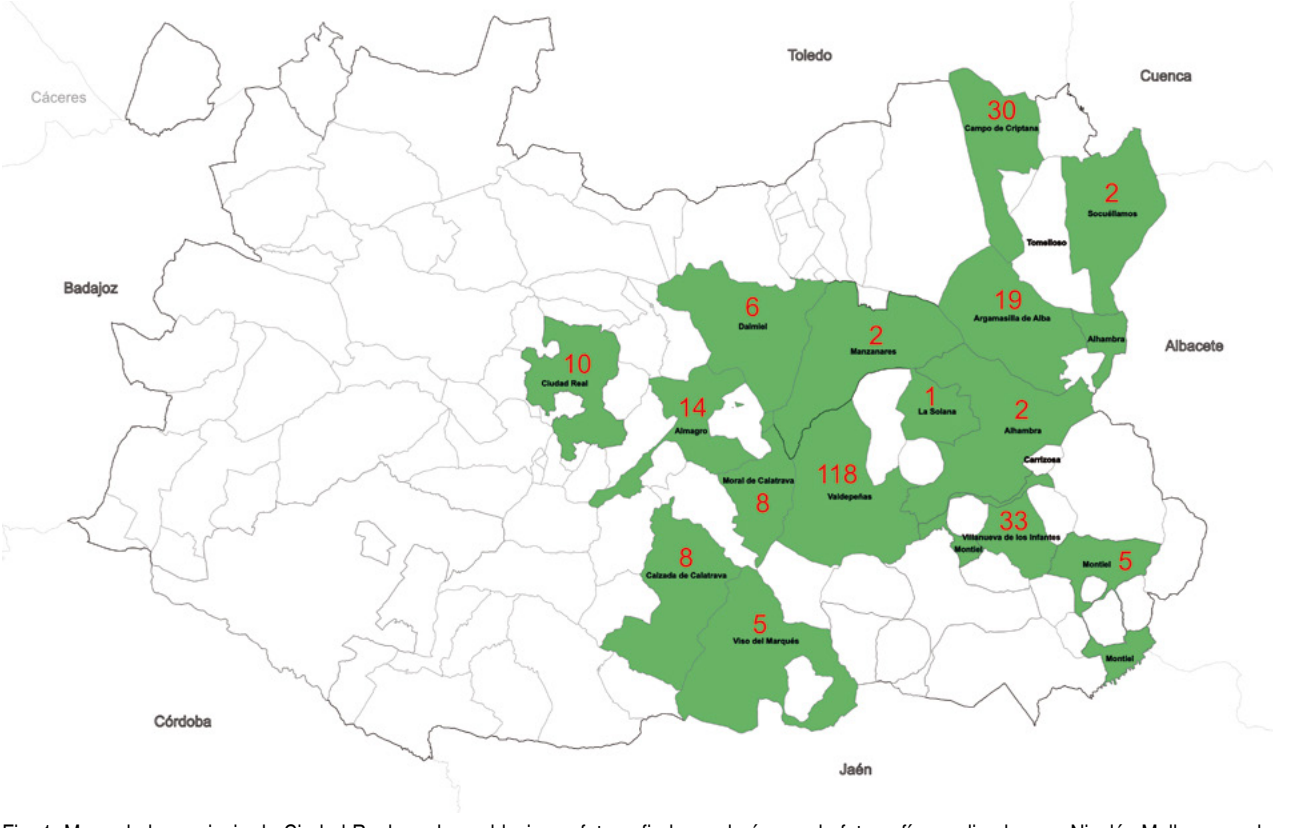


Fig. 1. Mapa de la provincia de Ciudad Real con las poblaciones fotografiadas y el número de fotografías realizadas por Nicolás Muller en cada una de ellas. Elaboración propia

palabras: "con mi amigo Federico Muelas recorrimos toda la provincia de Cuenca y también La Mancha de Ciudad Real" (CONESA, 2018: 18). También desconocemos el punto de inicio y final del recorrido. Algunas de las fotografías de estas poblaciones de la provincia de Ciudad Real las encontramos formando parte del amplio reportaje sobre La Mancha publicado en el número 56 de la revista *Mundo Hispánico* en noviembre del año 1952. Este reportaje, salvo un breve texto introductorio, se articula en torno a las fotografías que realizó Muller, acompañadas de un amplio pie

de foto, lo cual nos hace pensar seriamente que este fue el encargo que motivó la presencia del fotógrafo por estas tierras.

Algunas otras fotografías de Muller también es posible encontrarlas en otra publicación de marcado carácter turístico, como es la titulada *Caminos de España. Ruta XV*. Publicada por la Compañía Española de Penicilina en el año 1958 como obsequio a las clases médica y farmacéutica. Varias de las poblaciones que aparecen en la ruta que este folleto traza por La Mancha forman parte del recorrido del fotógrafo por la provincia ciudadrealeña.

En la publicación *La luz domesticada. Vida y obra de Nicolás Muller* (GIRÓN, 1995) se recoge que desde el 27 de octubre al 5 de noviembre de 1952 realizó una exposición en Ciudad Real bajo el título La Mancha. Esta constaba de 113 fotografías donde

> expresa el paisaje austero y enjundioso de la Mancha; la llanura yerma, monótona y solitaria; los arquetipos humanos más universales, las plazas inundadas de sol, los niños, las mozas, los viejos, los borriquillos, los castillos empinados, los caminos interminables como lenguas de gigantes tendidos; la tierra, en fin, del vino, del polvo denso, de las cardenchas y… de don Quijote. Tal y como se expresaba en el texto del catálogo (GIRÓN, 1995:172).

El 22 de diciembre del mismo año, el periódico provincial Lanza recogía la noticia de la "inauguración de la exposición de fotografías de La Mancha en Tomelloso" en uno de los salones del Hogar del Productor de la Obra Sindical de Educación y Descanso. Se trataba de 110 imágenes que "reflejan tipos y paisajes de nuestra región debidas al reportero gráfico internacional Nicolás Muller". Se trata sin duda de la misma exposición inaugurada en Ciudad Real que debió de itinerar por algunos pueblos de la provincia. En las palabras que recoge el periódico del momento de la inauguración en boca del Jefe Local del Movimiento:

> en ella, podéis admirar las más bellas fotografías impresionadas por uno de los mejores fotógrafos europeos, Nicolás Muller, que con su retina de artista extraordinario, ha sabido captar maravillosamente el paisaje de La Mancha, de esta sagrada tierra de Castilla, grave y solemne como el mar; austera como el desierto; adusta como el semblante de los antiguos héroes; parda y tosca como el sayal del monje.
>
> Ha logrado en la placa fotográfica los arquetipos humanos más universales; las plazas inundadas de sol; las casas señoriales en cuyas aristas se quiebran los ra-

> yos solares en cataratas de luz; los monumentos históricos y artísticos escudos heráldicos; los interminables caminos que semejan lenguas de gigantes perezosamente dormidos sobre la vasta llanura castellana; todo lo típico, lo genuino y auténticamente español.
>
> La finalidad de nuestra Jefatura Provincial al organizar esta exposición volante no ha sido solamente como medio de difusión y deleite, sino principalmente para estremecer nuestras tierras y nuestras cosas, haciendo renacer todo el pulso vital de nuestro pueblo, para dar fuertes aldabonazos en las altas esferas y que sea redimida esta provincia, eternamente cenicienta, y de este modo coopere con las demás provincias, en el acervo común del resurgimiento de la Patria, para que esta siga por la ruta del mar el caminar del sol hacia la meta de su irrenunciable destino. ¡Arriba España!". (LANZA, 22-12-1952: 4).

Leemos en estas palabras como se ensalza y se pone de relieve la calidad artística de Muller, que consigue reflejar en su obra las características de las gentes y esta tierra, pero más allá del propio deleite en la obra de arte, son de mucho interés las últimas frases donde se pone de manifiesto el interés por "estremecer", "renacer" de esta provincia y el deseo de al mismo tiempo sea "redimida". Supieron las autoridades del momento extraer otra lectura de la obra fotográfica de Muller en esta provincia. Aunque este fotógrafo se encontraba en el lado opuesto del pensamiento ideológico del régimen (CONESA, 2018: 12).

El formato cuadrado de las fotografías de Muller, fruto de la utilización de cámaras con negativos de formato medio, otorga unas composiciones muy dinámicas, como se puede ver en las imágenes conservadas. Este formato era muy demandado por el mundo editorial porque permitía hacer recortes en horizontal o vertical para adaptarlas a sus necesidades.

2. Las poblaciones fotografiadas en la provincia de Ciudad Real

A continuación, realizaremos un recorrido por las poblaciones recorridas por Nicolás Muller. En algunas de ellas veremos cómo el autor no entra en la población, sino que se limita a realizar fotografías desde las afueras, mientras que en otras ocasiones, sobre todo en el caso de Campo de Criptana o Valdepeñas, el reportaje es mucho más extenso. En cuanto a la población de Socuéllamos, es la única población de la provincia que no cuenta con las imágenes digitalizadas, sino en soporte papel, reflejando a dos mujeres con traje típico.

2.1 Alhambra

En el caso de esta población solamente contamos con 2 imágenes. Ambas tienen al castillo como motivo principal y se encuentran realizadas desde el camino, aunque en una de ellas, para armonizar la composición, se busca la presencia de un agricultor montado en su carro.

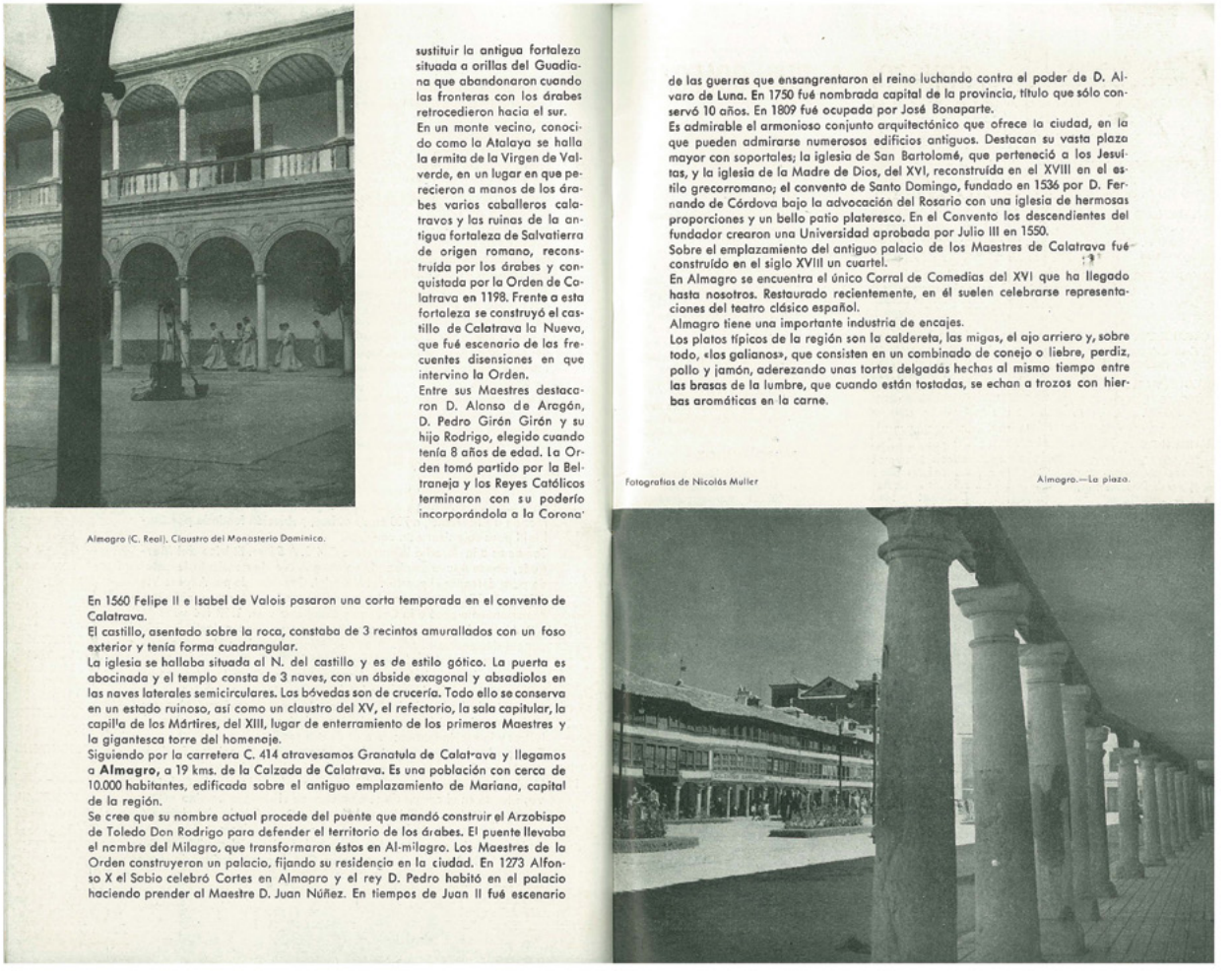
2.2 Almagro

De esta población, ampliamente fotografiada a lo largo de los años por multitud de fotógrafos, existen 14 imágenes realizadas por Muller. Algunas de ellas aparecen en el folleto de *Caminos de España. Ruta XV*. Casi la mitad de las imágenes corresponden a la arquitectura religiosa, dejándonos interesantes estampas del Convento de la Asunción con los frailes paseando por el claustro.

También hay lugar para las escenas en la plaza Mayor, en las que es posible comprobar los puestos de venta o una escena en la que se descargan melones para su posterior venta. Otros detalles de la plaza de Almagro y la arquitectura de sus galerías, nos hacen ver cómo todavía en al año 1952 no tenía la uniformidad que presenta hoy día. Muchas de las galerías de la planta alta se encontraban todavía sin cerrar ni acristalar, guardaba todavía en esos años la esencia de su origen, lejos de la homogeneización comenzada a finales de los años 50 (ALMARCHA, 2016: 385) para tratar de ofrecer una imagen idílica y satisfacer al turista.

El patio interior de la vivienda de los Wessel del siglo XVI también se cuela entre los negativos. El sol baña las blancas paredes del patio, en el que unas mujeres se encuentran en una de las esquinas realizando encaje de bolillos; mientras otra mujer, con la típica vestimenta negra y su mandil, carga un cubo de chapa lleno de agua.

El exterior de la casa del capellán de las Bernardas, también del siglo XVI, es otra de las imágenes de esta población, por la portada cruza un paisano que gira la cabeza hacia el objetivo mientras camina con su cerdo. Una imagen de gran interés porque nos muestra esta arquitectura encalada con su zócalo pintado, un aspecto muy lejano del actual, donde en una actuación sin sentido, se ha desvestido la arquitectura para mostrar la mampostería, nada que ver con su fisonomía original, donde la arquitectura se encontraba perfectamente revestida y protegida por las sucesivas capas de cal. De manera que esta imagen se convierte en un documento de primer orden para documentar el estado de las arquitecturas de nuestras poblaciones en momentos en los que todavía primaba el sentido común.



sustituir la antigua fortaleza situada a orillas del Guadiana que abandonaron cuando las fronteras con los árabes retrocedieron hacia el sur.
En un monte vecino, conocido como la Atalaya se halla la ermita de la Virgen de Valverde, en un lugar en que perecieron a manos de los árabes varios caballeros calatravos y las ruinas de la antigua fortaleza de Salvatierra de origen romano, reconstruida por los árabes y conquistada por la Orden de Calatrava en 1198. Frente a esta fortaleza se construyó el castillo de Calatrava la Nueva, que fué escenario de las frecuentes disensiones en que intervino la Orden.
Entre sus Maestres destacaron D. Alonso de Aragón, D. Pedro Girón Girón y su hijo Rodrigo, elegido cuando tenía 8 años de edad. La Orden tomó partido por la Beltraneja y los Reyes Católicos terminaron con su poderío incorporándola a la Corona.

Almagro (C. Real). Claustro del Monasterio Dominico.

En 1560 Felipe II e Isabel de Valois pasaron una corta temporada en el convento de Calatrava.
El castillo, asentado sobre la roca, constaba de 3 recintos amurallados con un foso exterior y tenía forma cuadrangular.
La iglesia se hallaba situada al N. del castillo y es de estilo gótico. La puerta es abocinada y el templo consta de 3 naves, con un ábside exagonal y absadiolos en las naves laterales semicirculares. Las bóvedas son de crucería. Todo ello se conserva en un estado ruinoso, así como un claustro del XV, el refectorio, la sala capitular, la capilla de los Mártires, del XIII, lugar de enterramiento de los primeros Maestres y la gigantesca torre del homenaje.
Siguiendo por la carretera C. 414 atravesamos Granatula de Calatrava y llegamos a **Almagro,** a 19 kms. de la Calzada de Calatrava. Es una población con cerca de 10.000 habitantes, edificada sobre el antiguo emplazamiento de Mariana, capital de la región.
Se cree que su nombre actual procede del puente que mandó construir el Arzobispo de Toledo Don Rodrigo para defender el territorio de los árabes. El puente llevaba el nombre del Milagro, que transformaron éstos en Al-milagro. Los Maestres de la Orden construyeron un palacio, fijando su residencia en la ciudad. En 1273 Alfonso X el Sabio celebró Cortes en Almagro y el rey D. Pedro habitó en el palacio haciendo prender al Maestre D. Juan Núñez. En tiempos de Juan II fué escenario de las guerras que ensangrentaron el reino luchando contra el poder de D. Alvaro de Luna. En 1750 fué nombrada capital de la provincia, título que sólo conservó 10 años. En 1809 fué ocupada por José Bonaparte.
Es admirable el armonioso conjunto arquitectónico que ofrece la ciudad, en la que pueden admirarse numerosos edificios antiguos. Destacan su vasta plaza mayor con soportales; la iglesia de San Bartolomé, que perteneció a los Jesuitas, y la iglesia de la Madre de Dios, del XVI, reconstruída en el XVIII en el estilo grecorromano; el convento de Santo Domingo, fundado en 1536 por D. Fernando de Córdova bajo la advocación del Rosario con una iglesia de hermosas proporciones y un bello patio plateresco. En el Convento los descendientes del fundador crearon una Universidad aprobada por Julio III en 1550.
Sobre el emplazamiento del antiguo palacio de los Maestres de Calatrava fué construído en el siglo XVIII un cuartel.
En Almagro se encuentra el único Corral de Comedias del XVI que ha llegado hasta nosotros. Restaurado recientemente, en él suelen celebrarse representaciones del teatro clásico español.
Almagro tiene una importante industria de encajes.
Los platos típicos de la región son la caldereta, las migas, el ajo arriero y, sobre todo, «los galianos», que consisten en un combinado de conejo o liebre, perdiz, pollo y jamón, aderezando unas tortas delgadas hechas al mismo tiempo entre las brasas de la lumbre, que cuando están tostadas, se echan a trozos con hierbas aromáticas en la carne.

Fotografías de Nicolás Muller

Almagro.—La plaza.

Fig. 2. Páginas 16-17 del folleto *Caminos de España. Ruta XV* con fotografías de Almagro

Pero sin lugar a dudas, la fotografía que reviste el mayor interés es la que nos muestra el interior del corral de comedias antes de la restauración y es que en el momento en que se realiza esta toma, año 1952, este espacio se acababa de "des-

cubrir" (ALMARCHA, 2023: 133). La imagen nos presenta todo el frente del escenario en un estado asombroso de conservación a pesar de los siglos de antigüedad de esta construcción. Una imagen muy valiosa por mostrarnos esta arquitectura a comienzos de los años 50.

2.3 Argamasilla de Alba

De esta población contamos con 19 imágenes, algunas de ellas se han convertido en icónicas, apareciendo en numerosas publicaciones, como las que se recogen en *Nicolás Muller. Obras maestras* (CONESA, 2018). Allí encontramos la titulada *Escuchando al gobernador civil* (CONESA, 2018: 182) y la propia *El gobernador* (CONESA, 2018:183) que pertenecen a esta población junto a la archiconocida del corro de niñas jugando en una era con una casilla al fondo y la llanura terrosa que se pierde al fondo (CONESA, 2018:176-177).

El grueso de las fotografías de esta población corresponde a retratos de la muchedumbre que escucha atenta los discursos de los representantes provinciales. Rostros de gente curtida del trabajo en el campo, hombres vestidos con la típica blusa y boina. Rostros silenciosos en los que alguna boca se abre ante las palabras que se pronuncian bajo el sol de justicia. Retratos, que, salvando las distancias, nos recuerdan a los que realizó en su Hungría natal en sus comienzos como fotógrafo.

La foto antes comentada de las niñas jugando al corro cuenta con otro negativo, aunque ciertamente la más conocida goza de mejor encuadre y disposición del grupo infantil.

El resto de imágenes nos muestran a mujeres con el traje típico bailando unas jotas, así como escenas a las afueras de la población, tomadas seguramente desde la parte alta del molino de viento, puesto que varias de las tomas, incluidas las del corro de niñas, tienen un punto de vista sobre elevado.

También nos muestran estas imágenes varios elementos de arquitectura tradicional como son las casillas de campo, de las cuales podemos extraer información acerca de su fisonomía, materiales de construcción, ubicación, elementos constructivos o estado de conservación.

2.4 Calzada de Calatrava

Bajo esta denominación encontramos 6 imágenes del castillo de Calatrava la Nueva y 2 del castillo de Salvatierra.

Las del castillo de Calatrava la Nueva recuerdan a las que realizó en Alhambra: se trata de vistas desde el camino, con lo que el castillo queda al fondo en lo alto del cerro, y para componer de nuevo busca la presencia humana, bien una mujer sentada de lado sobre un burro o el hombre que montado en otro asno carga unos haces procedentes de la siega. Aunque también realiza tres tomas en las que no se ve el camino, la vegetación ocupa el primer plano y el castillo se recorta sobre el cerro.

2.5 Campo de Criptana

Esta es una de las poblaciones que se encuentra mejor representada en el fondo Muller. Consta de 30 fotografías, entre las que destaca una serie de escenas urbanas, no podían faltar imágenes donde los molinos son los protagonistas y finalmente otra serie de fotografías donde se representan tipos populares, y escenas donde personajes del pueblo se meten en el papel de Quijote y Sancho.

En cuanto a las vistas urbanas, se trata de bellas imágenes de la población donde destaca el blanco de las casas, junto con escenas de mercado en la que los vendedores con los carros han dispuesto la mercancía en el suelo sobre unas telas de saco, mientras las paisanas observan y escogen la mercancía: berenjenas, ajos, pimientos, o incluso lebrillos de cerámica.

Hay más vistas de la población donde se capta el transcurrir diario de las gentes de Criptana. En una de las fotografías, caballos y un burro discurren por la calle empedrada mientras los dueños las conducen a pie por el ramal; el fondo de esta escena es la ermita de la Vera Cruz, la cual nos permite ver el estado de conservación de este edificio en el año. Mientras los muros que flanquean la portada se encuentran debidamente blanqueados, el zócalo se ha picado en época reciente para hacer asomar la mampostería, un error manifiesto que en la fotografía se muestra revestido.

Otra vista de la población nos presenta una calle poblada de las casas habituales de nuestros pueblos manchegos, blancas y en este caso con el zócalo pintado. Por la calle de tierra discurre una niña cargada de un pesado esportillo, también discurre más gente caminando y el centro de la imagen es ocupado por un joven que en su tartana se dirige hacia el fotógrafo.

En otra bella imagen, unas mujeres tienen la ropa en el corral, al fondo, el alto muro blanco de la vivienda con una ventana mínima y el largo tejado proyecta una amplia sombra sobre la tapia, mientras que por encima asoman dos de los molinos de la sierra de Criptana.

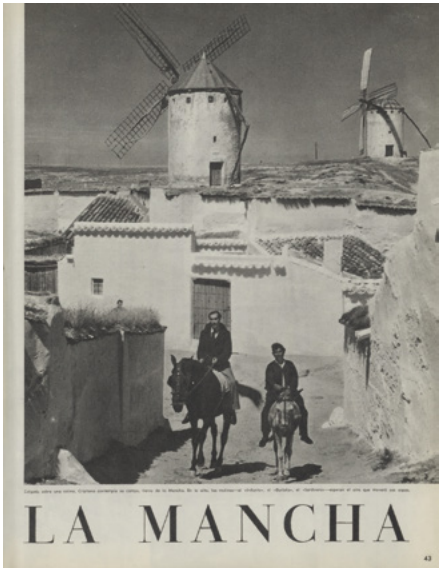


Fig. 3. Página 43 que abre el reportaje sobre La Mancha en el nº 56 de la revista *Mundo Hispánico* (noviembre de 1952), con una fotografía de Campo de Criptana



Fig. 4. Página 44 de la revista *Mundo Hispánico*, nº 56 (noviembre de 1952), con una fotografía de Ciudad Real (arriba idza)

Las siguientes imágenes muestran a paisanos descansando en la plaza de la población o una pareja de hombres sentados en sendas piedras en el cerro de los molinos[2], ataviados con la vestimenta tradicional de diario de los hombres, blusa y pantalón de pana, recogida también en *Nicolás Muller. Obras maestras* (CONESA, 2018: 185) y en la revista *Mundo Hispánico* número 56. En este mismo reportaje dedicado a La Mancha, en esta revista aparece un nutrido grupo de fotografías de esta población, con dos personajes que imitan a Quijote y Sancho en distintas actitudes, vistas de la población con los molinos al fondo e incluso una escena de taberna con el cura del pueblo[3].

2.6 Ciudad Real

De la capital provincial se conservan 10 imágenes, en las que además de alguna escena urbana, aparecen también fotografiados algunos de los monumentos más representativos de la ciudad.

No podía faltar entre esos monumentos la Puerta de Toledo, emblema de la ciudad, que aparece en tres tomas, en ninguna de ellas aislada, siempre con la presencia de la figura humana. Bien sea un grupo de personas que camina a través del arco de la puerta, un carro que discurre por delante de la misa o una mujer sentada sobre un burro mientras habla con una vecina.

Una fotografía de una calle por la que discurren dos mujeres con un burro cargado con dos serones, con la torre de la catedral que emerge sobre los grandes caserones, es otra de las imágenes que ilustra el reportaje de *Mundo Hispánico* con este pie de foto: "Ciudad Real es el centro, nervio y corazón de la Mancha, su capital. Ciudad abierta a los campos en unos lugares, cerrada en otros por sus murallas, tiene el encanto de ser ciudad y pueblo a un tiempo. Estas mujeres regresan del mercado" (MUNDO HISPÁNICO, nº 56: 44).

En cuanto a la arquitectura religiosa, hay dos vistas de la iglesia de San Pedro, una de ellas es una imagen muy interesante, puesto que en la puerta sur aparece un pequeño pórtico que en la actualidad no se conserva. Del exterior de la catedral, con una vista lateral del lado sur, también existe otra imagen.

2 Véase la fotografía abajo derecha de la figura 4.

3 Véase la fotografía abajo derecha de la figura 6.

Ahora es el exterior de la iglesia del Carmen la que sirve de escenario para mostrarnos un grupo de mujeres y niñas que se encuentran cogiendo agua de la fuente que se encuentra en una pequeña plaza frente a la iglesia. Cubos de chapa y cántaros esperan a llenarse de los caños y un burro con las aguaderas aguarda para ayudar en el transporte.

Cierran el conjunto de imágenes de Ciudad Real dos vistas del campo, en el que dos grandes tobas son las protagonistas de las imágenes.

2.7 Daimiel

De esta población se dan varias circunstancias. Es la única población que cuenta con una imagen en color; por otro lado, del conjunto de 16 imágenes en blanco y negro catalogadas en el archivo, solo 6 pertenecen a esta localización, el resto, aun estando bajo la denominación de esta población, no pertenecen a ella pero si a otras poblaciones de la provincia.

La imagen en color, de la que existe una muy similar en blanco y negro, se trata de una vista de las afueras de la población, muy cerca del cementerio. Se ve a dos mujeres vestidas de negro que caminan por la carretera adoquinada flanqueada de grandes olmos que se sucedían hasta la entrada del pueblo (en la actualidad han desaparecido todos), y a la derecha de la escena, un agricultor da vueltas con su mula para sacar agua de la noria frente a la blanca casilla de su huerta. La estructura del pueblo, de casas bajas o de una planta, deja ver perfectamente la fisonomía completa de la iglesia de San Pedro apóstol recortándose sobre el caserío a pesar de encontrarnos a las afueras.

Las imágenes que de una manera certera podemos identificar con Daimiel, se trata de escenas que se encuentran todas tomadas en el cementerio, bien desde fuera o en el interior, por lo que pensamos que Muller no debió entrar a la población, sino que se quedó en este entorno. En cada una de estas imágenes encontramos sobre todo a mujeres, solas o acompañadas de algún niño, que vestidas completamente de negro y con pañuelo a la cabeza, rezan rosario en mano. En otras, sus rostros ancianos miran directamente a la cámara. Las imágenes están tomadas en el primer patio del cementerio. En otra de ellas se ve a un grupo de monjas saliendo del mismo.

La última de las imágenes se trata de una vista muy similar a la imagen en color. El encuadre es el mismo, solo que en este caso la mula se encuentra girando

sola. De todo el conjunto de imágenes de la provincia de Ciudad Real, es la única en la que hemos encontrado en la que no se encuentra ligeramente desenfocada.

El resto de imágenes identificada con esta población pertenecen a otras ubicaciones: aparece un paisaje montañoso con un túnel por el que discurre la vía del tren; escenas de molinos de viento (posiblemente también de Campo de Criptana), vistas exteriores de poblaciones con casas escalonadas de que disponen sobre un cerro o una en la que un autobús de línea se encuentra estacionado frente al *albergue de Manzanares*.



Fig. 5. Página 46 de la revista *Mundo Hispánico*, nº 56 (noviembre de 1952), con una fotografía de La Solana (arriba)

2.8 La Solana

De esta población existe una sola imagen captada desde las afueras. El camino de tierra por el que caminan dos mujeres y otra sentada a lomos de un burro, serpentea hacia el pueblo. Esta imagen aparece también en el reportaje de la revista *Mundo Hispánico* número 56, aunque no se dice que se trata de una vista de La Solana, su pie de foto reza así:

> este es un pueblo de la Mancha. No importa su nombre. Es uno de los muchos pueblos que se aplastan sobre la tierra, que se confunden con la tierra. De lejos aparecen como alargados y solo surge la torre de la Iglesia, una torre de ladrillo, alta y cuadrada. Este pueblo tiene tierras de pan llevar, tiene viñedos y amplios olivares plateados. Desde el pueblo se ve un paisaje extenso, apretado, con un primer término en el que entra



Fig. 6. Página 45 de la revista *Mundo Hispánico*, nº 56 (noviembre de 1952), con una fotografía de Montiel (abajo idza)

toda la tierra que los ojos alcanzan a ver, y el resto, cielo. Un cielo inmenso, de un azul rabioso, de una calidad inefable, como pintado de bolea. De cuando en cuando, una hilera de chopos en el camino (MUNDO HISPÁNICO, nº 56: 46).

2.9 Manzanares

Únicamente existen 2 imágenes de esta población. La primera se centra en el entorno de la plaza Mayor, con uno de los soportales en el lado izquierdo de la imagen, mientras que el resto se encuentra ocupado por la bella iglesia parroquial de la población.

La otra imagen nos ofrece un detalle de la puerta este de la iglesia, donde un hombre con la cabeza agachada se encuentra frente a la reja exterior que rodea la iglesia.

2.10 Montiel

De esta población contamos con 5 imágenes. Cuatro de ellas se trata de vistas de la población, sus calles, donde se puede ver la tipología de sus viviendas y sus técnicas constructivas, blanqueadas con su zócalo grisáceo; las gentes realizan sus tareas y los carros circulan por las calles. En todas ellas aparece la figura humana ayudando a componer la escena, al igual que hay un elemento recurrente en todas: el castillo en lo alto del cerro. Una de estas imágenes también sirvió para ilustrar el reportaje de *Mundo Hispánico*: se trata de una vista de una plaza, con un carro aparcado en el lado izquierdo, mientras una mujer con el cántaro a la cadera, se dirige hacia el fotógrafo. De fondo las casas del

pueblo y tras los tejados se yergue el cerro castillo en alto. El pie de esta foto en la revista decía: "Es mediodía. El sol azota despiadadamente. El pueblo ha quedado como dormido. Hace un rato se ha regresado del campo. Es la hora de reponer fuerzas, de descansar unos instantes. El carro ha quedado tristemente desierto. La mujer va a la fuente a buscar el agua". (MUNDO HISPÁNICO, nº 56: 45).

La última imagen se trata de un retrato a una mujer ricamente ataviada sentada en una silla. Sonriente, viste elegante camisa con peineta y velo de encaje, además de un abanico. De fondo, el lateral de un carro cierra la composición.



Fig. 7. Página 47 de la revista *Mundo Hispánico*, nº 56 (noviembre de 1952), con una fotografía de Moral de Calatraval (arriba idza)

2.11 Moral de Calatrava

Las 8 fotografías que realizó en esta población tienen un elemento en común: reflejan el trabajo de las mujeres encajeras. Grupos de mujeres adultas trabajan con los bolillos frente a la entrada de una casa encalada. En algunas, parece que una maestra de este arte enseña a un grupo de niñas de muy corta edad a realizar esta difícil tarea, una de las niñas que se afana en la tarea pisa el suelo descalza.

En dos imágenes, un grupo de niños, muchos de ellos descalzos, se agolpan delante de la puerta de la casa, no miran al fotógrafo, sino que algún elemento o acción en la parte derecha de la imagen llama su atención.

El detalle de dos mujeres adultas realizando encaje se utilizó también en la revista *Mundo Hispánico*: "El encaje a bolillos es un arte popular muy arraigado en

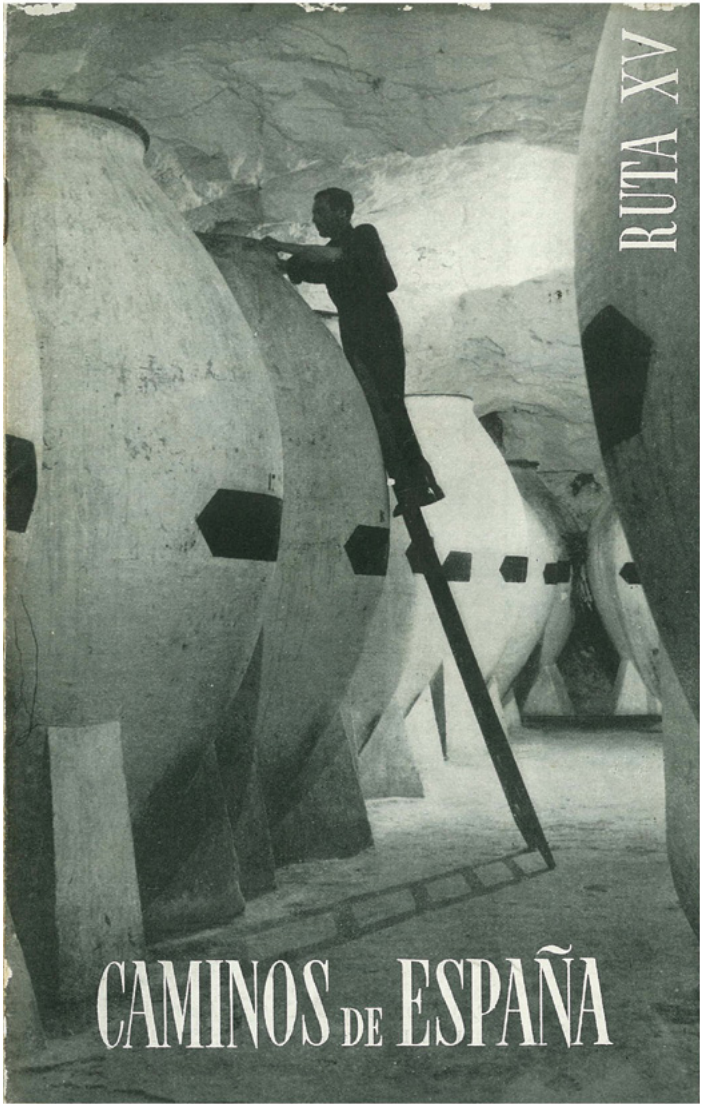


Fig. 8. Portada del folleto *Caminos de España. Ruta XV* con una fotografía de Valdepeñas

España. Estas bolilleras de Moral, de dedos finos y ágiles, van trenzando alegremente sus entredoses y puntillas, que luego adornarán, dándoles prestancia y relieve, mantillas, sábanas, mantelerías y ropa interior". (MUNDO HISPÁNICO, nº 56: 47).

2.12 Valdepeñas

El lunes 8 de septiembre de 1952, el periódico Lanza recogía una noticia haciendo referencia a que con gran éxito se había inaugurado la Feria del Vino, con asistencia de numerosas autoridades nacionales y regionales. En la misma noticia es posible leer: "conviene destacar la numerosa asistencia de reporteros informativos y gráficos de diversos diarios y revistas, entre los que destacaban los servicios de NO-DO y Nicolás Muller, fotógrafo para varias revistas extranjeras" (LANZA, 8-9-1952: 7). Así es como el periódico provincial se hizo eco de la presencia del importante fotógrafo durante la celebración de esta feria en Valdepeñas. Fruto de esa estancia, seguramente gracias a un encargo monográfico, el archivo que custodia el fondo Muller cuenta con 118 imágenes de esta población.

De este extenso reportaje que realizó en Valdepeñas podemos distinguir varias temáticas. La que por número es más significativo, llegando a ocupar 94 imágenes, es la que tiene que ver con la Feria del Vino. Es posible encontrar vistas de la entrada, detalles de pabellones de distintas poblacio-

nes de la provincia en los que se puede identificar el nombre de muchos de ellos. La presencia de las autoridades recorriendo los pabellones o pronunciando los discursos también cuenta con un buen número de imágenes. Las mujeres vestidas de gala o con traje regional bailando jotas frente a los pabellones son también objeto de muchas fotografías.

La celebración de una corrida de toros en la población, seguramente coincidiendo con las fechas de la Feria del Vino, ocupó 10 negativos. Escenas de la plaza abarrotada, con el toro embistiendo al caballo de picador o el torero dando pases con el capote, son las que forman este conjunto.

Interesantes son las 4 que realizó del proceso de construcción del molino de Gregorio Prieto, que hacia 1952 todavía estaba a falta de terminar su cubierta. Se muestra con el andamiaje de madera propio del proceso constructivo y los materiales necesarios al pie del mismo. El interés viene añadido porque en las imágenes aparece el propio Gregorio Prieto posando con un nutrido grupo de niños de la localidad mientras estos juegan con las maderas del molino como si de un balancín se tratara.

También se detuvo Muller en pasear la población, prueba de ello son 4 imágenes con vistas de calles, la plaza del pueblo con un detalle de la iglesia parroquial al fondo o la fantástica composición en la que dentro de un amplio corral se disponen dos galeras; en una de ellas el jornalero ha sacado la paja que con la bierca, tal y como se denomina en la zona a esta herramienta, carga en el pajar. Al fondo de esta escena asoma esbelta la torre de la iglesia.

Existen dos tomas del trabajo en el interior de una bodega. Una de ellas sirvió de portada para la publicación *Caminos de España. Ruta XV*.

Cierra el reportaje sobre Valdepeñas, dos imágenes de dos pastores con el rebaño mientras pastan por los campos, puede que a las afueras de la localidad.

2.13 Villanueva de los Infantes

De esta población se conservan 33 imágenes donde la arquitectura y las gentes son las protagonistas. Existen retratos de grupos de personas charlando y descansando de las tareas diarias, escogiendo para ello el espacio de la plaza. Varias escenas de mujeres que con el cántaro cogen agua de la fuente o caminan por la calle con la vasija en la cintura. Esta es una de las imágenes elegidas para ilustrar el folleto *Caminos de España. Ruta XV*.

El pasado noble y caballeresco de la Mancha radicó casi por completo en las Ordenes militares de San Juan, Santiago y Calatrava, mientras que la población indígena fué caracterizadamente campesina. Por ello el símbolo de Don Quijote no podía haber encontrado un contraste más brutal que el áspero realismo de este campesino, movido siempre por objetivos concretos. Así, ningún idealismo enturbia el diálogo que está acostumbrado a desarrollar diariamente con esas tierras cuya mutación de color, según las estaciones del año, no ofrecen ninguna posibilidad de evasión.

La Mancha es horizontal, terriblemente precisa, y la luz cae de plano sobre ella, sin alfusos juegos de sombras, sin verdes huidizos, sin azules blanquecinos o tormentosas nubes precursoras de abundantes lluvias. La región nos ofrece colores matizados, pero de perfiles netos, claramente definidos, que no dejan el menor resquicio a la imaginación. Y acaso por esta brutal exacerbación de una realidad española que ha dado tan importantes frutos en otras regiones, aquí no ha permitido la aparición de ese pintor genial —aun habiendo nacido en esta tierra Sánchez Cotán y Yañez de la Almedina— que haya sabido plasmar toda su dimensión plástica, aunque indudablemente la tiene en alto grado. Pero acaso la Mancha, aparte de la transposición metafísica que realizó Cervantes, sea imposible de transcribir en un lenguaje artístico. Se diría que su belleza es tan directa que los intermediarios sólo pueden empobrecerla. Así, precisa del contacto directo para producir unas de las más hondas impresiones que pueden actuar sobre la sensibilidad del ser humano frente a un paisaje.

La Mancha es una meseta esteparia de carácter continental que registra las mayores diferencias de temperatura de toda la península. Una media de 8 ° bajo cero en invierno y una máxima de 45 ° sobre cero en pleno verano. Las condiciones del terreno y las características climatológicas son muy adecuadas para el cultivo de cereales y viñas. Es por consiguiente una región eminentemente agrícola que sobresale por su producción de trigo —sus viejos molinos de viento son el testimonio todavía en pie, aunque inactivos, de esta producción que sin duda se remonta a los primeros pobladores de la península— de vinos —su famoso Valdepeñas— y en menor grado de aceite, siendo el olivo el árbol más común de esta región.

Para realizar una excursión por la Mancha debemos aprovechar la primavera. En esta época nos veremos libres de los rigurosos fríos del invierno que parecen crispar la tierra ocre en un rictus doloroso, y de los humeantes calores del verano que convierten esta planicie sin sombras en un inmenso horno en que se han ido quemando los tiernos verdes de la primavera hasta tomar ese tono dorado que para el campesino es símbolo de fecundidad. Pero para nosotros, viajeros curiosos en busca de realidades del momento, la emoción de una buena cosecha nos deja, desgraciadamente, indiferentes. Es más fuerte la contrariedad que produce este clima, descarnado hasta lo inconcebible y, por lo tanto, preferimos la primavera con sus vivos colores y una suave temperatura que no llega a agobiarnos en ningún momento. Es, como al principio de los tiempos, el inicio de la germinación que brota de la tierra, abriéndose paso y cubriendo los campos de múltiples tonalidades de verde que van ofreciéndonos distintas direcciones y variados recuadros, según la mano que los trabajó y el cultivo a que fueron destinados. Y los ocres transformados por el milagro del agua en cálidos rojos que van del rosa al violeta en una sutil orgía que parece ofrecernos la tierra en su combinación



Infantes.

Fig. 9. Página 5 del folleto *Caminos de España. Ruta XV* con una fotografía de Villanueva de los Infantes. Esta imagen se encuentra recortada en su parte izquierda sobre el negativo original de Nicolás Muller

De las antiguas viviendas señoriales del siglo XVI que se conservan en esta población también existen algunas interesantes imágenes que junto con la presencia de la figura humana crean unas escenas cargadas de belleza y armonía, pero que también nos sirven para comprobar el estado de estas viviendas a comienzos de los años cincuenta. Al igual que sucedía en algún ejemplo retratado en la población de Almagro, estas se encuentran perfectamente encaladas y con su zócalo pintado en la parte baja. Un paseo hoy día por las calles de Villanueva de los Infantes nos hace ver como en épocas relativamente recientes se ha eliminado el revoco protector, eliminando las capas de cal y haciendo asomar la mampostería de su construcción. Con esta actuación se ha creado un falso histórico que ofrece una imagen errónea al turista y a los propios moradores de la ciudad, pero que gracias a la fotografía de Muller podemos testimoniar cómo eran en origen estas arquitecturas.

La arquitectura religiosa de esta población también sirvió para ilustrar tanto el folleto Caminos de España. Ruta XV, con una imagen de la casa rectoral o la fachada del antiguo convento de la Encarnación sobre la que camina una anciana que se puede ver en la revista Mundo Hispánico[4].

Otra imagen del interior de la iglesia parroquial de San Andrés, con un grupo de personas orando ante la imagen de la patrona, fue elegida para formar parte de la publicación Nicolás Muller. Obras maestras (CONESA, 2018: 235), aunque en esta publicación aparece con el pie de foto La Mancha y no identifica la población concreta y se fecha en el año 1949. Ciertamente, se trata de la Virgen de la Antigua, patrona de Villanueva de los Infantes.

2.14 Viso del Marqués

Las 5 imágenes que Muller tomó de esta población corresponden al palacio. Bien es cierto que una se trata de un detalle de la fachada y otra un detalle ornamental; el resto corresponden a las esculturas orantes de D. Álvaro de Bazán y su esposa Dña. María de Figueroa. Una de ellas también se utilizó para ilustrar *Caminos de España. Ruta XV*. En cambio, sorprende que no dedicara ninguna imagen al interior del palacio.

4 Véase la imagen derecha de la figura 7.

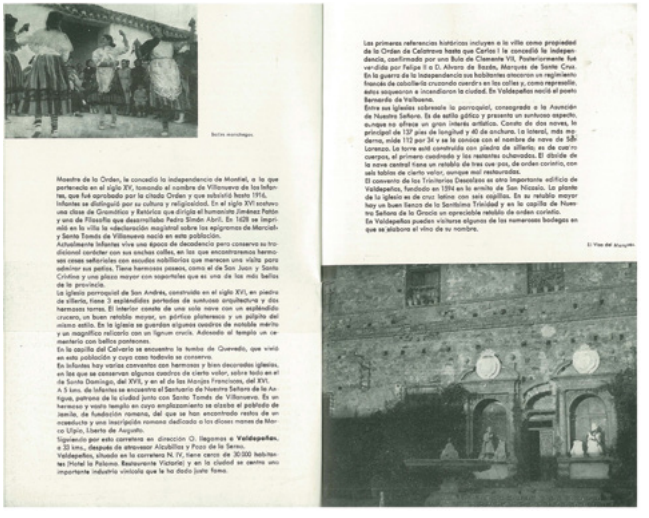


Fig. 10. Página 13 del folleto *Caminos de España. Ruta XV* con una fotografía de El Viso del Marqués (derecha)

Conclusiones

La existencia de una colección de fotografías de comienzos de los años 50 del siglo XX, tomadas en distintas poblaciones de la provincia de Ciudad Real, realizadas por el gran fotógrafo Nicolás Muller, es un motivo de enhorabuena; más aún cuando se encuentran en un archivo público, digitalizadas y puestas a disposición de la ciudadanía.

Aunque algunas de ellas, como hemos comprobado, fueron publicadas en el momento de su realización, en el año 1952, tanto en la revista *Mundo Hispánico* o posteriormente en el folleto turístico *Caminos de España. Ruta XV* (1958), la mayoría de ellas han permanecido inéditas, por lo que su puesta a disposición al gran público sirve para dotarlas de mayor difusión y que puedan servir de interés y utilidad a estudiosos o curiosos. Al tiempo que este conjunto pone de manifiesto y reafirma la gran calidad como fotógrafo de Nicolás Muller.

Creo que el conjunto de fotografías de la provincia, presenta una imagen unitaria y homogénea, las circunstancias económicas y sociales de las poblaciones son muy similares. Las gentes, los oficios, las calles, las construcciones, por citar algunos, tienen muchas similitudes.

La cronología de las fotografías nos acerca a una provincia todavía sumida en unos modos de vida del pasado, aún faltaban algunas décadas para que comenzaran los procesos de transformación y modernización que no solo afectarán a nuestra provincia, sino a todo el país.

La mirada de Muller a través del objetivo de su cámara nos acerca a la realidad de la provincia, de sus gentes, sus paisajes, su urbanismo, arquitectura… se convierten en un documento veraz y locuaz de nuestros pueblos.

Los retratos de las gentes manchegas, curtidas del trabajo en el campo, nos recuerdan a sus primeros retratos de los agricultores húngaros. Ha pasado el tiempo, pero la mirada del gran fotógrafo comprometido parece que sigue intacta y así lo demuestran sus fotografías.

Dentro de las múltiples lecturas e intereses que podemos extraer de sus imágenes, por citar una que nos interesa especialmente, hacemos referencia a la que tiene que ver con el conocimiento y el estudio de la arquitectura tradicional de nuestras tierras. Los volúmenes, las técnicas constructivas o los materiales empleados se muestran en muchas ocasiones protagonistas de sus imágenes, donde sabiamente compone escenas en las que la arquitectura y la figura humana crean armoniosas escenas.

Sin lugar a dudas, Nicolás Muller se nos muestra como uno de los grandes fotógrafos de la España del siglo XX que retrató de manera sabia un tiempo que ya no volverá.

Bibliografía

Almarcha Núñez-Herrador, M. E. (2023). "La protección y divulgación del Patrimonio arquitectónico en la provincia de Ciudad Real durante el franquismo" en *El valor del patrimonio cultural y/o inmaterial: cuestiones críticas para las intervenciones de restauración y mejora.* Madrid: Dykinson, pp. 126-137.

Almarcha Núñez-Herrador, M. E. (2016). "Recuperar la esencia: el Corral de Comedia y Almagro" en *El Greco en su IV Centenario: patrimonio Hispánico y diálogo intercultural.* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 377-400.

Caminos de España. Ruta XV (1958). Madrid: Compañía Española de Penicilina.

Conesa, C. (2013). *Nicolás Muller. Obras maestras*, Madrid: La Fábrica.

Clemente Espinosa, D. (2018). "La fotografía histórica como fuente para el estudio de la arquitectura tradicional en Castilla-La Mancha" en *Fotografía y Turismo: VIII Encuentro en Castilla-La Mancha* / editores, Esther Almarcha Núñez-Herrador, Rafael Villena Espinosa. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 375-393.

Girón Garrote, J. (1995). *La luz domesticada: vida y obra de Nicolás Muller*, Gijón: Universidad de Oviedo.

Gich, J. (1952). *La Mancha*, en "Mundo Hispánico, num. 56", Madrid: Ediciones Iberoamericanas, pp. 43-46.



12 FOTOGRAFÍAS DE CASIMIRO ALONSO IBÁÑEZ PARA LA HISTORIA DE LEÓN (1862-1866)

Isabel Barrionuevo Almuzara

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.11

Resumen

Considerado hasta la fecha como el primer fotógrafo con galería estable en la ciudad de León, Casimiro Alonso Ibáñez fue también coleccionista de arte, académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando, miembro de la Comisión Provincial de Monumentos de León y empresario en diferentes sectores (hierros, transporte, minería y aguas medicinales, entre otros).

Se han localizado un total de 63 albúminas firmadas por él, de las que 61 son en formato carte de visite. Este trabajo reúne 12 de esas fotografías, realizadas entre 1862 y 1866, relacionadas con la restauración de la Catedral de León, la Real Basílica de San Isidoro y con la documentación de hallazgos arqueológicos, antigüedades e inscripciones epigráficas ingresadas en la Real Academia de la Historia por los académicos Modesto Lafuente, Fidel Fita y Pedro de Madrazo y Kuntz.

Palabras clave: Casimiro Alonso Ibáñez, León, Catedral, Real Basílica de San Isidoro, siglo XIX, fotografía, carte de visite.

Abstract

Considered to date as the first photographer with a permanent studio in the city of León, Casimiro Alonso Ibáñez was also an art collector, an academician at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, a member of the Provincial Commission of Monuments of León and a businessman engaged in various sectors (iron, transport, mining and medicinal waters, among others).

A total of 63 albumen prints signed by him have been found, 61 of which are in carte de visite format. This work presents 12 of these photographs, taken between 1862 and 1866, documenting the restoration of León Cathedral, The Royal Collegiate of St Isidoro and the archaeological finds, including antiquities and epigraphic

inscriptions deposited in the Royal Academy of History by the academicians Modesto Lafuente, Fidel Fita y Pedro de Madrazo y Kuntz.

Key words: Casimiro Alonso Ibáñez, León, Cathedral, The Royal Collegiate of St Isidoro, 19th century, photography, carte de visite.

Introducción

La investigación sobre *La Fotografía en León (1839-1900),* título de mi tesis doctoral de 2015, derivó profundizando en la singularidad del primer fotógrafo con galería estable en León, Casimiro Alonso Ibáñez (León, 1833-1892).

Los primeros resultados integraron una comunicación y posterior publicación en las actas de la IV Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía que se celebraron en Zaragoza entre el 27 y el 29 de octubre de 2021, en la que se aportaba una primera aproximación al relato vital y profesional de Alonso, quien desarrollo una intensa actividad no sólo como fotógrafo, sino también como arqueólogo, coleccionista y comerciante de objetos antiguos y artísticos. Vocal de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de León y correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, contribuyó, asimismo, a la actividad económica de la provincia desde sectores como el de la minería extractiva del carbón, las aguas medicinales o siendo el representante en León de la Compañía de Navegación por Vapor del Pacífico.

Establecido el mínimo marco vital y profesional de Casimiro Alonso Ibáñez, y sin abandonarlos, pues de manera permanente surgen novedades que incorporar a su trayectoria como fotógrafo y como empresario, el siguiente paso ha sido descender al análisis de su corpus fotográfico, integrado actualmente por 63 ejemplares fotográficos, todas albúminas, de las que 59 son en formato tarjeta de visita y las cuatro restantes en diferentes formatos no estandarizados. El primer trabajo en este sentido fue el publicado en 2023 sobre el diploma que la Diputación Provincial de León dedicó en 1866 al almirante Casto Méndez Núñez por sus triunfos navales en el Pacífico[1].

En el trabajo que nos ocupa, titulado: *12 fotografías de Casimiro Alonso Ibáñez para la historia de León (1862-1866)* la investigación se ha centrado en 12 ejemplares, 11 tarjetas de visita y 1 artefacto de 22,8x16,4 cm, relacionadas con dos

1 Texto en el número 1 de *FEJE. Revista Cultural Leonesa* que se detalla en la bibliografía de este trabajo.

acontecimientos histórico-patrimoniales de la ciudad de León en el siglo XIX: la restauración de la Catedral de León, iniciada en 1859 y finalizada en 1901; y las obras que en 1865 se acometieron en el Panteón de Reyes de la Real Basílica de San Isidoro, así como con objetos antiguos e inscripciones epigráficas ingresadas en la Real Academia de la Historia por los académicos Modesto Lafuente, Fidel Fita y Pedro de Madrazo y Kuntz.

El objetivo de este estudio es atender a una doble vertiente de la historia de la fotografía en León: la de sus inicios (antes de Casimiro Alonso sólo conocemos la obra de viajeros extranjeros y ambulantes) y la relativa a un género ajeno al retrato, mayoritario en este autor y sus contemporáneos, el de la fotografía como documento de archivo, como fuente documental para la historia.

Metodología

Tal y como se ha comentado, la investigación sobre el fotógrafo Casimiro Alonso Ibáñez fue posterior a la búsqueda de los orígenes de la fotografía en la provincia de León, que se realizó sin más referentes historiográficos que breves alusiones en los manuales clásicos de la materia: las historias de la fotografía de ámbito nacional de los autores Lee Fontanella, Marie-Loup-Sougez, María de los Santos García Felguera o Publio López Mondéjar; y las historias de la fotografía de ámbito local, los trabajos de Ricardo González sobre la materia en Castilla y León. Si para la fotografía en León apenas existían referentes, para el caso de autores concretos, menos. De hecho, no se halló ni una sola referencia a Casimiro Alonso de quien tan sólo se tenía noticia por cartones firmados en los que además de su nombre y la condición de fotógrafo, se consignaba la dirección de su galería.

La segunda decepción desde el punto de vista de las fuentes, se materializó en la inexistencia de referencias comerciales o publicitaria ni en la prensa de la época, ni en anuarios comerciales, guías o cualquier otra publicación en la que sí existían referencias a otro pionero en León, también de la década de 1860, José María Cordeiro.

De lo que sí se encontró noticia fue de la actividad de Alonso como arqueólogo junto al Fidel Fita[2] y como coleccionista de objetos antiguos, así como su pertenencia a la Comisión Provincial de Monumentos y la Real Academia de Bellas Artes

2 Fidel Fita (1845-1918). Destacado epigrafista. Residió en León entre 1862 y 1866.

de San Fernando, pistas que encaminaron los pasos hacia la Real Academia de la Historia, en cuya biblioteca se hallaron 7 de los 12 ejemplares que se presentan en este estudio, así como la referencia impresa a 1 más; las otras 4 fotografías, hasta completar el objeto de estudio de este trabajo, pertenecen a colecciones particulares, otra de las fuentes imprescindible para conocer la obra de Casimiro Alonso.

Una vez determinados los 12 ejemplares fotográficos, se acredita, con la ayuda de referencias en prensa, monografías y artículos científicos, su relación con dos intervenciones realizadas en el patrimonio cultural de León en el siglo XIX: las restauraciones de la Catedral de León y del Panteón de Reyes de la Real Basílica de San Isidoro, así como objetos antiguos y hallazgos arqueológicos en León, fotografías realizadas con una finalidad documental.

Los trabajos realizados previamente sobre la Catedral de León, así como investigaciones en el Museo de la Real Colegiata de San Isidoro han sido determinantes para constatar la relación de las 12 fotografías de Casimiro Alonso.

1. Resultado de la investigación

El resultado de la investigación es el primer estudio que se realiza sobre las 12 fotografías de Casimiro Alonso Ibáñez que se incluyen en este trabajo y su relación con el tiempo histórico y motivación de la que fueron resultado.

El trabajo se articula de la siguiente manera: en los apartados 3.1 y 3.2 se contextualizan los orígenes de la fotografía a León, así como al fotógrafo protagonista, Casimiso Alonso Ibáñez. El resto de los apartados, hasta el 3.5 incluido, desgrana el análisis de las fotografías relacionadas con la Catedral de León, los objetos antiguos y los hallazgos epigráficos de la Real Colegiata de San Isidoro. Finalmente, las Conclusiones, en el apartado 4. y la Bibliografía, en el apartado 5. cierran el trabajo.

1.1 La fotografía llega a León

En 1844, los leoneses tuvieron acceso al invento de Daguerre (presentado en París en 1839) a través del comercio-imprenta Casa Miñón, que anuncia en el Boletín Oficial de la Provincia la venta de una máquina, llegada de París: "para hacer retratos por medio de la luz con una esactitud [sic] comparable a la misma naturaleza"[3],

3 BOP, 9/11/1844, p4.

pero las primeras fotografías conocidas de la ciudad de León fueron realizadas por el matrimonio británico Tenison (una vista de 1852 de la fachada oeste de la Catedral) (FONTANELLA, 2023:176) y por el también británico Charles Clifford, en 1854 (FONTANELLA, 1999:115), (monumentos de la capital). A estos primeros fotógrafos viajeros, les siguieron los ambulantes, como el parisino Galtier[4], el madrileño Rafael Almazán Ildemón[5] o la francesa, afincada en Valencia, Madame Ludovisi[6].

No será hasta la feria de junio de 1860 cuando se anuncie un aficionado leonés que ofrece retratos por el método fotográfico, trabajando "por distracción y recreo"[7] y la primera noticia de la ubicación de un estudio de fotografía en la calle Nueva, en la que Casimiro Alonso tuvo siempre su galería se publica el 28 de octubre de 1860: "En una muestra de retratos expuesta al público en la calle Nueva hemos visto el de una persona bastante conocida de esta capital y que llama la atención por lo bien trabajado, notable parecido y exacto hasta en sus más mínimos detalles"[8]. Es posible que a quien se refiere la gacetilla sea a Alonso, que en los reversos de sus fotografías hacía constar los números 3 y 4 de la calle Nueba [sic], pero es sólo una hipótesis.

No se ha podido establecer la fecha exacta en la que Alonso inició su actividad en León, ante la ausencia de anuncios en prensa o boletines en los que manifestara su dedicación a la fotografía, publicitara su estudio o sus habilidades. Tampoco hay referencias en anuarios del comercio de la época, ni en directorios especializados de fotógrafos o historias de la fotografía de ámbito regional o nacional. Sí que podemos reconstruir sus primeros años de profesión a través de fotografías relacionadas con la restauración de la Catedral de León, que se acometió entre 1859 y 1901, y con las de objetos antiguos, hallazgos arqueológicos y calcos epigráficos de la Real Basílica de San Isidoro, fechadas entre 1862 y 1866 e ingresadas en la Real Academia de Historia.

4 BOP, 6/2/1860, p.4.

5 *El Esla*. Periódico de intereses materiales. Año 1, nº 46, 7/6/1860, p.4.

6 *El Esla*. Periódico de intereses materiales. Año 1, nº 90, 8/11/1860, p.2.

7 *El Esla*. Periódico de intereses materiales. Año 1, nº 51, 24/6/1860, p.4.

8 *El Esla*. Año 1, número, 87, 28/10/1860, p.2.

1.2 Casimiro Alonso Ibáñez, empresario, arqueólogo, coleccionista y fotógrafo

Patricio Casimiro Alonso Ibáñez (León, 1833-1892). Era hijo de los leoneses Bárbara Ibáñez y Blas Alonso, quien en 1860 era el cuarto mayor contribuyente de la provincia de León en cuanto a rentas derivadas de Comercio y, en 1869, el segundo de la ciudad de León[9]. Pertenecía a una familia de la burguesía comercial relevante de la sociedad leonesa y no sólo participaba de los beneficios de los negocios familiares, sino que emprendió sus propias aventuras empresariales, como representante en León de una compañía de vapores a América[10] y propietario de pertenencias de terrenos de fuentes medicinales[11] y para la explotación minera[12]. Fue, asimismo, miembro fundacional, en 1881, de la Liga de Contribuyentes de León[13]. En relación con su faceta pública, integró el comité de apoyo al partido republicano progresista en las elecciones al Congreso de abril de 1886[14], en las que Gumersindo de Azcárate[15] fue elegido por el Distrito de León, así como, el comité electoral republicano en los comicios municipales de 1886[16].

Desarrolló una intensa actividad como arqueólogo junto a las personas más destacadas de la arqueología en León en la década de 1860: Eduardo Saavedra[17,]

9 BOP, 13/1/1869, p.2.

10 La Pacific Steam Navigation Company. Primera empresa naviera de navegación a vapor en el Pacífico, conocida como Compañía Inglesa de Vapores, fue fundada en 1838 en Londres por William Wheelwright.

11 *La Crónica de León*. Año VII. Número 566, 24/9/1881, p.2.

12 BOP. Número 78 de 29 de diciembre de 1890, p.2.

13 Sociedad de propietarios agrarios unidos para defender sus intereses.

14 *El Porvenir de León*. Año XXIV. Número 2.335,17/3/1886, p.1.

15 Gumersindo de Azcárate (1840-1917). Diputado por León desde 1886 hasta 1914. Presidió la Fundación Sierra Pambley, fundada por Francisco Fernández Blanco bajo el ideario krausista de Giner de los Ríos y Bartolomé Cossío, desde 1915 hasta su muerte en 1917.

16 *El Porvenir de León*. Año XXIV. Número 2.380, 21/8/1886, p.1.

17 Eduardo Saavedra (1829-1912). Ingeniero de Caminos, arquitecto y arqueólogo. Descubrió y excavó Numancia (Soria) en 1853 y Lancia y la Milla del Río (León) en la década de 1860.

Fidel Fita y Ricardo Velázquez Bosco[18] (GRAU, 1997:223) y está considerado, junto a los anteriores y a Deogracias López Villabrille[19], Juan López Castrillón[20], Patricio de Azcárate[21] y Fernando de Castro[22] "la falange de precursores dedicada al estudio de la arqueología en León" (DÍAZ-JIMÉNEZ y MOLLEDA, 1920: 183). Fidel Fita y Eduardo Saavedra citan a Casimiro Alonso como "nuestro excelente amigo" y protagonista del hallazgo de varios ejemplares de ladrillos romanos en León (FITA y SAAVEDRA, 1866: 255). De su tarea como arqueólogo destaca también el manuscrito *Calcos Epigráficos*, fechado el 14 de diciembre de 1888, que Fidel Fita remitió a la Real Academia de la Historia[23].

Perteneció a la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos y fue correspondiente en León de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[24].

Como coleccionista de objetos antiguos y artísticos, llegó a reunir una colección cuantificada en 372 objetos (BRAVO GUARIDA, 1902:458) que contenía piezas epigráficas, torques, emblemas y anillos romanos; esmaltes, tablas y esculturas medievales; pinturas, esculturas, vajillas, jarrones y escudos renacentistas; tapices, trofeos militares, armaduras, armas y mobiliario[25] que

18 Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923). Arqueólogo, restaurador, historiador y dibujante. Fue ayudante del arquitecto Matías Laviña en la dirección de las obras de restauración de la Catedral de León.

19 Periodista y escritor leonés. Director del periódico *El Eco de León*, que se publicó entre 1860 y 1869.

20 Juan de Dios López Castrillón (1827-1896). Eclesiástico y conservador del Museo Arqueológico de León.

21 Patricio de Azcárate (1800-1886). "Uno de los puntales de las instituciones liberales en León desde sus cargos y responsabilidades políticas" (de Lucas, 2012: 159).

22 Fernando de Castro (1814-1874). Abandonó el sacerdocio en 1870. Figura genuina en la lucha por la libertad religiosa en España y defensor del krausismo.

23 RAHE. Signatura RAH 9-7581.

24 El ingreso de Casimiro Alonso en la Comisión Provincial de Monumentos fue el 31 de marzo de 1887, tras haber sido nombrado correspondiente de la RABASF el 14 de junio de 1886. En ambos casos, lo fue hasta su fallecimiento en 1892. RABASF. Relación General de Académicos (1752-2015) p.38.

25 *El Porvenir de León*. Año XVIII. Número 1.739 de 7 de julio de 1880, p.2.

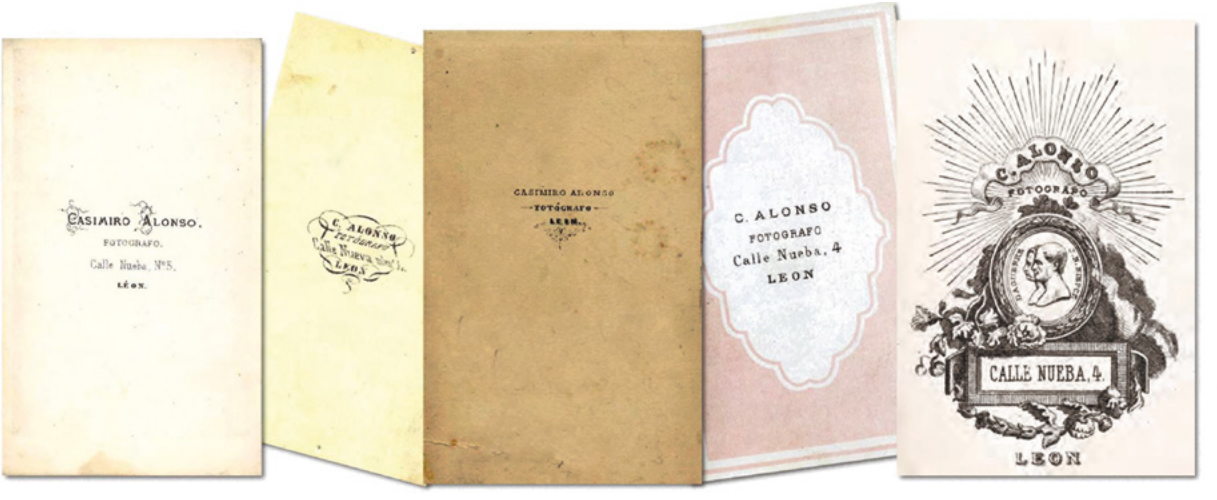


Fig. 1. Reversos de cartones de fotografías de Casimiro Alonso Ibáñez con detalle de la dirección de su galería, así como la referencia a los 'padres' de la fotografía Niépce y Daguerre

formaron parte de los catálogos de las exposiciones universales, nacionales y regionales del siglo XIX[26].

Comerció con el Museo Arqueológico Nacional[27] y con el Cabildo de la Real Colegiata de San Isidoro. "Necesitando dinero para el culto, compra de ornamentos, arreglo de edificio y una larga reparación de la torre, el 5 de enero de 1876 vendieron dos cuadritos de esmalte, procedentes del espolio de los abades, en 44.100 reales" (PÉREZ LLAMAZARES, 1927:216) y en febrero de 1881 vendieron 4 tapices antiguos y otras tantas alfombras en 1.300 reales (PÉREZ LLAMAZARES, 1927:217). Fue Casimiro Alonso quien lo adquirió (MARTÍNEZ MONTERO, 2021: 257).



Fig. 2. Dos fotografías de las localizadas hasta el momento llevan estampado un sello en el que se reproduce su nombre y la condición de fotógrafo en círculo rodeando una cámara fotográfica de cajón

26 Participó en las Exposiciones Universales de París de 1867 y 1878, en la Internacional de Filadelfia de 1876. En el ámbito nacional, en la Exposición Regional Leonesa de Productos Agrícolas e Industriales celebrada en 1876 y en la de Minería y Antigüedades de Madrid de 1883.

27 El Museo Arqueológico Nacional le compró, en junio de 1872, cuatro piezas: un torques romano de oro macizo, siglos V-IV a.C. (2.000 pesetas); una arqueta de madera del siglo XII; una caja de juego del siglo XV (300 pesetas); y un vaso ibérico (30 pesetas). Museo Arqueológico Nacional. Expediente 1872/13.

Y Casimiro Alonso Ibáñez es, hasta la fecha, el primer fotógrafo leonés, con galería estable desde inicios de la década de 1860. La búsqueda en fondos familiares, archivos de instituciones y coleccionistas ha permitido rescatar 63 fotografías de este autor, de las que 59 son positivos a la albúmina en formato tarjeta de visita (8,9 cm alto x 5,5 cm ancho, aproximadamente): 48 retratos de estudio, 1 vista de la Catedral de León y 10 reproducciones (de calcos epigráficos, de objetos antiguos y de un diseño arquitectónico). Completan el listado, 4 positivos a la albúmina, uno tamaño 54x36 cm (orla universitaria de la Facultad de Veterinaria de León de 1871), otro, de tamaño 21,8x18 cm, (litografía conmemorativa de las batallas en el Pacífico de Casto Méndez Núñez, de 1866), uno más de 22,8 x 16,4 cm (cinco lápidas medievales, de 1866) y otro de 13,4 x, 5,6 cm (lápida del arquitecto de San Isidoro, de 1866).

1.3 Cuatro fotografías relacionadas con la restauración de la Catedral

La Catedral de León fue edificada sobre inconsistentes cimientos (unas termas romanas y los restos de un palacio real medieval), levantada en piedra caliza con vetas de arcilla (muy sensible a las inclemencias meteorológicas) y diseñada con inmensas vidrieras que contribuyeron a aligerar aún más su estructura. Y en nada ayudó que el Cabildo de la Catedral encargara en 1631 a Juan de Naveda, arquitecto mayor de Felipe IV de Castilla, que reparara los desperfectos del crucero, cerrado con una bóveda de crucería simple. Naveda plantea un proyecto de reparación que culmina con una grandiosa cúpula sobre el crucero y el peso de este barroco remate fue el origen de los problemas constructivos del templo que en el siglo XIX amenazaban con su ruina.

La legislación española sobre conservación del patrimonio del siglo XIX fue providencial. La Catedral de León fue el primer Monumento Nacional declarado en España mediante Real Orden de 28 de agosto de 1844, lo que supuso el compromiso de que las tareas de restauración fueran asumidas con presupuesto estatal. La reina Isabel II, que había conocido el estado de ruina del templo en su visita a la ciudad de León entre el 27 y el 29 de julio de 1858, aprobó el 30 de noviembre de ese año una Real Orden concediendo 150.000 reales para su reparación. La Catedral se cerró al culto en 1859 y se abrió el 27 de mayo de 1901.

De los primeros años de la que fue la obra de restauración de mayor envergadura acometida en León, tenemos cuatro testimonios fotográficos de Casimiro Alonso.



Fig. 3. *Retratos del obispo de León, Joaquín Barbajero y Villar*. Casimiro Alonso Ibáñez. ca. 1862. Colección particular Amando Paniagua y Fundación Sierra Pambley (León)

Dos retratos de Joaquín Barbajero y Villar[28], obispo de la Diócesis de León entre 1848 y 1863, que fue quien motivó la intervención del Gobierno de la Nación y propició el avance del expediente técnico y presupuestario[29]; una vista de la fachada principal del templo, la oeste; y un diseño de una propuesta arquitectónica para el hastial sur.

Los dos retratos del obispo Barbajero (Figura 3) tienen que ser anteriores al 26 de febrero de 1863, fecha en la que fallece, y uno de los dos, el que está a la venta, en noviembre de 1862, al precio de 6 reales y "ejecutado por el Sr. Casimiro Alonso" [30].

Por lo que se refiere a las otras dos fotografías relacionadas con la Catedral de León, fueron seis los arquitectos que, durante los 42 años de intervenciones, dirigieron su restauración. El primero de ellos, Matías Laviña Blasco[31], dibujó una propuesta para el hastial sur del templo (Figura 4), que fue desmontado hasta sus cimientos.

En 1879, el tempo se mantenía en pie gracias al encimbrado de madera interior que contenía la estructura, pero la intervención en la zona sur supuso que el hastial de poniente presentara un severo desplome; la Catedral sobrevivía bajo la amenaza

28 San Román de Hornija (Valladolid), 18 de agosto de 1892- León, 26 de febrero de 1863.

29 El periódico *El Porvenir de León* relata en su número 3.322, de 6 de noviembre de 1895, como Barbajero da la voz de alarma en 1859 y "acude asustado al Gobierno" ante los continuos derrumbes.

30 *Boletín del Clero del Obispado de León*. Año X. Tomo X. Número 68, de 20 de noviembre de 1862.

31 Matías Laviña Blasco (1859-1868). Primer arquitecto de la restauración y quien emprendió la arriesgada tarea de desmontar la cúpula del crucero. Desde 1859 y hasta 1863, la catedral vivió desmontes, avalados por la Academia de San Fernando, que supusieron un empeoramiento generalizado del edificio.



Fig. 4. *Reproducción fotográfica de una propuesta de Matías Laviña para el hastial sur*. Casimiro Alonso Ibáñez. ca. 1863. Colección particular J.L. García Maraña



Fig. 5. *Fachada principal de la Catedral de León*. Casimiro Alonso Ibáñez. ca. 1862. Colección particular Amando Paniagua

de una irrefrenable ruina. Finalmente, hubo que acometer también la reconstrucción de la fachada principal del templo, que en la (Figura 5) se aprecia aún intacta, tal y como se conoció hasta su reconstrucción avanzado el siglo XIX.



Fig. 6. *Ex voto con forma de jabalí y espada del XVI*. Casimiro Alonso Ibáñez. 1864. Real Academia de la Historia

1.4 Cuatro fotografías de objetos antiguos y hallazgos arqueológicos

En el volumen II del *Catálogo de Fotografías de Antigüedades y Monumentos de la Real Academia de la Historia* se detallan tres positivos a la albúmina en formato tarjeta de visita fechados en 1864. Proceden del Archivo del Gabinete de Antigüedades de la Real Academia y reproducen, según consta en el catálogo: un "*pondus* romano con forma de jabalí" y un montante o espada de dos manos del siglo XVI, en un caso, la pieza sola y, en el otro, sujetada por un hombre (Figura 6). Las fotografías fueron presentadas por el académico Modesto Lafuente[32] y los

32 Modesto Lafuente y Zamalloa (1806-1866). Periodista, historiador y escritor satírico. Destacó como creador del personaje Fray Gerundio, fraile exclaustrado por la Desamortización, a la que criticaba desde el periódico del mismo nombre, que se editó en León desde 1837 y más tarde en Madrid, hasta 1849.

objetos fueron hallados cerca de León y adquiridos para el Gabinete de Antigüedades el 15 de abril de 1864[33].

Asimismo, una fotografía de Casimiro Alonso (Figura 7) ilustra, en el Boletín de la Real Academia de la Historia[34], la presentación que Fidel Fita realizó en 1887 del descubrimiento en 1875 de la denominada Piedra Gnóstica de Astorga. "Ha proporcionado la fotografía, sacándola del original D. Casimiro Alonso", indica. No se ha localizado la fotografía original, sólo se dispone de la reproducción en el citado boletín académico, pero sí está documentado que la pieza fue donada por Alonso en 1875 al Museo Arqueológico de León: "Hizo entrega a la Comisión[35] [Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de León] de una lápida griega que había adquirido en un pueblo del partido judicial de Astorga" (DÍAZ-JIMÉNEZ y MOLLEDA, 1920:21).



Fig. 7. *Lápida votiva del siglo III d.C.* La pieza original se encuentra actualmente expuesta en el Museo de León

1.5 Cuatro fotografías de la Real Basílica de San Isidoro

La Real Basílica de San Isidoro fue también objeto fotográfico de Casimiro Alonso Ibáñez, en concreto de calcos epigráficos[36] de epitafios y lápidas ubicadas en el Panteón de Reyes y en el interior de la iglesia. Pérez Llamazares (1927: 383-384) explica que para formarse idea exacta del estado del Panteón antes del siglo XIX, hay que acudir a lo que escribió Ambrosio Morales en 1572, con ocasión de su Viaje Santo: «El enterramiento de los muchos Reyes, que aquí están sepultados, es en una capilla que está al cabo de la iglesia y llaman de Santa Catalina (…) Las sepulturas, que están en dos órdenes, juntas unas con otras, tienen todos sus epitafios en latín, en verso algunos y otros en prosa, y otros en verso y prosa. El Panteón de los

33 Biblioteca de la RAHE. GA 1864.1

34 Tomo 10. Cuaderno IV. Abril de 1887 pp.242-244.

35 BPL/ACPMHA (1866-1883). 11 de marzo de 1875, fol.59.

36 Copia en papel de una inscripción pétrea.

Reyes, denominación consolidada desde el siglo XX, fue constituido por mandato de Fernando I[37] y Sancha, a mediados del siglo XI, como cementerio real y en el que fueron enterrados, en sencillas arcas de piedra 11 reyes, 12 reinas, 10 infantes 9 condes y diferentes nobles, según se detalla en la web oficial del museo[38]. Y así se mantuvo prácticamente inalterado hasta el siglo XIX, cuando sufrió el expolio de las tropas de Napoleón a las órdenes del mariscal Soult que, en diciembre de 1809, a su paso hacia Galicia ocuparon y se alojaron en la Colegiata, "robaron cuanto encontraron portable e inutilizaron todo lo demás" (PÉREZ LLAMAZARES, 1927:205). El expolio y destrucción afectó a diversas dependencias y entre ellas al Panteón de Reyes, cuyas tumbas fueron profanadas y usadas por las tropas napoleónicas como abrevaderos para caballos; los restos óseos fueron amontonados en un rincón y, tras la *francesada*, devueltos a los sarcófagos, pero revueltos, hasta febrero de 1997 cuando se abrieron las regias sepulturas para su estudio antropológico (PRADA MARCOS, 1998: 12-26). (PÉREZ LLAMAZARES, 1927: 390-391) concreta: los canónigos trataron de adecentar el Panteón después de la *francesada*, pero la ocupación del edificio en tiempo de la guerra civil [guerras carlistas entre 1833 y 1849] volvió a destruir lo hecho, haciendo en él una nueva restauración en 1849, en la cual blanquearon los muros; y llegamos a la restauración del año 1865, de la que, Pérez Llamazares cita, del libro de cuentas de fábrica de San Isidoro: "sólo se gastaron mil reales que dio el Sr. Obispo, otros mil el Abad de la Colegiata, dos mil una devota y lo restante hasta 8.668 reales gastados ese año".

El descrito devenir de la capilla real se justifica para contextualizar los años 1865 y 1866 en los que están fechadas las fotografías de Casimiro Alonso. El Boletín del Clero del Obispado de León, de 25 de febrero de 1865, relata que ese año se había comenzado a retirar la capa de yeso que cubría diferentes paramentos del Panteón de Reyes de la Colegiata. Debajo del altar se localizó el epitafio de la tumba del infante D. García[39], ocultó allí desde finales del siglo XVII. Se explicaba, asimismo,

37 Fernando I (1037-1065). La Colegiata fue su palacio al que trasladó las reliquias de San Isidoro (1063).

38 https://www.museosanisidorodeleon.com/panteon-de-los-reyes/ [consulta del 26 de enero de 2024].

39 El infante, hijo de D. Sancho García, conde de Castilla, fue a León en el año 1029 para casarse con Doña Sancha, hermana de Veremudo III, y unir las coronas de Castilla y León, pero fue asesinado antes de la boda.

que "el padre Cabret[40] y el distinguido fotógrafo Sr. Alonso sacaron calcos epigráficos del epitafio y del retrato del sepulcro para fotografiar uno y otro"[41]. Otra referencia como fotógrafo de San Isidoro nos la acerca José García de la Foz, autor de *Crónica de la Provincia de León*, editada en Madrid en 1867. Relata las fotografías realizadas por Casimiro Alonso de la momia de la infanta Doña Urraca, así como de algunas inscripciones que quedaron a la vista al derribarse el muro que dividía en dos el Panteón de Reyes de San Isidoro. (GARCÍA DE LA FOZ, 1867:94)

1.5.1 Sepulcro del Infante García I

En las obras de 1865 se descubrió que, lo que se pensaba que era una piedra incrustada en la pared puesta para memoria con el epitafio del conde, lo único visible, era en realidad la inscripción del testero del sarcófago de piedra que, una vez extraído del altar de Santa Catalina, mostró la imagen esgrafiada del conde con corona y cetro flordelisado, y a un lado una fecha: "Era MLXXV1", que probaba que es un sepulcro de honor, hecho más tarde por Fernando I. (PÉREZ LLAMAZARES, 1927: 385-386).

El infante García fue enterrado en el Panteón Real. Hoy se conserva un cenotafio (no sus restos mortales) con una esgrafía del conde bello y joven con una inscripción funeraria que reza:

> Aquí descansa el Infante Don García, que vino a León a recibir el título real y fue muerto por los hijos del conde Vela. (Jaén González, 2019: 140).

Las fotografías de los calcos epigráficos fueron ingresadas en la Real Academia de la Historia en los años 1865 y 1866. En concreto, se detallan cuatro positivos a la albúmina en formato tarjeta de visita. Los dos, fechadas en 1865, son reproducciones de los calcos epigráficos realizados del sepulcro del infante D. García, Conde de Castilla, y de la inscripción-epitafio de este[42]. Fueron presentadas a la Real Academia el 17 de marzo de 1865 por Pedro de Madrazo y Kuntz, individuo de número (Figura 8).

40 No se ha podido determinar a quién se refiere el boletín eclesiástico con el apellido Cabret.

41 Boletín del Clero del Obispado de León. Año XIII. Número 5, de 20 de febrero de 1865 pp.65-67

42 Biblioteca de la RAH. 09-7959 CALE 7



Fig. 8. *Calcos epigráficos de la lápida y del epitafio de la tumba del infante D. García.* Casimiro Alonso García. 1865. Real Academia de la Historia

Se han localizado también copias de las dos fotografías en la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano (Madrid), en el fondo epistolar de Pedro de Madrazo y Kuntz[43]. Los ejemplares fotográficos fueron enviados adjuntos a una carta remitida por Jaime Serra i Gibert[44] a Pedro de Madrazo, fechada de 19 de marzo de 1865.

43 ES28079 AFLG/AH/APD Pedro de Madrazo, L13C1-1

44 Jaime Serra y Gibert, pintor, dibujante y decorador, nació el 5 de enero de 1834 en Vilassar de Dalt, un municipio del Maresme cerca de Barcelona. Asistió a clases de historia y teoría de las Bellas Artes con el profesor Pablo Milá y Fontanals, maestro de Fortuny y viajó a Madrid en junio de 1864, fecha en la que comienza su relación con Valentín Carderera y con Pedro de Madrazo. Los dibujos para la Comisión de Monumentos le proporcionaron el nombramiento de académico correspondiente de la Real Academia de San Fernando en 1869. Falleció el 28 de julio de 1877. Diccionario Biográfico Electrónico de la RAH. [Consulta realizada el 25 de septiembre de 2023]

Serra aclara que lo que se aprecia en la fotografía es el sepulcro de D. García en San Isidoro y que aparecen unidas la inscripción con la era o fecha en una de ellas, lo que «ha sido nada más que composición del fotógrafo, que le ha parecido así reuniéndolo todo en una, dar más importancia a la tarjeta"[45]. Asimismo, se ha localizado una copia más, en este caso, sólo del calco epigráfico de la tumba del infante D. García en el archivo de la Fundación Sierra Pambley (León)[46].

Las obras en la Real Basílica de San Isidoro se interrumpieron por falta de recursos cerca de dos años y en 1867 continúan a petición del Cabildo para restituir al Panteón la forma que tuvo en el siglo XIII. Hubo campañas posteriores, al menos en 1875[47].

1.5.2 Sepulcro de Pedro Deustanbem

Otra de las fotografías de la Real Academia de la Historia, depositada por Fidel Fita, reproduce el epitafio del sepulcro del arquitecto de San Isidoro, Pedro Deustamben[48], a quien se le permitió ser enterrado en el Panteón Real, donde permanece en la actualidad, al occidente del templo, próximo a la pila bautismal, en la Capilla de los Arcos y Panteón de Infantes, como reconocimiento por parte de la realeza leonesa. (Jaén González, 2019: 147). El sarcófago de piedra caliza (Figura 9), de dimensiones 66 x 213 x 75 cm, con la tapa acanalada, está decorado con ángeles turiferarios, que no se ven en la fotografía, y tiene una lauda con inscripción que reza:

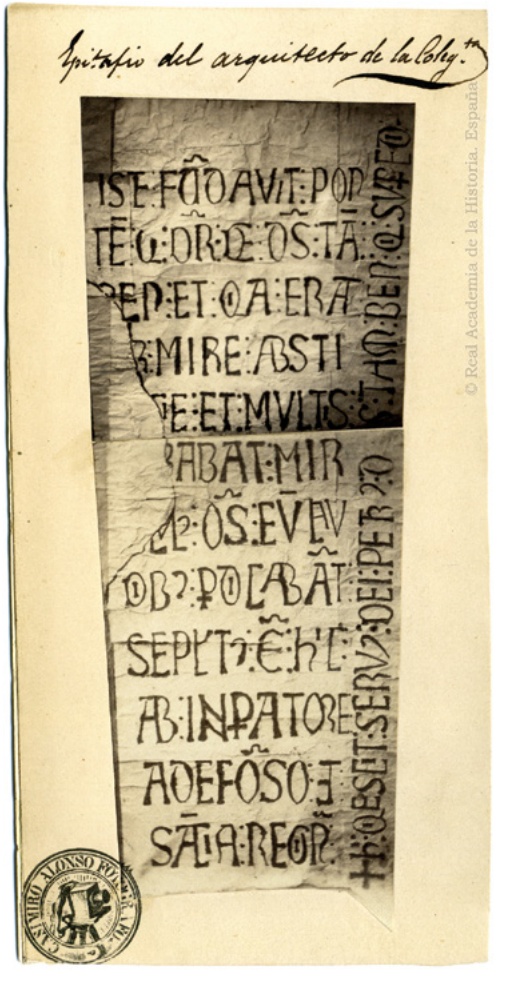


Fig. 9. *Calco epigráfico del epitafio de la tumba de Pedro Diostamben*, arquitecto de la Colegiata. Casimiro Alonso García. 1866. Real Academia de la Historia

45 Las tres imágenes corresponden al sepulcro.

46 Archivo de la Fundación Sierra Pambley (León)

47 Casimiro Alonso fue interventor de la caja de la Comisión de Hacienda que se constituyó en diciembre de 1875 para recaudar fondos para rehabilitación. El Porvenir de León. Año XIII. Número 1262 de 4 de diciembre de 1875 p.3.

48 Biblioteca de la RAH. 09-7959-CALE 8 (3)



Fig. 10. *Calcos epigráficos de epitafios sepulcrales y de inscripciones latinas medievales.* Casimiro Alonso García. 1866. Real Academia de la Historia

Pedro Deustamben fue el maestro de obras de la basílica de San Isidoro. Reconstruyó la parte alta de la basílica y añadió el brazo del crucero. Fue enterrado en el Panteón Real en tiempos de Alfonso VII "El Emperador" y su hermana Sancha Raimúndez. (Jaén González, 2019: 378).

1.5.3 Inscripciones latinas medievales

Depositada también en la Real Academia de la Historia, se trata de un documento sobre el que se adhirieron cinco albúminas de diferentes tamaños (Figura 10) que reproducen inscripciones latinas medievales[49], según consta en el texto manuscrito de Fidel Fita académico de número que las deposita en la Real Academia.

Aunque en la documentación existente desde 1866 en la Real Academia de la Historia no se detalla qué inscripciones son las reproducidas, una visita al Museo de San Isidoro[50] ha permitido identificar y ubicar cuatro de ellas, las numeradas en la imagen como 1,2,3, y 5. Del número 4 no se ha conseguido obtener información.

1.5.3.1 Sepulcro de la infanta-reina Doña Sancha Raimúndez

Ubicado en el Panteón de Reyes de la Basílica, el sepulcro de piedra contiene su cuerpo incorrupto. Sobre la cubierta, que estaba ya partida en 1866, como se ad-

49 Biblioteca de la RAH. 09-7959 CALE 9

50 Realizada el 3 de marzo de 2024.

vierte en la fotografía de Casimiro Alonso, se esculpió el epitafio, escrito *a la larga*, respondiendo el renglón primero al tercero y el cuarto al segundo, lo que se conoce como letreros intercalares. Dice:

a. "Espejo de España, honra del orbe, gloria del Reino, cumbre de justicia, excelencia de piedad. Sancha por tus méritos fuiste conocida en la Tierra: o dolor grande, estás enterrada en este pequeño túmulo, habiendo hecho el sol dos veces seiscientos años, menos tres, cuando murió santamente, último de febrero".
b. "Aquí descansa la Reina Dª Sancha, hermana del Emperador D. Alfonso, hija de la Reina Dª Urraca y de Raimundo. Ella fue la que puso en esta iglesia la orden de los canónigos Reglares[51]: y porque decía que su esposo era San Isidoro, murió doncella, año de mil y ciento y noventa y siete, último de febrero" (PRADA MARCOS, 1998: 12-26).

1.5.3.2 Lápida de consagración (año 1063). Fernando I

Lápida gótica estuvo hasta el siglo XVI sobre la puerta principal de acceso al templo ofreciendo a los fieles la historia de este. Fue trasladada, para salvaguardarla de la intemperie, a uno de los pilares del panteón que miran al claustro y, posteriormente, se ubicó en el brazo norte del crucero, en el interior del templo (PÉREZ LLAMAZARES, 1927: 359). En los años 80 del siglo XX, fue trasladada a su lugar actual en el Panteón Real (interior del arco de Santa Catalina que daba acceso desde la iglesia al Panteón, hoy tapiada). Se esculpió después de muertos Don Fernando 1 y Doña Sancha, probablemente en tiempos de su hija Doña Urraca, cuando ésta amplió el templo (PÉREZ LLAMAZARES, 1927: 359) y relata la consagración del templo a San Isidoro el 21 de diciembre de 1063, tras la llegada de las reliquias desde Sevilla, así como que fue Doña Sancha, la esposa de Fernando I quien lo terminó (JAÉN GONZÁLEZ, 2019: 143). Dice:

HANC QUAM CERNÍS AULAM SCI IOANNIS BAPTISTAE OLIM FUIL LÚTEA QUAM NUPER EXCELLENÍISSIMUS FERDINANDUS REX ET SANCIA REGINA AEDIFICAVERUNT LAPIDEAM. TUNE AB URBE HISPALI ADDUXERUNT IBI CORPUS SCI YSIDORI ARCHIEPISCOPI. DEDICATIONE TEMPLI HUIUS DIE DUODÉCIMO

51 La infanta Sancha Raimúndez hizo que la comunidad de monjas de San Pelayo se trasladara al monasterio de Carvajal y en San Isidoro se asentó una comunidad de canónigos regulares agustinos en el año 1148.

KAL. IANUARII ERA MCI, DEINDE IN ERA MCI1I SEXTO KAL. MAII ADDUXERUNT IBI DE URBE AVILA CORPUS SCI VINCENÍII FATRIS SABINAE CHRISTESTISQUE. IPSIUS ANNO PRAEFATUS SEX REVERTENS DEHOSTES AB URBE VALENCIA HINC IBI DIE SABBATI ET OBIIT DIE TERTIA FERIA SEXTA KAL. IANUARII ERA MCIU. SANCIA REGINA DEO DICATAPCREGIT. (PÉREZ LLAMAZARES, 1927: 359)

1.5.3.3 Lápida de consagración (año 1149). Alfonso VII

La iglesia fue consagrada de nuevo el 6 de marzo de 1149 durante el reinado de Alfonso VII "El Emperador" (Jaén González, 2019: 147). La lápida se encuentra en el brazo meridional del crucero y consigna la consagración de la iglesia de San Isidoro tras la renovación del Altar Mayor en el siglo XII. (Pérez Llamazares, 1927: 369-370). Dice:

SUB ERA MCLXXXVII ET QUODUM PRIDIE NONAS MARCII G FACÍA EST ECCLESIAE SCI ISIDORI CONSECRATIO PER MANUS RAIMUNDI TOLETANAE SEDIS ARCHIEPISCOPI, ET JOHANNIS LEGIONENSIS EPISCOPI, ET MARTINI OVETENSIS EPISCOPI ET RAIMUNDI PACENSIS EPISCOPI, HIS, ET ALUS QUOADJUTORIBUS PETRO COMPUSÍELLANAE SEDIS ARCHIEPISCOPO ET PELAGIOMINDUENIENSI EPISCOPO, ET QUIDONE LUCENSI EPISCOPO, ET ARNALDO ASTURICENSI EPISCOPO, ET BERNARDO SAGONTINO EPISCOPO, ET BERNARDO SEMORENSI EPISCOPO, ET PETRO AVÍLENSE EPISCOPO, CUM ALUS OCTOABBATIBUS BENEDICTIS PRAESENTE EXCELLENTISSIMO IMPERATORE ADEFONSO, ET INFANTA DOMNA SANCIA, ET REGE SANCIO, ATQUE REGE FREDENANDO, ET INFANTA CONSTANTIA. DOMNO PETRO CONVENTUS SCI ISIDORI PRIORE.

1.5.3.4 Posible lápida de Beremudo III

En cuanto al calco epigráfico numerado como 4, atendiendo a la fecha: año 1038[52], podría ser la del rey Beremudo III. No se ha localizado en ninguna de las dependencias de la Real Basílica de San Isidoro. Alfonso V tuvo dos hijos con su primera esposa Elvira Menéndez. A su muerte reinará su hijo varón, Bermudo III que murió en la batalla de Tamarón sin haber llegado a tener hijos. Los restos de Beremudo III se encuentran enterrados en el Panteón de los Reyes de León, en

52 Figura la fecha 1076 (Era Cristiana) menos 38 años estaríamos en el año 1038 (Era Hispánica).

base a las autopsias realizadas en el siglo XX sobre los restos del Panteón Real. (JAÉN GONZÁLEZ, 2019: 139).

1.5.3.5 Sepulcro de Alfonso V

Alfonso V muere el 10 de agosto de 1028 como consecuencia de las graves heridas sufridas en el sitio de Viseo, a los 33 años. Se dio sepultura a sus restos mortales en León junto a su padre Bermudo II. Ambos reyes continúan enterrados en sendos sepulcros de piedra en el Panteón Real de San Isidoro de León, y en la tapa de su tumba aparece esculpida la lauda sepulcral. Dice:

> Aquí yace D. Alfonso, que pobló León, después que la destruyó Almanzor; y le dio buenos Fueros, e hizo esta iglesia de tapias y ladrillo. Tuvo guerra con los moros, y le mataron con una saeta, cerca de Viseo, en Portugal, fue hijo del rey Bermudo Ordóñez, murió año de mil y veinticinco, a cinco de mayo. (PRADA MARCOS, 1998: 12-26)

Esta lápida no es coetánea al fallecimiento del rey, pues fue tallada en el siglo XIII y con su texto se habría querido potenciar San Isidoro como lugar de enterramiento desde el siglo X. (Jaén González, 2019:139).

Conclusiones

El objetivo de este trabajo se recogía en el apartado *1. Introducción*: atender a una doble vertiente, la de los inicios de la historia de la fotografía en León y el uso de la fotografía como documento de archivo, como fuente documental para la historia.

Se puede concluir que:

- El análisis de las fotografías relacionadas con la restauración de la Catedral de León, iniciada en 1859, y las depositadas en la Real Academia de la Historia nos han permitido constatar que Casimiro Alonso Ibáñez ejercía como fotógrafo con galería en León en el año 1862. Estas fotografías son, a falta de anuncios o noticias de prensa sobre Casimiro Alonso, la única fuente de información para situar cronológicamente su estudio, siete años antes de que José María Cordeiro llegara a la capital de la provincia, procedente de Madrid, para establecer su estudio. Alonso sería, por tanto, el primer fotógrafo con galería estable documentado hasta el momento en la ciudad.

- Las fotografías de este estudio son documentos de archivo tanto las ingresadas por académicos en la Real Academias de la Historia, como las que documentan hallazgos arqueológicos o conciernen a la recuperación patrimonial de la ciudad. Nos permiten conocer al obispo que motivó la restauración de la Catedral, cómo era su fachada principal antes de la restauración o el diseño que nunca se llevó a acabo para su hastial sur; asimismo, la lápida que Casimiro Alonso compró y donó al Museo Arqueológico de León y que hoy es una de sus piezas maestras; o qué tumbas y lápidas sobrevivían en 1865 tras el expolio y la destrucción de las tropas napoleónicas en 1809.

Bibliografía

Barrionuevo Almuzara, I. (2015). *La fotografía en León* (1839-1939). Universidad de León. Tesis doctoral. Acceso: https://buleria.unileon.es/handle/10612/5456

Barrionuevo Almuzara, I. y Díez García-Olalla, J. (2018). *La gran restauración. Siglo XIX. Los proyectos arquitectónicos que salvaron la pulchra*. León: Cabildo de la Catedral de León.

Barrionuevo Almuzara, I. (2023). "El primer fotógrafo de la ciudad, Casimiro Alonso Ibáñez, documentó el homenaje de la Diputación Provincial de León en 1866 al héroe del Pacífico Casto Méndez Núñez". En: *FEJE 1. Revista Cultural Leonesa*. León: Diputación Provincial de León. pp. 161-197

Barrionuevo Almuzara, I. (2023). "Casimiro Alonso Ibáñez. El primer fotógrafo de León, arqueólogo, coleccionista y académico". En: *IV Jornadas sobre investigación en Historia de la fotografía. 1839-1930: Un siglo de fotografía*. Zaragoza. pp. 157-168.

Bravo Guarida, C. (1902). *La Imprenta en León*. León: Imprenta de Miñón.

Díaz Jiménez Y Molleda, E. (1920). Historia del Museo Arqueológico de San Marcos de León. Apuntes para un catálogo. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

Díez García-Olalla, J. (2020). *La Catedral de León en 1892-1909. La Restauración de Juan Bautista Lázaro*. León: Universidad de León.

Fita, F. y Saavedra, E. (1866). *Epigrafía romana de la ciudad de León*. León: Imprenta y litografía de Manuel G. Redondo

Fontanella, L. (1999). *Clifford en España: un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid: El Viso.

----- (2023). *Esta tierra agraciada. Edward King-Tenison y Lady Louisa en España (1850-1853)*. Madrid: Trea

García De La Foz, J. (1867). *Crónica de la Provincia de León*. Madrid: Rubio y Compañía.

Grau, L. (1993). Museo de León. Guía/Catálogo de 100 piezas. Valladolid: Junta de Castilla y León.

(1997): "La Comisión de Monumentos y el Museo de León: un siglo de empeños y desasistencias (1837-1936)". En: *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*. Málaga, pp. 223-229.

Jaén González, R. (2019). *Los planes museológicos en relación con los museos eclesiásticos. Estudio del Museo de San Isidoro de León y propuesta museológica de aplicación*. Universidad de Valladolid. Tesis doctoral inédita.

Lucas Del Ser, Carmelo Del (2012): *Élites y patrimonio en León. La Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos (1839-1991)*, Valladolid: Universidad de Valladolid.

Martínez Montero, J. (2021). *El viaje que cambió León.* Valladolid: Daniel Sanz Editor.

Pérez Llamazares, J. (1927). *Historia de la Real Colegiata de San Isidoro de León*. León: Imprenta Moderna.

Prada Marcos, M.E. (1998). "Estudio antropológico del Panteón Real de San Isidoro. La Antropología al servicio de la Historia: un caso real". En: *Pro Monumenta, revista de la Asociación de Amigos del Patrimonio Cultural de León*, 2. León. pp. 12-26.

Sáenz Samaniego, S., Arbeláez Zapata, A.L. y Maier Allende, J. (2017). *Catálogo de Fotografías de Antigüedades y Monumentos de la Real Academia de la Historia*. Vol. II y II. Madrid: editorial del BOE.

Abreviaturas

AFLG. Archivo de la Fundación Lázaro Galdiano

BOP. Boletín Oficial de la Provincia de León

BPL/ACPMHA. Biblioteca Pública de León / Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de León

RABASF. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

RAHE. Real Academia de la Historia de España


AGRUPACIÓN
FEMENINA

EL FONDO FOTOGRÁFICO GORDILLO: 80 AÑOS DE FOTOGRAFÍA EN EL SUR DE EXTREMADURA

Carmen Rojas Gordillo

Vicepresidenta de la Fundación José Gordillo

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.12

> Los fotógrafos locales, esa especia de héroes anónimos que archivaban en sus casas los cristales, negativos, y tarjetas postales de todo cuanto pasaba ante sus ojos, se transformaron sin saberlo en los fedatarios públicos de realidades que todos olvidaban. Matilde Muro

Resumen

Desde la Fundación José Gordillo presentamos este fondo que les descubrirá un tesoro escondido, fuente de investigaciones esenciales para poner imágenes a un tiempo y espacio desaparecidos en la periferia española, fruto del trabajo de José Gordillo Sánchez (1888-1972) en Fuente del Maestre (Badajoz) y diez localidades vecinas más.

Con este fondo podemos reconstruir y ejemplificar el aprendizaje y la práctica de un fotógrafo de pueblo muy especial: apodado "El Retratista" por sus esmeradas fotografías de indiscutible calidad gracias a su bagaje de pintor, cultiva también la fotografía ambulante y minutera en un amplio radio geográfico y colabora en la prensa provincial.

El valor del fondo, que reside en el milagro de haber evitado la dispersión y disponer del legado íntegro, aumenta sustancialmente con la información recogida para su descripción gracias a la participación ciudadana. Así, las imágenes de la vida cotidiana tomadas por un fotógrafo desconocido están pasando del ámbito doméstico a la categoría de documentos históricos.

Estamos en plena organización de un proyecto educativo de conservación de álbumes familiares con el propósito de perpetuar la memoria familiar de principios

de siglo, cuyos últimos testigos están a punto de desaparecer; y también para conservar la riqueza patrimonial de un territorio frecuentemente olvidado, contribuir a dinamizar las políticas culturales y ser modelo de buenas prácticas de fondos similares.

Palabras clave: Fondo fotográfico Gordillo, historia de la fotografía, fotografía en Extremadura, conservación, fotografía familiar.

Abstract

The José Gordillo Foundation is pleased to present this collection which will describe a hidden treasure, the source of essential research aiming to match pictures which have disappeared into the Spanish periphery to a particular time and space, fruit of the work of José Gordillo Sánchez (1888-1972) in Fuente del Maestre (Badajoz) and in ten other neighbouring communities.

With this collection, we can reconstruct and illustrate the teachings and practices of a photographer from a very particular town. Commonly referred to as "The portrait maker" for his detailed photographs ofunquestionable quality, thanks to his skills as a painter, José Gordillo also realises instantaneous, itinerant photography throughout a significant geographic area and works in cooperation with the provincial press.

The value of this collection, which stems from the miracle of having avoided its dispersion and having maintained the entire legacy, increases substantially with the information that has been gathered for its description thanks to citizen participation. Thus, the pictures of everyday life taken by an unknown photographer are experiencing a transition from domestic relevance to the category of historical documents.

We are amidst the organisation of an educational project whose aim is to keep hold of family albums with a view to preserving the family memories from the beginning of the century whose last witnesses are about to disappear and, at the same time, to preserve the wealth of the heritage of an all-too-often forgotten area and to contribute to fomenting cultural policies whilst serving as a a model of good practices for other foundations of this nature.

Keywords: Gordillo photographic collection, photographic history, photography in Extremadura, conservation, family photography.

Introducción

José Gordillo Sánchez (1888-1972) nace en Fuente del Maestre, un pueblo agrícola de siete mil habitantes al sur de la provincia de Badajoz, en el seno de una familia formada por padre, Juan Gordillo Zambrano, ebanista, y la madre, Antonia Sánchez Díaz, y doce hijos. Forman una cuadrilla de artesanos que desarrolla múltiples tareas en la construcción y reforma de viviendas, tareas que exigen habilidades y oficios varios: albañilería, carpintería, herrería, ebanistería, pintura decorativa... José ocupa el décimo lugar, y desde pequeño descuella por su talento y habilidades artísticas.

Estamos en el inicio de las investigaciones sobre su figura, de su formación y de su juventud, pero, aunque tuvo que dejar la escuela para trabajar desde muy joven, sabemos de su temprana vocación por la pintura artística, que lo llevó a cursar estudios artísticos en la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz como discípulo de Adelardo Covarsí y en la Academia de Bellas Artes de Sevilla teniendo como maestro a José García Ramos.

En 1914 se casa con Rosario Córdoba, con quien en un breve espacio de tiempo (trece años hasta la temprana muerte de ella en 1927) tendrá ocho hijos. En estas primeras décadas del siglo XX de crisis económica, inestabilidad política y de cambios drásticos de regímenes que culminan con la guerra civil, la modesta situación económica de José Gordillo le impide desarrollar en exclusiva su vocación de pintor: continúa colaborando con los trabajos de su familia de ebanistería y decoración de interiores (hasta finales de la década de los 20), se consolida como fotógrafo y pionero del cine en la localidad, monta un taller de dorado con pan de oro para decorar el mobiliario que realizaba y complementa los ingresos con un ultramarinos y una panadería para emplear a su numerosa familia.

En cuanto a su faceta de fotógrafo, como la mayoría de los profesionales de aquella época, fue de formación autodidacta. Según la leyenda familiar, se inició en el oficio animado por un fotógrafo ambulante con el que trabó amistad, quien le proporcionó los primeros rudimentos. Continuó su autoaprendizaje con el uso de manuales y sobre todo con la práctica, ayudado por su talento artístico y su gran pericia e ingenio polifacético, resultando que la fotografía acabará convirtiéndose en su principal ocupación profesional y fuente de ingresos, de ahí el apodo por el que se le conoce en su pueblo, "El Retratista". Su condición de ebanista le permite crear su propio mobiliario para el estudio, y su economía modesta lo lle-



Fig. 1. Foto de su hija Rosario en el trípode del estudio Gordillo. Copia en papel digitalizada

va a construir herramientas para el desarrollo de la profesión como cámaras fotográficas, máquinas de minuto, formatos, ampliadoras, trípodes, focos, prensas, pupitres de retocado, etc., con los materiales reciclados más inverosímiles: cajas de pescado, de fruta, sacos de harina, latas de manteca... (Figura 1).

La primera copia en papel que conservamos datada hasta el momento es de 1913 (otras posiblemente más antiguas no incluyen fecha), cuando tenía 25 años. Muestra ya una trayectoria profesional, la de un fotógrafo con estudio abierto en su domicilio en Fuente del Maestre (calle Bullones, 5) y una madurez artística de la que resultan fotos de excelente factura y calidad. Podemos suponer entonces que su quehacer fotográfico más activo y artístico, su plenitud como fotógrafo, comprende desde esta fecha hasta la guerra civil. No se limita a ser fotógrafo de estudio, sino que también visita domicilios y sale a la calle a hacer encargos. En esta fase, emplea a mujeres de la familia (hermanas y sobrinas), en labores de retoque y revelado. También su hijo mayor, Pepín (1917-1938) se incorpora a las tareas del estudio, para ir aprendiendo el oficio. La mayoría son fotos locales, de Fuente del Maestre, con alguna excepción, como el conjunto de 12 estereoscopias tomadas en Santander hacia 1914, donde fotografía al mismísimo Benito Pérez Galdós (Figura 2). .

Durante este periodo colabora también como fotógrafo en los periódicos provinciales (sin que por ello pueda considerársele fotoperiodista) con imágenes alusivas a los textos enviados por el corresponsal del pueblo, cuya autoría reconocemos, aun-

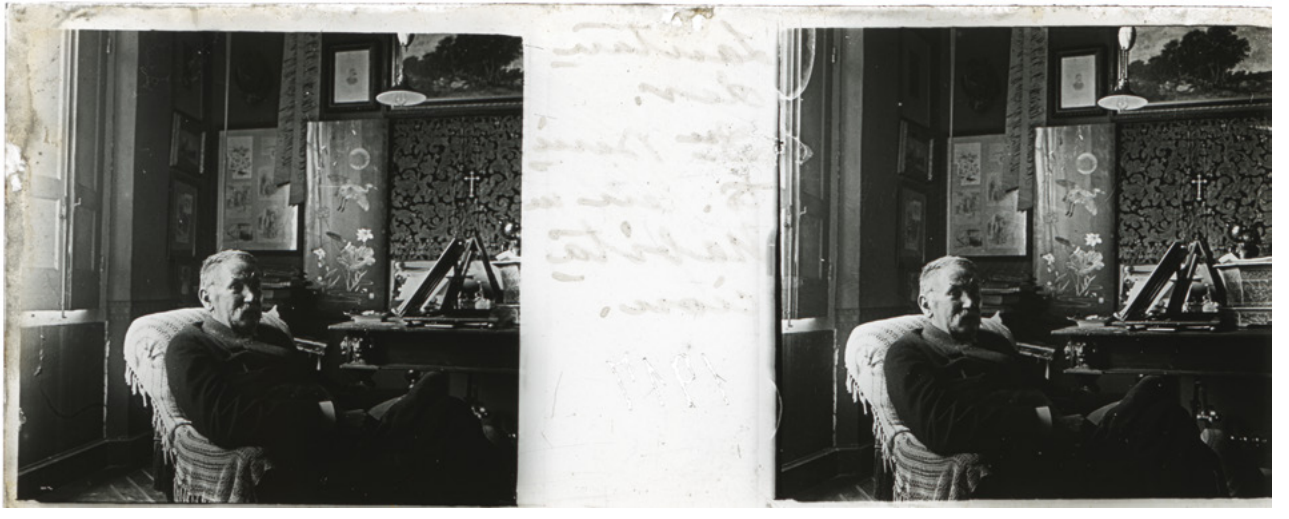


Fig. 2. Benito Pérez Galdós en su casa de San Quintín en Santander en 1917. Negativo de vidrio digitalizado

que a veces no aparezcan firmadas, de algunas de las cuales también conservamos el negativo. En este terreno, nos falta mucho por rastrear, pero por ejemplo hemos encontrado una página entera en el periódico *La Libertad* (septiembre de 1933), dedicada a las fiestas del pueblo, donde aparece una breve reseña de su figura de artista con fotos de su autoría.

La guerra civil supone una quiebra brusca en su trayectoria. Muere su hijo Pepín, su ultramarinos es saqueado en agosto de 1936, lo que, unido a las muertes de dos hijas a temprana edad y su esposa unos años antes, lo sumen en una honda crisis. Hasta el momento no han aparecido en el fondo fotográfico imágenes de los años del período de la guerra civil. Indudablemente debieron existir, pero o bien se destruyeron o bien fueron confiscadas.

El fin de la guerra supone una renovación y una ampliación del estudio, porque se suman ahora varios hijos de José: Antonio (1918-1983), Juan (1920-2013) y Ascensión (1926-2017). Los jóvenes inician una actividad itinerante en varios pue-



Fig. 3. La familia Gordillo después de la guerra. Fila superior, de izquierda a derecha: Rosario, Ascensión y Matilde, futuras patronas de la Fundación José Gordillo. Fila inferior: Juan, José y Antonio. Copia en papel digitalizada

blos, en los que abren nuevos puntos fotográficos, galerías bajo la denominación "Hijos de José Gordillo. Fotógrafos", alquilando locales a los que acuden en días fijos (Figura 3).

En las cajas originales de negativos que nos han llegado, organizadas por Ascensión por localidad y fecha, aparecen nombrados diez pueblos: Aceuchal, Bienve-



Fig. 4. Mapa con las localidades donde hubo gabinetes de fotografía Gordillo

nida, Feria, Fuente de Cantos, Llerena, Santa Marta de los Barros, Villalba de los Barros, Los Santos de Maimona, Villafranca de los Barros, y Zafra (Figura 4).

No podemos determinar las fechas exactas de inicio y fin de actividad en cada localidad, pero es la década de los cuarenta la de mayor producción. Antonio dejará la profesión cuando emigre a Madrid, en la década de los 50, pero Juan y Ascensión continuarán en la brecha: Juan con su propio estudio y Ascensión al lado de su padre o sustituyéndolo cuando este deja de trabajar a finales de los años 60. La actividad fotográfica de la familia Gordillo finaliza en la década de los 80, con la jubilación de Juan y Ascensión, coincidiendo con el declive de la fotografía analógica.

Después de este cese de actividades fotográficas, tenemos que esperar a que vaya germinando y madurando la idea latente en la familia de preservar el legado recibido. Además de la pintura, se conservan enseres y materiales del estudio fotográfico, documentación relacionada y miles de imágenes en negativos de vidrio, celuloide y positivos en papel, que queremos convertir en espacio museístico, en un futuro museo de la fotografía. Todo esto ha sido posible gracias a la creación de

una fundación familiar que lega este valioso material como bien de servicio público, como depositario de la memoria colectiva de una comarca en un largo periodo histórico, y se está dedicando a prepararlo para su preservación y ponerlo a disposición de investigadores e interesados.

El fondo fotográfico Gordillo

La Fundación José Gordillo (https://www.fundacionjosegordillo.es) fue creada en 2015 por las fundadoras, sus hijas Rosario, Matilde y Ascensión, para cumplir la voluntad de su padre de que toda su obra pictórica se conservase unida. El patronato actual está formado por las siete hijas de Rosario. En 2018, el ayuntamiento de Fuente del Maestre creó la sala de exposición permanente con el acervo pictórico de la familia. En 2019, a la muerte de Ascensión, apareció el archivo fotográfico, de cuya existencia por supuesto que teníamos conocimiento; lo que desconocíamos era su tamaño y su valor e importancia, que aumenta por el hecho de disponer del legado íntegro, al haber evitado milagrosamente su dispersión, y también por la información que estamos recogiendo para su descripción gracias a la participación ciudadana. Así, las imágenes de la vida cotidiana tomadas por un fotógrafo desconocido están pasando del ámbito doméstico a la categoría de documentos históricos.

Disponemos de un variado conjunto de materiales y enseres de la actividad fotográfica de los Gordillo fruto del trabajo desarrollado a lo largo de ocho décadas. Además de los enseres construidos por él ya citados, conservamos útiles de trabajo, material fotográfico de diversas décadas, herramientas para el revelado y procesado posterior de las copias, estuches de retoque manual, correspondencia comercial, listas de precios, cursos de fotografía, bibliografía para el autoaprendizaje, álbumes-catálogo (para exhibir ante el cliente diferentes formatos de retrato, diversidad de papeles y acabados) y documentos diversos relacionados con el aprendizaje y el desempeño de la profesión.

En cuanto al corpus fotográfico propiamente dicho, actualmente tenemos inventariado cerca de 20.000 negativos fotográficos, en soporte de vidrio y plástico de nitrato y acetato de celulosa, negativos con soporte de plástico en rollo (película enrollada que contiene unas diez mil imágenes), unos pocos negativos en papel y copias en papel de revelado. Queda pendiente de cuantificar e inventariar la producción fotográfica de Juan Gordillo, que también conservamos completa.

Asimismo falta un estudio pormenorizado por parte de expertos sobre la particular manera de trabajar en el estudio y en el laboratorio de revelado, lo que permitirá individualizar el trabajo de un fotógrafo local muy peculiar en una zona periférica y aislada como la nuestra, sumándose así al conjunto de las prácticas fotográficas de la región. Podemos avanzar que las condiciones económicas y la escasez y penuria propias de la época y de la familia marcan las características del material conservado. Así, divide los negativos para sacar dos, cuatro, ocho o más imágenes, en todos los tamaños, los más frecuentes de 10x15 o 13x18 cm (Figura 5).



Fig. 5. Ejemplo de negativo dividido en 8 imágenes. Fotografía de Laura Covarsí

Los negativos, además, presentan una gran diversidad de formatos y soportes, lo que permite deducir que se han empleado cámaras diversas, algunas de factura poco común al ser de fabricación casera, como la usada para las fotografías minuteras. Usa negativos de cristal hasta bien entrada la década de los 50, como se constata en las cajas originales fechadas en que nos han llegado.

También merece estudio destacado el sistema de retoque a grafito que se emplea en la práctica totalidad de los negativos, ya sean de vidrio o de celuloide, muchísimas veces en ambas caras del negativo (emulsión y soporte), fácilmente observables a primera vista.

El estado de conservación de un fondo que viene del siglo pasado, alojado en condiciones desfavorables, que ha sufrido inclemencias diversas, cambios bruscos de temperatura y humedad y alguna inundación, es crítico. La acumulación de suciedad es generalizada. Algunos negativos de cristal han sufrido roturas o se han pegado; otros tienen emulsiones desprendidas o afectadas por diversos organismos. Los negativos de nitratos de celulosa se han perdido casi en su totalidad, y el acetato de celulosa está siendo bastante afectado por la hidrólisis ácida (coloración azulada y deformación del tamaño).

Sabemos todo esto gracias a la memoria valorada del fondo que ha realizado en el año 2022 la conservadora Laura Covarsí, subvencionada por la Diputación provincial de Badajoz, en la que se describe el estado del fondo y se incluyen líneas de actuación para llevar a cabo los procesos necesarios de preservación del material (limpieza y desinfección, digitalización, instalación de los objetos en material de conservación y descripción).

Por su parte, el Ayuntamiento de Fuente del Maestre, además de haberse encargado de la financiación de las dos exposiciones temporales (celebramos en el 2022 el 50 aniversario de la muerte de José Gordillo con varias actividades, una de las cuales, "Rostros del pasado. José Gordillo y su legado. La memoria revelada", que cuenta la historia del estudio, de la familia, y de la gente del pueblo, se ha convertido en exposición permanente de fotografía), desde 2023 también destina una cantidad económica para estos trabajos.

También en 2022 firmamos convenio de digitalización con la Fundación CB, lo que nos ha permitido en 2023 presentarnos a la convocatoria las ayudas del Ministerio de Cultura, financiadas por la Unión Europea – Next GenerationEU, dentro del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, y obtener dos subvenciones, una para restauración y digitalización de 1.300 negativos y otra para equipamiento. Con ambas subvenciones hemos dado un gran paso; con la primera, además de poder salvar los negativos más deteriorados, hemos entrado a formar parte de la principal plataforma de difusión del Patrimonio Histórico Documental Español, el Portal de Archivos Españoles (PARES) y en el Censo Guía, lo que proporciona un prestigio añadido a todo el trabajo desarrollado en torno al legado recibido y garantiza su accesibilidad global. Con la segunda ayuda, se incorpora al fondo una cámara frigorífica (*photocabinet*) para preservar los negativos en condiciones apropiadas de temperatura y humedad, lo que supone un avance considerable en el acondicionamiento del fondo completo en un habitáculo apropiado para su conservación.

Con todas estas acciones, conseguimos rescatar un 15% del fondo inventariado hasta el momento, el más deteriorado, además de los casi trescientos rollos de película, lo que dan un total de 15.000 imágenes. Un gran logro, aunque todavía nos quede un largo camino de aprendizaje y formación para la gestión técnica, de búsqueda de apoyos de los profesionales del medio y de lucha para conseguir los recursos económicos necesarios.

Conclusiones

Todo este trabajo de preservación cobra sentido cuando unimos la condición de fuente documental histórica y etnográfica a estos registros fotográficos. Desde el punto de vista temático, nos encontramos ante un conjunto documental de incalculable valor testimonial, de gran interés para investigar la historia y la cultura extremeña de la comarca implicada, pues guarda la memoria viva de un territorio y un tiempo extensos. A través de ellas perviven usos sociales, costumbres y festejos populares, arquitecturas y localizaciones que el paso del tiempo ha modificado, vestuario, enseres de la vida cotidiana de una sociedad ya desaparecida, acontecimientos políticos y religiosos locales con eco histórico... (Figura 6).

Este valor documental se materializa con la descripción de las imágenes, otra de las tareas que hemos iniciado con la ayuda de la colaboración ciudadana. Uno de los objetivos más importantes de la exposición "Rostros del pasado" era precisamente rescatar del olvido las imágenes que se iban desvelando en las digitalizaciones, lo que llamamos "historias contadas", implicando a la gente en el reconocimiento de las situaciones, lugares y personajes. Una de sus secciones contiene una audioguía (https://izi.travel/es/e1ae-fundacion-jose-gordillo/es) que los familiares han grabado con historias de sus seres queridos ya desaparecidos y que vuelven a cobrar vida a través de las fotos reveladas por segunda vez.

Al mismo tiempo, hemos iniciado un proyecto educativo de formación del profesorado y el alumnado de la zona que, partiendo del valor documental e histórico de la fotografía familiar, implique a la comunidad educativa en el proceso de investigación de los álbumes de familia, en la recuperación y salvaguarda de imágenes y en la elaboración de materiales documentales a partir de las fotografías familiares, especialmente las vinculadas al trabajo del estudio Gordillo. El proyecto ha comenzado con la impartición de un curso en el Centro de Profesores y Recursos de Zafra, "El álbum familiar, un espacio de memoria e historia" (https://www.fundacionjosegordillo.es/l/curso-del-cpr-de-zafra-el-album-de-fotos-familiar-un-espacio-de-memoria-e-historia/). Se propone además como lectura en los centros la novela gráfica de Paco Roca *Regreso al Edén*, que parte de una fotografía familiar para narrar la historia de su familia en el contexto de la posguerra de Valencia. A partir de estas actividades, los centros proponen sus propios proyectos de trabajo (relatos, exposiciones, concursos de fotografía...) y contribuyen a extender los grupos de apoyo a la descripción de las imágenes.



Fig. 6. Manifestación del 1º de mayo en 1932. Negativo de vidrio digitalizado

Nos gustaría extender esta iniciativa a bibliotecas municipales, universidades populares, y otras instituciones; así como en hogares del pensionista y residencias de mayores (la fotografía familiar también tiene una dimensión terapéutica) de las once localidades, que constituyen cerca de un 10% de la población de Badajoz, con el propósito de perpetuar la memoria familiar de principios de siglo, cuyos últimos

testigos están a punto de desaparecer; y también para conservar la riqueza patrimonial de un territorio frecuentemente olvidado, dinamizar las políticas culturales y ser modelo de buenas prácticas de fondos similares.

Porque lo que más nos gustaría es contribuir a la construcción de la historia de la fotografía en Extremadura y en España en la parte que más vacía está: precisamente investigando e intentando poner en valor y recuperar el trabajo del tipo de fotógrafos como José Gordillo, humildes, anónimos, desconocidos fuera de su entorno, pero que pueden aportar mucho al panorama de la fotografía: son una legión y sería una gran pérdida que no se les tuviese en cuenta y se luchase por su incorporación a al corpus ya existente.


FOTO
ESCOBAR

EL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO EN LA CÁMARA DE LUIS ESCOBAR (1915-1950)

Benjamín Tébar Toboso
Universidad de Castilla-La Mancha

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.13

Resumen

El patrimonio cultural es un producto y un proceso que suministra a las sociedades de recursos que se heredan del pasado, recrean en el presente y transmiten a las generaciones futuras. Se define así la identidad como vehículo de conocimiento y experiencias a nuestros sucesores. Aportamos las fotografías de Luis Escobar López que muestran el patrimonio histórico artístico de su ámbito de trabajo. Este autor realizó viajes por ciudades y pueblos en donde recogió todas estas imágenes que sirven para conocer esos momentos. Mostramos esos recorridos en los que captó espacios y monumentos, hoy trasformados o desaparecidos. Es un repertorio magnífico de carácter histórico e iconográfico.

Palabras clave: Fotoperiodismo, Luis Escobar, Patrimonio histórico-artístico, Albacete.

Abstract

Cultural heritage is both a product and a process that provides societies with resources inherited from the past, reinterprets in the present, and transmits to future generations. In this way, identity is defined as a vehicle for transmitting knowledge and experiences to those who follow. This work presents the photographic legacy of Luis Escobar López, whose images document the historical and artistic heritage of the region in which he worked. The author visited various cities and towns, documenting scenes through photographs that provide insight into those historical moments. We present these journeys in which he captured spaces and monuments, many of which have since been altered or no longer exist. It constitutes an exceptional collection of historical and iconographic value.

Keywords: Photojournalism, Luis Escobar, Historical and Artistic Heritage, Albacete.

Introducción

La obra del fotorreportero Luis Escobar en la actualidad la conocemos por negativos, positivos, publicaciones en prensa y monografías. Hoy en día apenas vislumbramos una parte de su producción. Los avatares del tiempo como la escasez de productos, la Guerra Civil, el tiempo de la cárcel o simplemente el no conservar los negativos no permiten tener un exhaustivo conocimiento de su actividad.

Con las fotografías rescatadas y las depositadas en los archivos intuimos parte de nuestro patrimonio histórico artístico, tanto de obras que se conservan como de las desaparecidas.

Mostrar la forma de trabajar de Luis Escobar es fundamental para entender su trascendencia. Sus trabajos vieron la luz en un importante número de publicaciones como *Mundo Gráfico* durante las décadas de 1920 y 1930. Martínez García nos da la clave:

> A menudo fotografías históricas como las que se contextualizan en este artículo, máxime cuando son animadas, son un buen manantial de nuevas informaciones o aportan matices que no se pueden obtener o documentar por otros medios. Se ha de decir que ambos, el ojo del fotógrafo aunado a sus intenciones personales, intervinieron en la producción de dichos materiales obviamente y, que no suele ser difícil para un observador avezado distinguir dichos propósitos cuando se muestran diáfanos.
>
> Muy a menudo, las imágenes captadas por su cámara se convertían en testimonios gráficos de la vida cotidiana, las celebraciones religiosas y los actos oficiales de la época. Del vigor y sinceridad de estas fotografías emana la conmovedora grandeza de la obra de Escobar. (MARTÍNEZ GARCÍA, 2014: 9)

Es una producción muy amplia la que aportó a la prensa gráfica. Son instantes que hoy nos sorprenden y conmueven porque en su modestia y sencillez reside toda su fuerza, fotografías de aquellas gentes anónimas y entregadas, que posaban ante la mirada atenta de los modestos profesionales de provincia (LÓPEZ MONDÉJAR, 2001: 32).

La mirada del fotógrafo pierde la rigidez decimonónica y se convierte en una mirada cotidiana, más humanizada (RIEGO AMÉZAGA, 2009: 75). La hemos estado rastreado en la prensa de la época, pues al carecer los periódicos y revistas ilustradas de reporteros oficiales solicitaban la colaboración de los fotógrafos de provincias y se les pagaba una cantidad que dependía de la época y la tirada de la publicación.

En la segunda década del siglo XX y "con la necesidad que se ha creado de contemplar el mundo a través de las imágenes como consecuencia de la fiebre de coleccionar postales, así como por el despegue de las revistas ilustradas de ámbito nacional que tienen unas tiradas asombrosas hacen que los fotógrafos salgan a la calle" (MURO CASTILLO, 2000: 91). Salen para hacer reporterismo una vez que ya habían aprendido a dominar la técnica de la instantánea y las cámaras y demás objetos necesarios habían reducido considerablemente el volumen y el peso.

La estrecha relación que ha mantenido la fotografía con la prensa coincide históricamente con el desarrollo del periodismo moderno (SÁNCHEZ VIGIL, 2008: 160). A pesar de que la fotografía mostró un temprano interés por capturar los diversos acontecimientos, demostrando así su alto valor informativo, solo en el momento en que su trayectoria confluye con el desarrollo tecnológico de los procedimientos de impresión a gran escala fue posible el nacimiento de la fotografía de prensa.

Biografía

Nacido en 1887 en Villalgordo del Júcar (TÉBAR TOBOSO (2007: 28) en el pueblo vivió su infancia hasta que su familia emigró a Albacete en 1899. Al poco tiempo de establecerse en Albacete el periódico *La Lucha* le hizo una entrevista bajo el título de "En la nueva fotografía de Luis Escobar":

> Pertenece a una familia modesta y es un trabajador infatigable, aplicado, singular ejemplo de constancia. Vino a Albacete casi niño habiendo sido dependiente de comercio en Madrid y aprendió el oficio de cajista en la imprenta y librería de la señora Viuda de Vilar. Cerrada esta casa marchó a Valencia donde tuvo que abandonar el oficio de tipógrafo por no ganar con él lo preciso para el sustento y volvió al mostrador[1].

A pesar de ser fotógrafo desde muy temprano y hasta que abandonó el oficio realizó paralelamente oficios de lo más variopintos, era ordinario, agente de seguros, o representante entre otros. Desde 1915 trabajó un poco tiempo con Joaquín Llopis y después con Daniel Tregón.

Alternó el estudio en Valencia que atendía su esposa con los representantes que estaban establecidos en la provincia manchega, hasta su traslado definitivo a Alba-

1 "En la nueva fotografía de Luis Escobar", en *La Lucha*, de 31 de mayo de 1919, pág. 2.

cete. Por este motivo viajaba asiduamente a Valencia al establecimiento que tenía en la Plaza de San Carlos, n.º 2.

Durante los años veinte conocemos muchas fotografías en positivo que siempre firmaba. Las reproducciones de las placas en negativo que recortan los bordes para quitar los daños y la falta de investigación de los positivos determinan los graves errores en la atribución y fecha que aparecen en exposiciones y catálogos donde ha aparecido obra de Escobar. Establecido en Valencia tuvo varios trabajos hasta llegar al estudio de Daniel Tregón (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHIS ALFONSO, 2013: 138) donde perfeccionó el oficio de fotógrafo. También pasó por el del afamado Julio Derrey (CANCER MATINERO, 2006: 90).

Tuvo estudio en Valencia en 1920 en la Plaza Emilio Castelar, 10. Según Rodríguez Molina permaneció en la ciudad hasta 1926 (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHIS ALFONSO, 2013: 266), pero, creemos que es un error que se debe a que los anuarios a veces no se actualizaban. A finales de 1921 traspasó el negocio de Valencia y fijó su actividad en Albacete.

A su llegada a Albacete encontró firmes competidores que ya llevaban años asentados en la ciudad. Julián Collado que era fotógrafo y también tenía un bazar. Editaba series de tarjetas postales impresas sobre vistas de Albacete. También estaba establecido Belda en la céntrica calle del Rosario (SÁNCHEZ de la ROSA, 2009: 17). Natural de Alicante aprendió también el oficio en la Ciudad del Turia. Llegó a Albacete en el 1914 y ya tenía su clientela y fama ganada cuando llegó Escobar.

Escobar tuvo que sobrevivir con constancia y trabajo, precios más baratos y salir a los pueblos, debía abrir mercado y hacerse con la clientela. Mantuvo una intensa rivalidad durante años y con los que fueron surgiendo.

Mediante los anuncios de prensa y otras informaciones como las manuscritas en reversos, más la información familiar hemos trazado la evolución del estudio y sus traslados.

Ya en el año 1917 se anuncia con estudio en Valencia y sucursal en la calle San Agustín n.º 5 de Albacete. En el diario *El Pueblo*[2] el día 29 de diciembre de 1917 dice: "La Irresistible. Ampliaciones Fotográficas. Luis Escobar López. Casa Central: Plaza San Carlos, 2, bajo. - Valencia. Sucursal en Albacete, San Agustín, 5, bajo.

2 "La Irresistible. Ampliaciones Fotográficas. Luis Escobar López", en *El Pueblo,* 29 de diciembre de 1917, pág. 4.

Representante general: D. Hernando Ruiz Hernández". Datos que rectifican los publicados en catálogos y exposiciones que indican el año 1920 como fecha de inicio de su actividad en la capital manchega.

Después de haber tenido su estudio en Valencia volvieron a Albacete. La familia se estableció en la calle Zapateros n.º 20 (modificado el nombre por el del filántropo Saturnino López). Ahí nacieron sus hijas Rosa y Concha. Después se trasladaron a la Plaza del Altozano, verdadero centro de la ciudad. En 1932 nació Luis, el que le sucedió en el oficio. El siguiente domicilio sería en un segundo piso de la calle Mayor n.º 9.

También es interesante constatar los cambios en la denominación de su establecimiento *La Irresistible*, *Fotografía de Luis Escobar*[3], *Centro de Ampliaciones fotográficas*[4] o *Fotografía Escobar*[5]. Hemos realizado el rastreo para datar algunos positivos ayudándonos del nombre comercial en el sello de autoría. Asimismo, con los sellos de tampón, sellos en seco, descripciones manuscritas o firmas. La numeración de los positivos en los reportajes, los soportes primarios y secundarios que evolucionaron con los materiales y las tipografías de cada momento (TÉBAR TOBOSO, 2015: 158).

Instalado en Albacete ofrece a su clientela los múltiples servicios que domina: fotografías coloreadas, iluminaciones de retratos, pintadas al carboncillo, sobre esmaltes y ampliaciones. Sobre todo, ampliaciones. Esta era su mayor oferta, la que mostraba en todo momento. Las realizaba él o eran reproducciones de otras fotografías que convenientemente retocaba al gusto del cliente.

El papel que Rosa, su mujer, tenía en el negocio siempre, como la mayoría del trabajo femenino, ha estado oculto o a la sombra del titular[6]. Ella regentaba el negocio mientras que él iba por los pueblos de la zona en expediciones de varios días según la distancia a cubrir y las épocas del año. Además, realizaba el revelado, positivado,

3 Anuncio de Fotografía Escobar y Photo Tendero en la misma página en *La Lucha*, 17 de mayo de 1919. Pág. 2

4 "Anuncio Luis Escobar López", en *El 13*, de agosto de 1918. Pág. 3

5 *La Lucha*, de 9 de mayo de 1919. Pág. 2 Anuncio de Escobar con foto de muestra.

6 Apenas aparecen nombres de mujeres fotógrafas excepto alguna puntual o alguna viuda que continuó con el negocio casi siempre auxiliada por trabajadores externos.

coloreado o pegado. Tenemos la información en una fotografía enviada a su abuelo cuando aún estaban en Valencia: "Querido abuelo; le hago saber que estas postales las ha hecho Rosa, pues ya me ayuda a trabajar. Federico ya lo he despedido por granuja. Ya me dirá usted si le gustan los retratos. Recuerdos a todos y usted reciba un abrazo de su nieto. Luis".

Lo que nos indica que tuvo aprendiz muy poco tiempo y estas labores las hizo la señora casi desde el primer momento en Valencia y después en Albacete.

Durante estas décadas centrales del siglo XX son muchas las cabeceras de prensa que solicitaban la participación de profesionales y aficionados de provincias para ilustrar con noticias de toda la geografía nacional y extranjera; se pretendía cubrir las zonas donde carecían de corresponsales fijos. En publicaciones como *Arte y Letras* indica: "A los fotógrafos. Agradeceremos el envío de fotografías, hechas por profesionales o aficionados, y publicaremos todas aquellas que merezcan este honor".[7] O el que apareció en *Vida Manchega*:

> Invitamos a nuestros numerosos lectores a que nos remitan fotografías con escenas familiares, para publicarlas en la primera página de gráficas, como cuadros de composición, que pongan de manifiesto el arte, gusto y costumbre de nuestra patria chica"[8].

Durante los años veinte y treinta realizó un trabajo muy concienzudo por toda la zona, no en vano el cura de La Herrera (Albacete) en el periódico El Defensor de Albacete el 14 de octubre de 1930 le halagaba enormemente. Gustaba de hacer las salidas por los pueblos en esos días de fiesta, con su acordeón, varias veces retratado. De estas salidas profesionales, llevaba unos diarios o libretas de trabajo donde anotaba nombres de sus corresponsales y distribuidores que a veces recogían el material para reproducir y los encargos (estos diarios están reproducidos en los libros de López Mondéjar). Durante años, recorrió los pueblos de Albacete, sur de Cuenca, y algunos más lejanos en Ciudad Real o Valencia. Se convirtió así en un personaje popular y querido en los pueblos que frecuentaba.

En una nota de prensa de 1930, referida a un homenaje rendido al cura de La Herrera (Albacete), decía un periodista de la época:

7 *Arte y Letras,* 7 de octubre de 1926, pág. 12.

8 *Vida Manchega*, 25 de febrero de 1916, pág. 10.

> Viajero, si algún buen día das con tus mortales huesos en cualquier pueblo de La Mancha albacetense y el lugar es importante y en él sucede algo merecedor de llamarse saliente, yo te aseguro que te encontrarás con Escobar. Escobar es el fotógrafo imprescindible e inevitable en todas las fiestas...[9]

Al inicio de la Guerra Civil tenía el establecimiento y su domicilio en la Plaza del Altozano, que era el centro neurálgico de la ciudad. Trabajaba en el estudio y las ambulancias, y llegó a tener dos aprendices además de su esposa que generalmente se dedicaba al retoque y coloreado. La ciudad se convirtió en la base de las Brigadas Internacionales y aunque era una ciudad en la retaguardia tuvo un importante volumen de población para tener trabajo. Desde 1923 estuvo afiliado al Partido Socialista y el 28 de febrero de 1937 pasó a pertenecer al Partido Comunista de España. A pesar de tener los avales políticos también se le incautaron de material y aparatos fotográficos durante el desarrollo de la guerra.

El 29 de marzo de 1939 fue detenido y llevado a la Plaza de Toros de Albacete, convertida en calabozo provisional. Su esposa destruyó una parte del archivo fotográfico rompiendo los cristales y muchos positivos, para evitar que fuera utilizado como información para acusar a los retratados. Estuvo casi dos años preso y a su salida se volvió a establecer. Lo hace en la calle Mayor número 9, segundo piso. Tuvo que volver a realizar la petición al ayuntamiento y esperar la autorización municipal.

Los años eran difíciles, volvió a salir a los pueblos a realizar los encargos y recorrer las fiestas donde siempre se reunían gentes de la comarca. Se observa en sus obras que son de una calidad bastante inferior, no en la toma ni la composición sino en el material. Son mucho más pequeñas, comienza a recortar los bordes de una manera dentada, hace retratos insertos en gofrados, etcétera. Su producción ha variado. Las fotografías ya en muy raras ocasiones las presenta en soportes de cartón. Alternó sus trabajos en el estudio con sus salidas a los pueblos. Recorría en lo que han dado en llamar ambulancias, los pueblos en fiestas o donde ocurría un suceso. Montaba en el carro el material, cámara reveladores, estudio portátil, forillos etcétera y se encaminaba al destino.

Si tenía una visita programada instalaba el "laboratorio portátil" en la casa de algún familiar, conocido, o en la posada y si era necesario iba a domicilio. En los

9 *El Defensor de Albacete*, 14 de octubre de 1930, pág 1.

interiores usaba los elementos que creía más acordes a la toma. Podía ser la pizarra en la escuela, las cortinas de fondo, o cualquier pared simplemente. Pero muchas veces prefería los exteriores. Instalaba algún forillo o alguna colcha que para este objeto tenía y situaba alguna silla, maceta o cualquier otro objeto que veía aparente. Las imágenes de los santos las solían poner a la puerta para tener más luz y a veces les cubrían por detrás con alguna sábana que hemos visto en las placas pero que en los positivos lo reencuadraba para evitar que saliera.

Fotorreportaje

A pesar de que la fotografía mostró un temprano interés por capturar los diversos acontecimientos, demostrando así su alto valor informativo, solamente en el momento en que su trayectoria confluye con el desarrollo tecnológico de los procedimientos de impresión a gran escala fue posible el nacimiento de la fotografía de prensa. Esta innovación anunciaba una revolución en la transmisión de los acontecimientos, al mismo tiempo que marcó el inicio del uso masivo de la fotografía en los medios de comunicación, lo que provocó como consecuencia su expansión y aceptación por toda la sociedad (PANTOJA CHAVES, 2007: 10).

Como nos dice Marie-Loup Sougez: "La fotografía completó su aportación al mundo de la imprenta con la implantación de la fotocomposición que prácticamente desapareció la tipografía clásica (monotipia y linotipia)" (SOUGEZ, 1989: 76-79). Es una producción muy amplia la que aportó a la prensa gráfica. Son instantes que hoy nos sorprenden y nos conmueven porque en su modestia y sencillez reside toda su fuerza, fotografías de aquellas gentes anónimas y entregadas, que posaban ante la mirada atenta de los modestos profesionales de provincia.

Estas fotografías aisladas son muchas veces obras de fotógrafos locales que, además de trabajar en el estudio, recorrían con su cámara los puntos más alejados de la geografía española o incluso se dedicaban en exclusiva a esta última actividad, sobre todo cuando los avances permitieron la ligereza de los equipos y la mayor facilidad de las tareas de revelado, fase que coincide con una importante transformación en las comunicaciones en España. Con este tipo de instantáneas la historia entra en la fotografía, pero no porque previamente los reporteros no hubieran capturado aspectos de la vida política y social, todo lo contrario, sino porque a partir de este momento se apresan los acontecimientos en el tiempo y en el espacio en que suceden. Al ser la prensa un producto-servicio con ese carácter efímero pues

entre la producción y el consumo apenas pasa tiempo se asimila pronto y siempre lleva aún entre líneas, una influencia política o social pues en realidad siempre es un órgano de opinión (HASSER, 1988: 76-79).

La trayectoria de estos reporteros no mantiene una relación estable con la prensa gráfica, algunos de ellos tan sólo lograron publicar ciertas imágenes en los periódicos locales y regionales de forma esporádica y ocasional. Son los denominados fotógrafos de pueblo, retratistas de rostros anónimos que consiguen conservarlos para la historia, de las escenas cotidianas que finalmente resultarán decisivas para conformar la memoria fotográfica en España.

Y para esta labor los fotógrafos de provincias donde los títulos de carácter nacional no tienen reporteros es donde se servirán de ellos ofreciéndoles algunos beneficios. Luis Escobar trató estos temas con una doble vertiente. Por un lado, las vendía por las localidades donde las realizaba y también las enviaba a los referidos periódicos rentabilizando de este modo el trabajo. En la publicidad de su establecimiento aparecía esta característica donde se decía "corresponsal gráfico de toda la Prensa" (LÓPEZ MONDÉJAR, 2001: 27).

En el tema que nos ocupa nuestro autor trabajó exactamente en ese momento de bisagra, desde los años veinte al final de la postguerra. Florecieron las revistas ilustradas, con características comunes como el uso de papeles de mejor calidad, o el desarrollo de las noticias de actualidad gráfica. Y para esta labor los fotógrafos de provincias donde los títulos de carácter nacional no tenían reporteros es donde se sirvieron de ellos ofreciéndoles algunos beneficios. Su condición de fotógrafo ambulante situó a Escobar en una ventajosa situación para dedicarse al periodismo gráfico, como corresponsal de diversas publicaciones ilustradas de su tiempo. La Guerra Civil truncó bruscamente su trabajo, especialmente el realizado en el estudio. No obstante, de aquellos años terribles nos ha dejado el fotógrafo imágenes extraordinarias.

A pesar de las numerosas complicaciones, los fotógrafos desempeñaron su labor durante la guerra orientada a tres actividades primordiales: fotoperiodismo, fotografía oficial y otros trabajos, entre los que podríamos incluir los de estudio y ambulantes, sobre todo las fotografías de carné, esenciales en una ciudad en la que todos debían estar identificados.

De las Heras nos relata este tiempo de guerra en Madrid pero que podemos ajustarlo a nuestra zona:

> En tiempo de guerra proliferan también en la prensa periódica, en la prensa de guerra y en los boletines, las imágenes de destrucción de la ciudad, escenas la vida militar, del Ejército Popular y de las faenas agrícolas, esenciales para alimentar a la población (HERAS HERRERO, 2015 :85-86).

Desde que comenzó el conflicto la prensa republicana se fue trasformando cada vez más rápido hacia la prensa de guerra, a veces este cambio se aceleró con las incautaciones de los medios y de la censura. Los periódicos de izquierdas tuvieron una rápida radicalización debido a los hechos revolucionarios y bélicos que estaban ocurriendo. Las informaciones políticas y de la guerra pasaron a tener un elevado contenido propagandístico. Aparte de la información militar los editoriales siguieron expresando las ideas de sus partidos, unas veces de una forma radical en momentos puntuales y de una manera más moderada en los demás días. El reportaje gráfico, la crónica social y la de guerra, eran los temas de información. Este fue un periodo en el que se informaba con poca libertad de expresión.

Retratando el patrimonio histórico-artístico

Hemos podido documentar el relato de las ambulancias, así se ha dado en llamar a los viajes que realizó para ejercer su oficio y otras veces al tiempo que hacía otros oficios como ordinario o recadero. Se ha podido recuperar imágenes en negativo, o positivo —ya sean en archivos o en colecciones particulares— y sus correspondientes reproducciones en la prensa. Son vistas de paisajes, pueblos y caseríos, así como las calles o rincones de nuestros pueblos, los edificios y monumentos. Gran parte de estas tomas fotográficas están publicadas en la revista local *Centauro,* pues los periódicos nacionales buscaban otros temas: acontecimientos, sucesos, fiestas, toros o retratos de señoritas; aunque a veces tenemos algunos ejemplos de estas.

La revista *Centauro* además de las secciones fijas como opinión, poesía o publicidad comenzó a partir del número 12 del 2 de agosto de 1924 a hacer reportajes monográficos de localidades de la provincia. Aparecían fotografías, dibujos y publicidad de estos pueblos y la comarca. En cada número se desplazaba por una ruta retratando vistas, paisajes, grupos, fiestas y autoridades. Cuando esta revista se acabó de editar él continuó recorriendo pueblos para hacer lo propio y a la vez que hacía encargos preparaba reportajes para revistas ilustradas y periódicos.

La villa de Ayna (Albacete) la fotografió en 1924 para la revista *Centauro* a la vez que aprovechó para realizar un reportaje bastante completo de la villa y de los alre-



Figura 1. "Joyas artísticas de La Roda (Albacete)". *Centauro,* 30 de agosto de 1924

dedores como el paraje de la Toba, el río Mundo o los Picarzos. Se conservan las placas en negativo y copias en positivo en el Fondo Escobar del AHPTO y además hemos encontrado en una colección particular los positivos de época sellados por el fotógrafo, pero titulados con otra caligrafía. Quizá la de su representante en la localidad.



REJA MANCHEGA

En la quietud de las horas nobles. En los cortos momentos de plenitud de serenidad. Cuando las pasiones duermen bajo el desvelo de las estrellas y el espíritu sonríe con sonrisa de floración de Salud, pienso en la solitaria reja manchega y evoco a la virgencita pálida, a la insomne virgencita pálida que espera la canción que oyó en su primer ensueño de anunciación para asomarse a ella y dejar sobre sus viejos arabescos el verde tiesto de claveles de sangre.

Pienso en la virgencita pálida de ojos muy negros que encorban sombras de visiones de amanecer y la veo de rodillas ante la planta sin hojas ni flores, con el llanto puesto en la hondandad de su corazón y el alma prendida en los hierros empolvados de la reja en silencio.

Y pienso también en los claveles de sangre, que nacen y mueren todos los años sin que al troncharse tengan otra oración que el suspiro alado de la virgencita pálida ni otro adios que un amargo rocio de lágrimas.

Claveles rojos, que sabeis el dolor de morir sin caricias de esperanza, cuando los primeros vientos os arranque de la rama y vuestras hojas incoloras y vacias de perfume rueden por las losas sin eco del vergel, sabed que en los cortos momentos de plenitud de serenidad tengo para vosotros la ofrenda santa de un beso de hermano....

Virgencita pálida, que ignoras las dulzuras de esa música que va de alma en alma arrancada a los hierros de la reja florida por la mano blanca de la luna bruja, cuando cerrados los ojos y abierto el corazón oigas una tras otra todas las horas de la noche sin que de tu reja en soledad surja la esperada serenata de luz, sabe que en la quietud de las horas nobles el poeta tiene para ti el beso piadoso de una luminosa canción.

R. H.

Hermosa y típica reja manchega que se conserva en La Roda.

Fotos Escobar.

Figura 2. Reja en la calle de La Virgen de La Roda (Albacete). *Centauro*, 30 de agosto de 1924

De estas fechas fue el reportaje del río Júcar en los pintorescos lugares de Alcalá del Júcar y Jorquera[10]. Al ser una zona de la Manchuela albacetense bastante abrupta e impresionante eran fotografías que los visitantes a Albacete adquirían. En la revista *Centauro* salió publicada una panorámica de Jorquera (Albacete)[11].

A su paso por La Roda realizó una serie de los monumentos del casco histórico así como de las minas de tierra blanca o la estación ferroviaria. En la revista *Centauro*[12] reproduce estos monumentos. [Figura 1] También hace una toma de una reja tradicional[13] que el negativo se conserva en el Fondo Escobar y que aquí reproducimos la imagen de la revista[14]. [Figura 2]

De la ciudad de Chinchilla de Monte-Aragón (Albacete) realizó varias tomas de su monumental arquitectura[15], parroquia, retablos... En la revista *Centauro* anunciaban: "De la vieja y noble ciudad de Chinchilla. Un rincón pintoresco de Chinchilla. Al fondo la antigua Casa de los Núñez Cortés, blasonada por un escudo heráldico que dice el nombre de una raza"[16].

10 Vista de la colina de Jorquera (Albacete). [Archivo histórico provincial de Toledo. Archivo de la imagen, Fondo Escobar, 01400-000023-010].

11 Panorámica de Jorquera (Albacete). *Centauro*, de 27 de diciembre de 1924, pág. 12.

12 "Joyas artísticas de La Roda (Albacete)". *Centauro*, de 30 de agosto de 1924, págs. 10 y 11.

13 Ventana con reja en La Roda (Albacete). [AHTO 01400-000041-007]

14 Reja en la calle de La Virgen de La Roda (Albacete). *Centauro*, 30 de agosto de 1924, pág. 12.

15 Palacio de Núñez Cortés. Chinchilla de Monte-Aragón (Albacete). [AHPTO 01400-000040-011].

16 "Un rincón pintoresco de Chinchilla de Monte-Aragón (Albacete)". *Centauro*, de 27 de septiembre de 1924, págs. 12-13.

En el año 1929 estuvo en Abengibre (Albacete) para cubrir la información de las fiestas de san Miguel y la bendición del monumento al Sagrado Corazón de Jesús.

Con posterioridad en el 1931 se pensó en construir una portada para la iglesia parroquial de san Juan de Albacete, fue presentada la maqueta en el templo, pero las obras no se ejecutaron hasta que el templo se erigió en catedral. El negativo se encuentra en el Fondo Escobar[17] y se publicó la noticia en al periódico *ABC*[18] y no en la prensa albacetense del momento con el título "Para terminar una iglesia que hace siete siglos comenzó a construirse". [Figura 4]


Informaciones y reportajes.

Para terminar una iglesia que hace siete siglos comenzó a construirse.

Figura 3. Maqueta del proyecto de fachada de la iglesia de san Juan de Albacete. *ABC,* 11 de noviembre de 1932

Como no podía ser menos cubrió inauguraciones de edificios allá donde iba. Algunos de los casos son especialmente relevantes debido a que ya no existen, como es el caso del edificio de los guardias de asalto en Albacete, publicada en *El Defensor de Albacete*.

En Ossa de Montiel[19] realizó un recorrido aprovechando su visita a las fiestas patronales. Estas fotografías inéditas son las que ayudan a aproximarnos a la fiso-

17 Maqueta del proyecto de la Fachada de la iglesia parroquial de Albacete expuesta en el interior del templo. [AHTO 01400-000103-22]

18 "Para terminar una iglesia que hace siete siglos comenzó a construirse, en *ABC,* de 11 de noviembre de 1932, págs. 7 y 8.

19 Ayuntamiento de Ossa de Montiel (Albacete). [AHTO 01400-000136-018].

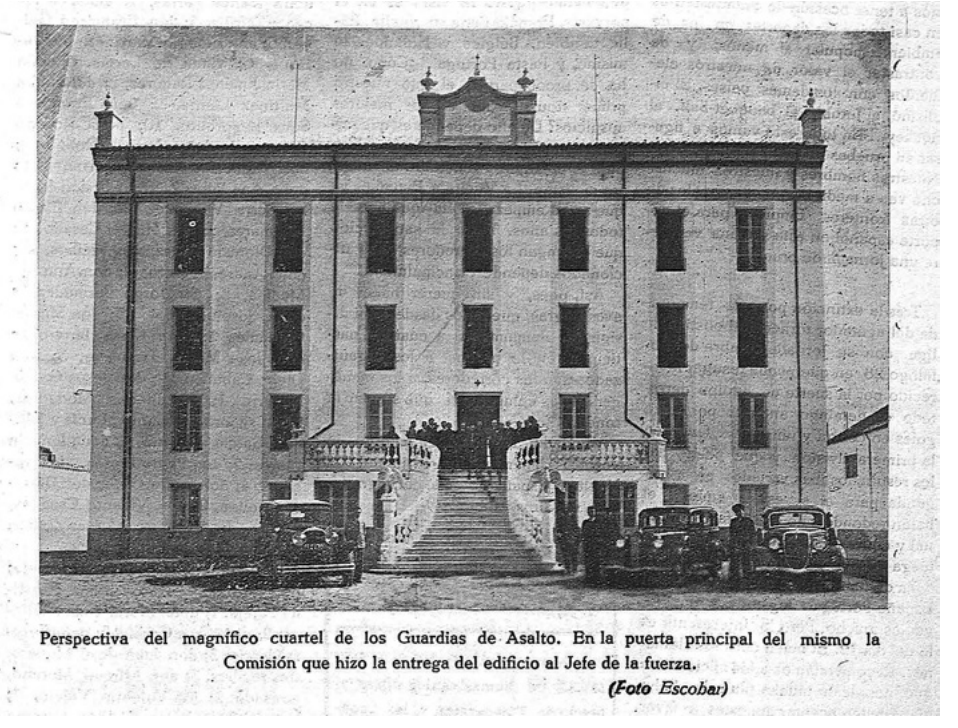


Figura 4. Fachada del cuartel de los Guardias de Asalto en Albacete. *El Defensor de Albacete*, 2 de mayo de 1935

nomía y al entorno al ser una población que ha tenido una profunda transformación. Debemos destacar el edificio del ayuntamiento y una vista de la población que fueron publicadas en la revista levantina *La Semana Gráfica*[20]. Asimismo, fotografió las Lagunas de Ruidera, la Cueva de Montesinos y el Castillo de Rochafrida[21].

20 El nuevo edificio del ayuntamiento de Ossa de Montiel (Albacete). *La Semana Gráfica*, de 27 de octubre de 1928, pág. 26.

21 Castillo de Rochafrida, en el término de Ossa de Montiel (Albacete). [AHPTO 01400-000136-007 y 01400-000136-008].

Luis Escobar enviaba los positivos a la prensa con su título -que solían respetar- su firma, el sello, y la fecha que él le pone. En *Mundo Gráfico* le añadían el sello con la fecha, otro con la fecha de publicación, y las dimensiones a reproducir en el periódico. Cuando se reutilizaban el material del fotógrafo ponían la ciudad y el título a máquina, además el sello del periódico, número de publicación y la fecha de reutilización. Como vemos se usó la misma fotografía para publicarla tres veces en distintos años con motivo de la Feria de Albacete. En *Mundo Gráfico* se publica con el mismo título que la envió: "El gran Kiosko del centro de la Feria"[22]. También una imagen de la entrada a Los Cercos del recinto ferial[23]. Además en la misma página dedicada toda a la Feria de Albacete aparecen fotografías de retratos y la toma de "Los Cuchilleros a la puerta de la estación" como vendedores ambulantes *exóticos*. A finales de septiembre de 1932 varias revistas publicaron la información de la feria de Albacete. En este caso reproducimos la página de *Mundo Gráfico*[24]. [Figuras 5 y 6]

Los encargos a veces se producían durante los recorridos por los pueblos. Destacamos la ruta de castillos con las poblaciones de Belmonte (Cuenca)[25], Carcelén Chinchilla de Monte-Aragón, Peñas de san Pedro y Ossa de Montiel[26] (Albacete) entre otros y algunos restos de fortificaciones como en Iniesta (Cuenca)[27]. [Figura 7]

Fotografió edificios señoriales a la vez que caseríos, aldeas, puentes[28] [Figura 8] o ermitas. Mostramos aquí el Palacio de los Gosálvez en Villalgordo del Júcar [sic] y el retablo de la ermita de El Carmen en Casas de Benítez (Cuenca) hoy modificado. [Figuras 9 y 10]

22 Anverso y reverso de un positivo con toda la información de sus publicaciones. Archivo General de la Administración, Sección Prensa. Albacete capital. Sin numerar F-01103-11-018-a y r.

23 Placa negativa de la entrada a Los Cercos del edificio ferial, Albacete. [AHTO 01400-000084-011] y Positivo de la entrada a Los Cercos del edificio ferial. Albacete. [AHTO 01400-000124-054].

24 "La Feria de Albacete", *Mundo Gráfico*, de 21 de septiembre de 1932, pág. 21.

25 Interior del Castillo de Belmonte (Cuenca). Patio [AHPTO 01400-000130-003].

26 Castillo de Rochafrida, en el término de Ossa de Montiel (Albacete). [AHPTO 01400-000136-008].

27 Plaza Mayor. Iniesta (Cuenca). [AHPTO 01400-000150-028].

28 El Puente de Don Juan [AHTO 01400-000089-013].



Figura 5. Gran Kiosco del Centro de la Feria. Albacete, 1932



MUNDO GRÁFICO 21

LA FERIA DE ALBACETE

Paseo interior de la feria

Bellas y distinguidas señoritas de Albacete que asistieron al baile celebrado en el Casino Primitivo, con motivo de la feria

Con animación extraordinaria se han celebrado este año las fiestas de feria en Albacete, viéndose la población muy concurrida de forasteros.

Las bellas albaceteñas han podido hacer gala de su gentil donosura, tanto en los festejos populares como en los que se han celebrado en el Casino Primitivo y otros centros, a los que acude selecta concurrencia.

La recaudación a beneficio del Ropero del Niño, a cargo de bellas y distinguidas señoritas, ha resultado muy lucida.

El gran quiosco del centro de la feria

Bellas señoritas albaceteñas que postularon en una de las principales calles de la ciudad, a beneficio del Ropero del Niño

Vendedores de navajas que acuden a la estación, a la llegada de los trenes, para vender su mercancía, con motivo de la feria

(Foto. Escubar)

© Biblioteca Nacional de España

Figura 6. “La Feria de Albacete”, *Mundo Gráfico*, 21 de septiembre de 1932



Figura 7. Castillo de Rochafrida, en el término de Ossa de Montiel (Albacete).1925



Figura 8. El Puente de Don Juan sobre el rio Júcar. Villalgordo del Júcar (Albacete). 1928

En los trabajos de Luis Escobar podemos ver una voluntad clara de realizar reportajes gráficos fuera de los encargos. Sobre todo, fotografías que posteriormente enviaba a la prensa tanto local como nacional. Colaboró esporádicamente como corresponsal con los periódicos *Blanco y Negro*, *El Defensor de Albacete*, *Mundo Gráfico*, *La Semana Gráfica* y *La Unión Ilustrada* de Málaga, entre otros.

Destacó por sus dotes para el reportaje, que se reflejan en la naturalidad con la que se muestran sus personajes y las composiciones de grupos a la vez que aprovecha para plasmar las imágenes de edificios o paisajes.

El objetivo de estas actividades de recopilación de fotografías estaba íntimamente ligado a la preservación de una memoria colectiva, de modo que se buscaba el conocimiento y la enseñanza del pasado, lejano o reciente, mediante las imágenes fotográficas. Sus tomas funcionan como lecciones de la historia que nos permiten conocer lo desaparecido y comprender las maneras en que se han producido esas transformaciones radicales.



Figura 9. Fachada del Palacio de los Gosálvez en Puente de Don Juan-Villalgordo del Júcar. 1928



Figura 10. Retablo de la Virgen del Carmen. El Carmen (Cuenca), 1928

Bibliografía

Cancer Matinero, José Ramón. (2006). *Retratistas fotógrafos en Valencia (1840-1900).* Valencia: Institució Alfons el Magnanim-Centre Valencia d'Estudis i d'Investigació.

Carrasco Marqués, Martín, (2004). *Las tarjetas postales ilustradas de España circuladas en el siglo XIX.* Madrid, Edifil

Carretero Calvo, Rebeca. (2017). "La fotografía como testimonio del patrimonio artístico decimonónico desaparecido en la ciudad de Tarazona (Zaragoza)" en Hernández Latas, José Antonio (dir.), *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía 1839-1939: Un siglo de fotografía.* Zaragoza: Diputación de Zaragoza-Institución Fernando el Católico.

Cerro Malagón, Rafael Del. (2007). *Postales de Toledo en la Colección Luis Alba, 1898-1968.* Toledo, Antonio Pareja.

Directorio 1920. Anuario General de España (Bailly-Baillière-Riera). Comercio, Industria, Agricultura, Ganadería, Minería, Propiedad, Profesiones y Elemento Oficial, Director Gerente Eduardo Riera Solanich. Barcelona, Sociedad Anónima. Anuarios Bailly-Baillière y Riera Reunidos", 1920.

Hasser, Rune (1988) "La Fotografía y la Prensa" en Lemagny, Jean Y Rouillë, A; dirs. *Historia de la Fotografía*. Madrid: Alcor-Martínez Roca. Pags. 76-79.

Heras Herrero, Beatriz de las (2015). *Fotografiar una ciudad sitiada Madrid, 1936-1939*. Madrid: Universidad Carlos III.

López Mondéjar, Publio (1980) *Retratos de la vida, 1875-1939: Fotografías de Luis Escobar y otros*. Barcelona: Lunwerg.

López Mondéjar, Publio. (2001a) *Luis Escobar: Fotógrafo de un pueblo*. Barcelona: Lunwerg.

----- (2001b) *Luis Escobar: El fotógrafo del pueblo.* Madrid: La Fábrica.

----- (2005) *Historia de la fotografía en España: Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI.* Barcelona: Lunwerg.

----- (2008) *La fotografía como fuente de memoria.* Discurso del académico electo el Excmo. Sr. Publio López Mondéjar, leído en el acto de recepción pública el día 30 de marzo de 2008. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Lunwerg.

Martínez García, I., (2014) "Cenizate hacia 1927, a propósito de unas fotos de Luis Escobar", en *Zenizate* n.º 4, 2014, pág. 9.

Martínez Martín, Jesús A., dir. (2001) *Historia de la edición en España (1836-1936),* Madrid: Marcial Pons.

Martos Causapé, José Félix y Ruiz Rojo, José Antonio, (comisarios). (2007). Catálogo de la exposición *La fotografía en la prensa antigua de Guadalajara (1891-1929).* Guadalajara: Diputación Provincial-CEFIGU, 2007, pág. 9.

Muro Castillo, Matilde (2000) *La fotografía en Extremadura 1847-1951.* Catálogo de la exposición. Badajoz: Junta de Extremadura-Consejería de Cultura.

Pantoja Chaves, Antonio (2007) "Prensa y fotografía. Historia del fotoperiodismo en España", en *Argonauta.* nº. 4. Pág. 10.

Riego, Bernardo (1996): «La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica», en *Ayer*, 24, pp. 91-111.

---- (2009) "La representación de las imágenes fotográficas. Discursos y divergencias de cada tiempo histórico" en Álvarez Delgado, Irma Fuencisla y López Villaverde, Ángel Luis, *Fotografía e Historia. III Encuentro en Castilla-La Mancha.* Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha-Anabad. Pág. 75.

---- (2010) *España en la tarjeta postal: un siglo de imágenes*. Barcelona: Lunwerg

Rodríguez Molina Mª José y Sanchis Alfonso, José Ramón (2010). *Un segle de fotografía*

i fotografs a Torrent (1839-1939). La seua relació amb la ciutat de València. Torrent (Valencia), Ajuntament.

----- (2013) *Directorio de fotógrafos en España 1851-1936, elaborado con la información que proporcionan los anuarios y guías comerciales.* Valencia, Diputación Provincial. 2 vol.

Sánchez Vigil, Juan Manuel (2008). *Revistas ilustradas en España: Del Romanticismo a la guerra civil*. Gijón, Trea.

----- (2012): "La fotografía: patrimonio e investigación" en *Artigrama*, 27, pp. 25-35.

Sánchez De La Rosa, José (textos). (2009) *Belda. Testigo indiscreto de la feria. Cien fotografías para la historia.* Albacete, Altabán.

Sougez, Marie-Loup (1989) "La imagen fotográfica en el medio impreso. Desarrollo de la fotomecánica y aproximación a los inicios en España" en Kurtz, Gerardo y Ortega, Isabel (1989) Catálogo de la exposición *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional coordinada y dirigida por.* Madrid: Ministerio de Cultura-El Viso.

Tébar Toboso, Benjamín (2007) *Más de un siglo de fotografía en nuestro pueblo: Villalgordo del Júcar. Los Legados de la Tierra*. Villalgordo del Júcar, Ayuntamiento.

----- (2015) "Los soportes secundarios celulósicos en fotografía" en *Actas del IX Congreso nacional de Historia del papel en España* celebrado en Sevilla 17-19 de junio de 2015. Sevilla: Asociación hispánica de historiadores del papel.

Teixidor Cadenas, Carlos.(1999). *La tarjeta postal en España: 1892-1915.* Madrid: Espasa-Calpe.

VV. AA. (1997). *Santander en la tarjeta postal ilustrada (1897-1941).* Santander: Fundación Marcelino Botín.

Vives Piqué Rosa (1994). *Del cobre al papel: La imagen multiplicada.* Barcelona: Icaria.



La señorita María Lacunza, abogada pamplonesa, que en breve intervendrá en una causa cuya vista tendrá lugar en la Audiencia de la capital de Navarra. (Fot. Hijos de Pliego.)

DE LA SOMBRA A LA LUZ: LAS HIJAS DE PLIEGO Y SUS COLABORACIONES EN LA PRENSA

María Jesús García Camón

Escuela de Arte y Superior de Diseño de Pamplona

María Carmen Agustín Lacruz

Universidad de Zaragoza

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.14

Resumen

Entre 1924 y 1934, Esmeralda, Blanca e Isolina Pliego Soler, bajo el nombre comercial de *Hijas de Pliego* trabajaron en el único estudio fotográfico exclusivamente femenino de Pamplona. Habían heredado el establecimiento de su padre, el prestigioso fotógrafo Emilio Pliego (Madrid, 1850 – Pamplona, 1824), junto al que habían aprendido conocimientos técnicos y estéticos y con el que colaboraron tras la muerte de su hermano Emilio Carlos en 1914.

En su estudio de la Plaza del Castillo, 22 retrataron a la burguesía pamplonesa con técnica y estilo moderno. También colaboraron publicando retratos y fotonoticias en la prensa local, como *La Voz de Navarra, Heraldo de Navarra* y *Diario de Navarra*; y nacional, como *Heraldo de Madrid* y *Ahora* y la revista *Estampa*.

Este trabajo estudia las trayectorias biográficas y profesionales de las hermanas Pliego y la tipología de sus colaboraciones con la prensa local y nacional. Se analiza un amplio conjunto de fuentes orales, archivísticas y hemerográficas; se revisan fuentes bibliográficas, como anuarios y guías comerciales y se estudia el corpus conservado en instituciones y colecciones privadas.

Palabras clave: Esmeralda Pliego Soler, Blanca Pliego Soler, Isolina Pliego Soler, Víctor Pliego, Hijas de Pliego, Emilio Pliego Ruíz de Gordejuela, Navarra, mujeres fotógrafas, retratos, fotonoticias.

Abstract

Between 1924 and 1934, Esmeralda, Blanca and Isolina Pliego Soler, under the tradename of *Hijas de Pliego* worked in the only exclusively female photographic studio in Pamplona. They had inherited the establishment from their father, the prestigious photographer Emilio Pliego (Madrid, 1850 – Pamplona, 1824), with whom they had learned technical and Aesthetic knowledge and with whom they collaborated after the death of his brother Emilio Carlos in 1914.

In his studio in the Plaza del Castillo, 22 they portrayed the Pamplona bourgeoisie with careful technique and modernstyle. They also collaborated by publishing portraits and photo news in the local press, such as *La Voz de Navarra, Heraldo de Navarra* and Diario de Navarra; and national press, such as *Heraldo de Madrid* and *Ahora* and the magazine *Estampa*.

This work studies the biographical and profesional trajectories of the Pliego sisters and the typology of their collaborations with the local and national press. A wide range of oral, archival and newspaper sources are analyzed; bibliographic sources, such as year books and commercial guides, are reviewed and the corpus preserved in institutions and private collections is studied.

Keywords: Esmeralda Pliego Soler, Blanca Pliego Soler, Isolina Pliego Soler, Víctor Pliego, Hijas de Pliego, Emilio Pliego Ruíz de Gordejuela, Navarra, Women photographers, portraits, photo news.

Introducción

Esmeralda, Blanca e Isolina Pliego Soler regentaron durante una década, entre 1924 y 1934, el único estudio fotográfico exclusivamente femenino que hubo en Pamplona en la primera mitad del siglo XX, conocido con el nombre comercial de *Hijas de Pliego*. En 1924 heredaron el establecimiento tras la muerte de su padre, el prestigioso fotógrafo Emilio Pliego (Madrid, 1850 – Pamplona, 1824), quien protagonizó en la ciudad del Arga el momento de máximo esplendor de los gabinetes fotográficos durante casi 50 años, desde 1876 a 1924, en sociedad con otros fotógrafos como Ducloux y Roldán o bien en solitario, enseñando a otros como Rupérez y teniendo como ayudantes Mena y Aduain.

Las hermanas Pliego formaron parte de la generación de profesionales que adquirieron conocimientos técnicos y formación estética trabajando en los estudios fotográficos familiares en Pamplona, junto a sus padres, que procedentes de otras ciudades, se habían instalado en la capital del Arga décadas atrás.

Fueron coetáneas de Javier Mena Zuasti (Pamplona, 1890 – Pamplona, 1971), hijo del primer matrimonio de Félix Mena Martín (Burgos, 1861 – Elizondo, 1935); de José Roldán Zalba (Pamplona, 1891 – Pamplona, 1965), hijo de José Roldán Bidaburu (Mondragón, 1860 – Pamplona, 1934); de Gerardo Zaragüeta Zabalo (Pamplona, 1896 – 1985), hijo de Agustín Zaragüeta Colmenares (San Sebastián, 1859 – Pamplona, 1929) y de Luis Rupérez Pérez (Pamplona, 1904 – Pamplona, 1968), hijo de Benito Rupérez Herrero (Fitero, 1881 – Pamplona, 1942).

Y aunque no estaban destinadas a suceder a su padre al frente del estudio fotográfico, el temprano fallecimiento del hermano varón, Emilio Carlos Pliego (Pamplona, 1890 – 1914), las convirtió primero en colaboradoras y posteriormente en las sucesoras del negocio.

Contaban en ese momento con 45, 44 y 31 años respectivamente, convivían en el domicilio en el que había vivido toda la familia y se encontraban solteras. Con algunas vacilaciones —se conservan evidencias de otras denominaciones, como la posterior "Viuda de Pliego"— adoptaron el nombre con el que las conocemos, asumiendo así la continuidad y el prestigio del gabinete familiar, ubicado en la céntrica y comercial Plaza del Castillo, 22, planta baja y primera altura, junto al Teatro Gayarre.

Realizaron interesantes retratos de estudio de la burguesía navarra del momento con estilo moderno y técnica impecable. También colaboraron con la prensa local y nacional, publicando retratos y fotonoticias en las cabeceras pamplonesas de *La Voz de Navarra*, *Heraldo de Navarra* y *Diario de Navarra* y en periódicos nacionales como *Heraldo de Madrid* y *Ahora* y revistas ilustradas como *Estampa*.

Conocidas en la ciudad como "las señoritas de Pliego" gozaron de prestigio y reconocimiento en su época, sin embargo, la historiografía las ha mantenido invisibles bajo el patronímico familiar (DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, 2011: 360; CÁNOVAS, 2012: p. 54) o les ha prestado una atención meramente puntual (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS ALFONSO, 2013: 624; MIGUÉLIZ VALCARLOS, 2014: 40, 79 y 100 y GURBINDO GIL, 2017: 39).

Por ello, este trabajo se propone estudiar las trayectorias biográficas y profesionales de las hermanas Pliego Soler: Esmeralda (Pamplona, 1878 – Lodosa, 1952), Blanca (Pamplona, 1879 – Lodosa, 1936) e Isolina (Pamplona, 1892 – Lodosa, 1969) y en particular investigar con detalle las características y la tipología de sus colaboraciones con los periódicos y revistas locales y nacionales de su época.

El método de trabajo ha consistido en el análisis y cotejo de un amplio conjunto de fuentes archivísticas, hemerográficas y orales; la revisión sistemática de fuentes bibliográficas, como anuarios y guías comerciales, tanto regionales como nacionales y el análisis crítico del corpus de obras fotográficas conservadas en instituciones y en colecciones públicas y privadas.

Los servicios de información consultados han sido el Archivo General de Navarra, Archivo-Hemeroteca Municipal de Zaragoza, Archivo Diocesano de Pamplona, Archivo Municipal de Pamplona, Biblioteca General Universitaria de Zaragoza, Biblioteca Navarra Digital, Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura, Biblioteca Virtual de Aragón, Fototecas del Archivo General de Navarra y del Museo de Navarra, Hemeroteca Digital de la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca de Pamplona y Registros Civiles de Pamplona y Lodosa.

1. El contexto social: Pamplona, 1924 – 1934

En el año 1924 el estudio *Hijas de Pliego* figuraba en el *Padrón industrial* conservado en el Archivo Municipal de Pamplona como *Emilio Pliego (Sucs.)* y estaba catalogado como un establecimiento de primera clase, junto al de *Roldán e hijo* (José Roldán Bidaburu y José Roldán Zalba) y al de Rupérez. En 1929 ya se consignaba como contribuyente a "Hija de Pliego", refiriéndose probablemente a Esmeralda. Entre la competencia, pero tributando en categorías inferiores se encontraban los gabinetes de Agustín Zaragüeta y posteriormente los de Galle (1927) y Carlos Skogler (1932).

Desde finales del siglo XIX el ayuntamiento pamplonés había comenzado el derribo de las murallas para abrir la ciudad, pero en esta época el urbanismo de la ciudad seguía constreñido por su condición de plaza militar y el desarrollo urbano estaba muy limitado por las fortificaciones militares y la Ciudadela.

Por ello en noviembre de 1920 se puso la primera piedra del denominado "segundo ensanche pamplonés", que ampliaba la ciudad hacia el sureste conectando la Plaza del Castillo con la Avenida de Carlos III, gracias al derribo de la vieja plaza de toros en 1921 y del Teatro Gayarre en 1931. Y aunque quedaban sin resolver las fachadas de la Diputación (1929) y del Crédito Navarro (1934), la reconfiguración de esta zona estaba ya en marcha.

En 1920 Pamplona era una bulliciosa capital de provincias del norte de España, que contaba con 33.173 habitantes. Las cabeceras de la prensa local eran muy

variadas. Entre los centros docentes destacaban el Instituto, las Escuelas Normales de Maestros y de Maestras, la Escuela de Artes y Oficios, la Escuela Municipal de Música, la Escuela de Peritos Agrícolas y la Escuela de Capataces Bodegueros, estas dos últimas en la localidad próxima de Villava, así como varios colegios de órdenes religiosas, muy reputados entre las clases medias y altas. La Comisión de Monumentos de Navarra desempeñaba un papel cultural relevante, dedicada a estudiar y salvaguardar el patrimonio. La sanidad y la beneficencia social estaban atendidas por un Hospital civil y otro militar, una Inclusa, una Maternidad y la Casa de Misericordia a la que se sumó en 1924 la Casa de Socorro.

Entre las instituciones financieras destacaban el Crédito Navarro surgido en 1863, emplazado desde 1909 en la Plaza del Castillo 21, en el edificio en el que se encontraba el estudio de Emilio Pliego que pasaría después a sus hijas y la Caja de Ahorros Municipal. Otras entidades bancarias de ámbito nacional abrieron sucursales en Pamplona, como La Vasconia o el Banco de España, cuyo edificio se inauguró en 1927).

Las comunicaciones ferroviarias de los años veinte fueron el Irati, que llegaba hasta Sangüesa y el Plazaola que conectaba con San Sebastián, a la vez que se iniciaba el auge de los autobuses "de línea", que acabarán sustituyendo a los trenes de cercanías. Se construyeron edificios emblemáticos como Correos (1926) y Telefónica (1927).

Los pamploneses se divertían por esos años en los teatros Gayarre y Olimpia, la nueva plaza de toros, los casinos Eslava y Principal y en cafés como el Suizo, el Kutz y el Iruña. Agrupaciones musicales como el Orfeón Pamplonés y orquestas como Santa Cecilia, La Pamplonesa o Los Amigos del Arte, manifestaban la vocación melómana de la ciudad y los aficionados al deporte podían acudir al campo de futbol del Club Atlético Osasuna inaugurado en 1922, al Club de Tenis abierto en 1918 y a frontones como el Euskal-Jai o el Moderno, donde se realizaban también funciones de circo y bailes.

Fueron años de profundos contrastes y acentuación de las desigualdades, en los que la prosperidad económica de las clases medias y los avances urbanísticos coincidieron con fuertes tensiones sociales y falta de libertades políticas, muy limitadas por la Dictadura de Primo de Rivera.

De forma simultánea, a pesar de que la gran mayoría de las mujeres se dedicaban a trabajos domésticos y a la atención y cuidados de la familia, una lenta e inexorable ola de mujeres comenzó a entrar en la vida pública, la administración y las



La señorita María Lacunza, abogada pamplonesa, que en breve intervendrá en una causa cuya vista tendrá lugar en la Audiencia de la capital de Navarra. (Fot. Hijos de Pliego.)

Fig. 1. Retrato de María Lacunza. Hijos de Pliego [sic]. *Estampa* (Madrid), 21-02-1928

aulas universitarias, donde habían accedido pocos años atrás, aunque de forma muy minoritaria. Así, en 1925 Juana García Orcoyen fue la primera navarra licenciada en Medicina en la Universidad Central de Madrid, dos años después se colegió también la primera abogada, María Lacunza, que ostentaría durante la II República el cargo de secretaria en la comisión para la Reforma Agraria en Madrid en 1932 y fue fotografiada por las *Hijas de Pliego* (Fig. 1).

En 1930 la población de Pamplona alcanzaba los 42. 249 habitantes, pero los ecos de la crisis de mundial de 1929 y la mala gestión económica retrajeron el crecimiento. Aún se realizaron construcciones importantes, como la remodelación del Crédito Navarro y la Estación de autobuses en 1934, no obstante, la confrontación política, especialmente a partir de 1932 provocó que las tensiones sociales y la inestabilidad en la ciudad aumentasen (MARTINENA RUIZ, 2017).

2. El entorno familiar: el fotógrafo Emilio Pliego

Emilio Pliego Ruiz de Gordejuela nació en Madrid, el 23 de noviembre de 1850, hijo Rufino Pliego, de Madridejos (Toledo) y de Feliciana Ruiz de Gordejuela, de San Pedro Manrique (Soria) y se formó en la capital junto a Gabriel Chevrier (DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, 2011: 355).

Trabajó en Logroño junto a Juan Pérez Vila, como evidencian los reversos de algunas *cartes de visite* que señalan "Pliego y Pérez, fotógrafos y pintores en la c./ Portales, nº 64 y 66, sobre el Café Español". En 1876 ya estaba domiciliado en Pamplona ejerciendo la fotografía asociado a Leopoldo Ducloux en la Plaza del Castillo, 31.

En mayo de 1877 se casó en la parroquia de San Juan Bautista con Carolina Soler (Madrid, 1857 – Pamplona, 1918), también madrileña, huérfana desde niña

del militar barcelonés Carlos Soler y de Marcelina Aldea, natural de Azagra, que había llegado a Pamplona con su tía Antonia Aldea entre 1874 y 1875. El joven matrimonio se instaló en la calle Navarrería 23-25, donde nació Esmeralda, el 26 de mayo de 1878. Pliego solicitó permiso para acondicionar un gabinete fotográfico con lucernario sobre el piso 5º de San Nicolás, 2, esquina con Plaza de la Constitución, 35, con proyecto firmado por el arquitecto Villanueva, que fue aprobado el 1 de enero de 1879 y al que se trasladó, ocupando el 4 º piso con su familia. Aquí nacieron Blanca, Marina, Emilio e Isolina Luz, aunque estos tres últimos no pasaron de los primeros años.

En 1887 la familia cambió a un nuevo domicilio en la 5ª planta de Plaza de la Constitución 44 – 46, mientras Pliego abría un estudio en el bajo del nº 22 de la misma. Aquí nacieron Emilio Ángel, Emilio Carlos, Isolina Jovita y Marina. Emilio Ángel y Marina también murieron pronto, de modo que cinco hijos del matrimonio fallecieron en su primera infancia. Entre los varones sólo Emilio Carlos llegó a la edad adulta y también lo hicieron las dos hijas mayores, Esmeralda y Blanca, y la hermana menor Isolina Jovita.

Emilio Carlos Pliego Soler (Pamplona, 1890 – 1914) trabajó en el estudio junto a su padre y ejerció de forma independiente el periodismo, aunque una dolencia cardiaca acabó con su vida de forma prematura.

Entre 1895 y 1905 el domicilio familiar y el estudio compartieron emplazamiento en el 22 de la Plaza de la Constitución. Sin embargo, el padrón de 1910 refleja que la familia se había trasladado de nuevo, ahora a la primera planta de la calle Estafeta, 71, donde junto a Emilio, Carolina y sus 4 hijos convivía Eloísa, hermana mayor de Pliego viuda y su hijo Rafael Castro Pliego (Madrid, c. 1887), que también figuraba como fotógrafo en la hoja de padrón, al igual que Emilio Carlos. Así pues, convivían tres fotógrafos en la familia y trabajaban juntos en el estudio. Rafael se casó en febrero de 1914 y se trasladó a Madrid (*Diario de Navarra* de 24 de febrero de 1914, p. 3) y cuatro meses después falleció el hijo varón de Emilio.

A lo largo de casi 50 años, entre 1876 y 1924, Emilio Pliego fue uno de los fotógrafos más prestigiosos de Pamplona, donde introdujo con Ducloux la placa seca o gelatino-bromuro. Fue pionero en el uso en su gabinete de la iluminación con luz eléctrica y en bajar el establecimiento desde las plantas altas al nivel de la calle ya en 1887 y uno de los primeros usuarios en contar con servicio de teléfono. Desde 1886 fue miembro de la *Société Française de Photographie* y en 1900 Pliego se aso-

ció como sucursal de la Sociedad Electro-Fotográfica, con sede en Gijón, lo que le facilitaba el acceso a productos, materiales y equipamientos fotográficos (DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, 2008: 506).

Tuvo como ayudantes a los que luego serían los prestigiosos fotógrafos Félix Mena Martín, Fermín Aduain Armendáriz y Benito Rupérez Herrero, además de su sobrino Rafael Castro Pliego, su hijo Emilio Carlos y sus hijas Esmeralda, Blanca e Isolina, quienes a su muerte acaecida el 8 de enero de 1924 le sucedieron en el estudio como *Hijas de Pliego*.

3. Las fotógrafas Pliego

Las tres hermanas Pliego Soler convivieron con su padre viudo en el domicilio familiar del 3º piso de la calle Mayor, 8, hasta que murió a los 73 años. Cuatro años atrás habían perdido a su madre, Carolina Soler, muerta el 5 de noviembre de 1918 y en 1921 a la tía Eloísa Pliego.

Sus nombres de pila completos eran María de la Esmeralda Eloísa Leopoldina (26 de mayo de 1878 – 5 de agosto de 1952); Blanca Rufina Isabel (5 de noviembre de 1879 – 30 de septiembre de 1936) e Isolina Jovita (15 de febrero de 1892 –16 de febrero de 1969). Previsiblemente llevaban ya tiempo colaborando activamente con su padre en el estudio fotográfico, pues tan solo 20 días después de su muerte publicaron un inserto publicitario en el que, mediante la figura retórica de la prosopopeya anunciaron la continuidad del establecimiento con estas palabras: *"Esta antigua y acreditada fotografía participa a su distinguida clientela, y al público en general, que continúa encargándose de cuantos trabajos se le confíen con el mismo esmero de siempre"* (*La Voz de Navarra,* de 29 de enero de 1924, p. 4).

Esmeralda, la primogénita, se convirtió en la cabeza de familia, según consigna el padrón municipal de 1924, donde figura junto a sus hermanas, indicándose en los tres casos como actividad profesional "Fotografía".

Esta situación resultaba novedosa en Pamplona, pero no era inédita en la España de esa época. Así, Sabina Muchart Collboni (Olot, 1858 – Málaga, 1929) ejerció como fotógrafa entre 1887 y 1928 en Málaga, primero junto a sus hermanos y posteriormente ella sola (GARCÍA FELGUERA, 2005-2006: 54-65); también Josefina (Granada, 1889 – Córdoba, 1967) y María Señán Aldanondo (Granada, 1894 – Córdoba, 1983) trabajaron en Córdoba desde 1912 hasta 1930 (GONZÁLEZ PÉREZ, 2020: 149-155); y las hermanas Elena (Amorebieta, 1906 – Barcelona, 1986), Inés

(Irún, 1918 – Neuilly-sur-Seine, 2000) y Eugenia Broquier Gautier (Irún, 1918 – Tudela, 1985), fueron fotógrafas en Tarazona y en Tudela, entre 1931 y 1950 bajo el nombre comercial de *Foto Colón* y *Foto Ebro* (AGUSTÍN LACRUZ, 2023).

Las hermanas Pliego habían recibido en Pamplona la educación propia de las señoritas de buena posición. Las mayores cursaron estudios en la Escuela de Artes y Oficios entre 1892 y 1896 y la pequeña estudió en la Escuela Normal de maestras entre 1906 y 1913. Muy probablemente las tres compartieron entorno e inquietudes artísticas, lo que las llevó de forma natural a interesarse por la fotografía, aprendiendo la profesión junto a su padre, como lo habían hecho con anterioridad otros ayudantes, su primo y su hermano.

Su condición femenina y su estado civil de soltería constituían una novedad. Estos dos factores determinaban en la España de ese momento la posición y las funciones que podían desempeñar tanto en la familia, como en el trabajo y en las instituciones sociales.

Previsiblemente las hijas de Pliego no estuviesen inicialmente destinadas a ser las herederas y sucesoras de su estudio fotográfico, pero en 1914 los acontecimientos familiares comenzaron a perfilar un futuro distinto para ellas, pues en un periodo de seis meses Rafael Castro, el sobrino y ayudante en el estudio se casó y se marchó a Madrid y poco después la muerte prematura de Emilio Carlos dejaron a Emilio, que contaba ya 64 años, sin ayuda ni continuación en el gabinete de Plaza del Castillo.

4. El estudio fotógrafico de las *Hijas de Pliego*

El gabinete en el que trabajaron las Pliego entre 1924 y 1934 fue el mismo que había ocupado su padre desde 1887, un local alquilado al Crédito Navarro, que contaba con ubicación privilegiada, en la fachada sur de la céntrica y comercial plaza de la Constitución, 22, planta baja y primera altura.

Desde mediados del siglo XIX esta plaza había sido uno de los emplazamientos elegidos por los fotógrafos más importantes de Pamplona, por ser uno de sus centros de actividad económica y un destacado espacio de socialización, así como por sus buenas condiciones lumínicas (DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, 2011: 338-340). Lo más granado de la sociedad pamplonesa de la Restauración posó en este "salón de la ciudad" ante las cámaras y los telones de Anselmo María Coyne, Valentín Marín, Leopoldo Ducloux, Emilio Pliego, José Roldán, Félix Mena y Agustín Zaragüeta.

El gabinete de las Pliego estaba justo al lado del edificio ocupado por el Teatro Gayarre, inaugurado como Teatro Principal en ese emplazamiento en 1841 —y renombrado en 1903 en honor al célebre tenor— hasta que la remodelación urbanística del segundo ensanche de la ciudad requirió su demolición en 1931, para poder abrir la plaza y conectarla con la avenida de Carlos III, donde se trasladó el teatro en 1932, determinando también el final del estudio de las Pliego.

El estudio tributó en sus casi cinco décadas de existencia como establecimiento de primera categoría, según consta en la documentación conservada. En la planta baja del mismo contaba con un escaparate, donde, además de exponer fotografías se vendía otro tipo de objetos y productos, siendo regentado por Emilio (DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, 2011: 356). Esta actividad comercial de "artículos y material para la fotografía" también fue realizada por ellas, tal como refiere la publicidad insertada en anuarios nacionales entre 1929 y 1935 (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS ALFONSO, 2013: 623-625).

Aunque no disponemos de descripciones sobre la distribución del establecimiento, algunos de los retratos conservados evidencian que el espacio reflejado era bastante amplio. La situación del piso bajo, tras los arcos que bordeaban la plaza lo hacía oscuro para las fotos, así como demasiado indiscreto por verse desde la calle, por lo que el espacio para la atención del público y la venta de productos debía estar en la parte de abajo y la sala de posado en la primera altura.

El amplio cartel horizontal con el rótulo "Gran Fotografía de Pliego" en grandes letras versales que aparece en algunas fotografías y postales desde 1900 (Archivo Municipal de Pamplona. Fototeca 000274) ya había desaparecido en 1915 (Archivo Municipal de Pamplona. Fototeca U0090323), quizá para minorar el pago de impuestos en un momento de carestía de precios, fuerte inflación y crisis de suministros provocada por la I Guerra Mundial.

Tras la muerte de su padre, Esmeralda, Blanca e Isolina adoptaron en Pamplona el nombre comercial de *Hijas de Pliego* firmando con "sororidad y de forma colegiada" sus trabajos fotográficos. Con esta denominación reflejaron también la continuidad del estudio familiar y asumieron el prestigio y el reconocimiento del buen hacer profesional de su padre.

Curiosamente utilizaron la denominación de "Viuda de Pliego" fuera de la capital del Arga, en diferentes anuarios comerciales publicados entre 1929 y 1935 en Barcelona por la editorial Bailly-Baylliere-Riera y en Madrid por la imprenta de

los Sucesores de Rivadeneyra (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS ALFONSO, 2013: 624). Podemos suponer que esta denominación les resultaría más convencional allí donde no las conocían, puesto que el público de Pamplona sabía que no existía ninguna persona que pudiese ostentar tal condición, por haber fallecido Carolina Soler antes que Emilio Pliego y porque su hermano Emilio Pliego Soler murió sin haberse casado.

Entre la competencia, las *Hijas de Pliego* eran en buena medida consideradas las hijas del maestro y compartían espacio en la misma Plaza de la Constitución con los establecimientos de Roldán e Hijo y de Zaragüeta e Hijos (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS ALFONSO, 2013: 623-626).

En 1924 las hermanas figuraban en los padrones industriales como *Emilio Pliego (Sucs.)* en la categoría impositiva más alta, junto a Roldán e Hijo y Benito Rupérez. También compartían clientela y encargos con Agustín Zaragüeta y con Javier Mena y posteriormente con José Galle Gallego (Valladolid, 1898 – Pamplona, 1983), que había trabajado en Madrid y San Sebastián antes de establecerse a finales de la década de 1920 en Pamplona y con Carlos Skogler Fredrikson, procedente de Zaragoza, quien se instaló en Pamplona hacia 1931.

5. La obra fotógrafica de las *Hijas de Plie*go: los retratos

Los retratos de estudio constituyen la parte más importe del corpus conservado de las *Hijas de Pliego*. Algunos muestran a grupos familiares, pero la mayoría son retratos individuales de mujeres jóvenes, en menor medida varones, y niños y niñas, prosiguiendo con la especialización en retratos infantiles que caracterizó la obra de su padre.

Son obras de gran calidad estética realizadas con una técnica impecable, caracterizada por la naturalidad en las poses, el control de la luz y sus contrastes y la simplificación y difuminado de los fondos, una característica estilística ya presente en los retratos de la última etapa de Pliego.

El centro focal se sitúa en las figuras en la mayoría de los casos iluminadas con luces laterales superiores, complementadas con una segunda fuente de iluminación natural que proporciona luz de relleno, suavizando los contrastes y las sombras.

Las composiciones son armoniosas y equilibradas, integrando bien la luz, el tratamiento de los fondos y la gestualidad de los retratados, que aparecen sonrientes y relajados. Son retratos amables, sin caer en lo edulcorado.

Buena parte del corpus que conocemos son copias positivadas en gelatina de revelado químico o gelatino-bromuro sobre papel baritado. El tamaño y las dimensiones de los soportes varían, predominando los formatos tipo tarjeta postal (8,5 x 13 cm), aunque también se observan otros tamaños (16 x 11, 5 cm).

Además de los retratos, también se conservan en colecciones públicas algunas fotografías con escenas de exterior realizadas por encargo de instituciones como la Diputación Foral, reflejando sus actividades en el Laboratorio Agrícola o el Depósito de sementales vacunos.

Respecto a las firmas de autoría, se han catalogado por el momento cuatro tipos diferentes con el nombre comercial *Hijas de Pliego*. En algunos reversos aparecen sellos de tampón de tinta de formato circular, mientras que en el anverso encontramos mayor variedad, tanto consignando el nombre comercial a modo de firma caligráfica; dibujado sobre el positivo, como impreso con tipografía de imprenta en el soporte de cartón; o con sello seco resaltado en relieve sobre el papel fotográfico.

Un tipo diferente de firma es el sello de tinta de formato apaisado con el nombre "E. Pliego" en letra cursiva, que podría representar indistintamente tanto la inicial del nombre de Emilio, como la de Esmeralda y que encontramos generalmente en retratos en formato de tarjeta postal.

6. Las *Hijas de Pliego* y sus colaboraciones en la prensa

En la familia Pliego existía una tradición consolidada a lo largo de los años de colaboración estrecha con la prensa.

En 1911 Emilio Pliego Soler fue uno de los 25 socios fundadores de la Asociación de la Prensa, según consta en el acta firmada en Pamplona el 26 de junio. Dentro de la entidad desempeñó un papel activo en la promoción de los profesionales del periodismo, por lo que fue un miembro muy apreciado, como recogen las informaciones publicadas con motivo de su fallecimiento en el *Diario de Navarra* los días 28 de junio y 4 y 6 de julio y el 11 del mismo mes en la revista barcelonesa *La Hormiga de Oro*. Precisamente, en la sección de "Notas tristes" el *Diario* de 28 de junio lo calificaba como "corresponsal artístico de varias revistas ilustradas".

Su padre Emilio Pliego también formó parte de dicha Asociación según indica una esquela publicada tras su muerte, en el mismo *Diario de Navarra* de 19 de enero de 1924. Fotografías firmadas por él aparecieron en publicaciones locales como la revista quincenal *La Avalancha*, el *Boletín de la comisión de monu-*

mentos históricos y artísticos de Navarra y el periódico *El Eco de Navarra*. Fue corresponsal de la revista santiaguesa *Luz y Sombra* y del diario madrileño *ABC,* en cuyas páginas publicó fotografías al menos desde 1905 hasta 1921 ilustrando noticias sobre festejos taurinos en San Fermín, inauguraciones, congresos, excursiones, nombramientos de autoridades y otros acontecimientos sociales acaecidos en Pamplona.

Junto a José Roldán, Pliego fue pionero en colaborar con los periódicos locales (MARTÍN LARUMBE, 2006: 442).

Este tipo de colaboraciones de los fotógrafos con los periódicos y revistas de sus ciudades fueron habituales en España desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, pues el perfil profesional del reportero gráfico o fotoperiodista no se definió en nuestro país hasta los años veinte del siglo pasado en los medios de las grandes ciudades y más tardíamente en las provincias.

Usualmente eran los fotógrafos quienes por propia iniciativa enviaban sus imágenes, o atendían la solicitud del periódico local, casi siempre para publicitar su propio nombre comercial y dar a conocer su trabajo a un público más amplio que el que habitualmente frecuentaba su gabinete.

En Pamplona *el Diario de Navarra* fue el primero que incluyó fotografías en sus páginas, desde 1904 de forma puntual y sistemáticamente desde 1920, colaborando en él José Roldán y José Galle. Entre las revistas, primero *Iruña* y después *Salud* y *Navarra*, y ya en los treinta *Cultura navarra* y *Atalaya* incluyeron información gráfica (MARTÍN LARUMBE, 2006: 442).

Los fotógrafos pamploneses que más se prodigaron en los medios, compaginándolos con el trabajo en sus propios estudios fueron José Roldán en el *Eco de Navarra* al menos desde 1912 y el *Diario de Navarra* y Agustín Zaragüeta y sus hijos en *La Voz de Navarra*. La investigadora Celia Martín considera a José Roldán Bidaburu el verdadero "reportero gráfico de la ciudad" (2006: 442).

Por su parte, la producción fotoperiodística de las *Hijas de Pliego* localizada se extiende entre los años 1927 y 1933 incluyendo los años finales de la dictadura de Primo de Rivera y los primeros de la Segunda República. Colaboraron tanto en medios locales — *La Voz de Navarra, Diario de Navarra y La avalancha*— como nacionales — *Heraldo de Madrid*, *Ahora* y *Estampa*—, en revistas ilustradas semanales —*Estampa*— o quincenales —*La avalancha*— y en diarios —*La Voz de Navarra, Diario de Navarra, Heraldo de Madrid y Ahora*—.



Fig. 2. Retrato del violinista Justito Carmona. Hijas de Pliego. *La Voz de Navarra*, 24-07-1931



Fig. 3. Retrato en la portada del violinista Justito Carmona. Hijas de Pliego. *Diario de Navarra*, 24-07-1931

La publicación ocasional de imágenes suyas en cabeceras de Madrid evidencia que sus contactos con la prensa sobrepasaban el ámbito local. Tal vez el nombre de su padre, corresponsal de *ABC*, o el mantenimiento de contactos familiares o profesionales en Madrid les facilitase la proyección profesional fuera de Pamplona.

6.1. Retratos de estudio, escenas y acontecimientos

Los retratos son el género en el que las *Hijas de Pliego* más se prodigaron en la prensa. En general, se trata de retratos de estudio que servían para ilustrar celebraciones o sucesos relacionados con el personaje fotografiado. Es el caso de los retratos "reaprovechados" que ponen rostro a distintas noticias relacionada con la impartición del sermón de la Soledad por el sacerdote Juan Pedro Zarranz, recogido en *La Voz de Navarra* el 15 de abril de 1927; el reconocimiento de María Lacunza como primera mujer abogada en Navarra (Figura 1) aparecido en la revista madrileña *Estampa* de 21 de febrero de 1928; el homenaje al médico Marcelino Lorente publicado en el *Diario de Navarra* el 28 de abril de 1929; la entrega del premio Sarasate al joven músico Justo Carmona (Figuras 2 y 3), publicándose dos retratos distintos en *La Voz de Navarra* y el *Diario de Navarra* el mismo 24 de julio de 1931 o el macabro asesinato del empresario Pablo Casado en 1928 (Figura 4), del que aparecieron tres retratos diferentes en la portada del *Heraldo de Madrid* de 6 de mayo de 1929, todos realizados por *Hijas de Pliego*.

En otras ocasiones, la prensa recoge escenas y retratos de grupo tomados por las *Hijas de Pliego* en exteriores, mostrando distintos acontecimientos sociales como bodas en el *Diario de Navarra* de 1 de octubre de 1930 y *La Voz de Navarra* de 13 de septiembre de 1928, de 13 de enero y 26 de junio de 1931; grupos escolares visitando la ciudad en *La Voz de Navarra* de 28 de junio de 1927 y de 20 de julio de 1933; un equipo de fútbol (Figura 5) en el *Diario de Navarra* de 3 de abril de 1929; la visita del ministro de Fomento al pantano de Yesa en 1931 en *La Voz de Navarra* de 26 de mayo; el presidente de la República de paso por Alsasua en 1932 en *La Voz de Navarra* de 11 de septiembre y *Ahora* de 14 de septiembre; o la excursión de los participantes en la Semana Pedagógica en 1932 en *Ahora* de 14 de septiembre y reutilizada como si se tratase de una visita de turistas en *La Avalancha* el 8 de marzo de 1933.

Algunas de estas fotografías se publicaron solo en la prensa de Madrid, como la del cardenal Soldevila, y en otras ocasiones supusieron que sus autoras se desplazasen fuera de Pamplona, como en el partido de futbol celebrado en Artajona (Figura 5); el interesante e informal retrato realizado al Orfeón Pamplonés en su viaje a Madrid en noviembre de 1927 (Figura 6); la visita a Yesa del ministro Álvaro de Albornoz Liminiana o el viaje a



Fig. 4. Dos retratos de Pablo Casado. Hijas de Pliego. *Heraldo de Madrid,* 6-05-1929



El equipo de Artajona, que el domingo ganó al Ostikoka en partido inaugural del campo.-La madrina del campo lanzando «el kik-off».--(Foto Hijas de Pliego.)

Fig. 5. Retrato de grupo del equipo de futbol de Artajona y de la madrina del campo. Hijas de Pliego. *Diario de Navarra,* 3-04-1929



Los orfeonistas en Madrid.—Ante la fuente de Benavente. (Fot. Hijas de Pliego.)

Fig. 6. Retrato de grupo de los orfeonistas en Madrid. Hijas de Pliego. *La Voz de Navarra* 18-11-1927



Fig. 7. Retrato de grupo del presidente de la República, Niceto Alcalá-Zamora en Alsasua. Hijas de Pliego. *Ahora*, 14-09-1932

Irache de los profesores que participaban en la Semana Pedagógica.

Una fotografía singular fue la que realizaron las *Hijas de Pliego* a Niceto Alcalá-Zamora, presidente de la República española, los ministros Prieto y Zulueta y el general Queipo de Llano, recibidos en Alsasua por un grupo de políticos y autoridades cuando viajaban a San Sebastián. La imagen se publicó en *La Voz de Navarra* el 11 de septiembre de 1932 y en la publicación madrileña *Ahora*, el día 14 del mismo mes (Figura 7).

Fueron las únicas fotógrafas que plasmaron ese acontecimiento pues el Diario de Navarra había sido incautado y suspendido desde el 10 de agosto hasta el 12 de septiembre, a causa de la sublevación militar contra la República ocurrida en Madrid el día 10 de agosto, conocida como "la Sanjurjada" por ser el promotor el general pamplonés José Sanjurjo Sacanell. Así que, sabiendo que este diario no iba a poder publicar el recibimiento en Alsasua del presidente, es posible suponer que las Pliego se ofrecieron para tomar las fotos, de manera que *La Voz* tuviese la exclusiva en Navarra, que después se envió Madrid, al diario *Ahora*.

Es probablemente que se desplazasen formando parte de la comitiva oficial de autoridades. El día 10 de agosto, cuando ocurrió el evento, y el 11, cuando se publicó en *La Voz*, el *Diario de Navarra* aún

estaba clausurado. Pero ya los días 16 y 17, reabierto, este periódico pudo publicar fotografías del presidente de la República visitando Pamplona, a la vuelta del País Vasco. Estas imágenes fueron realizadas por Galle, el fotógrafo habitual del *Diario de Navarra*.

La incógnita es saber por qué no fue a Alsasua Gerardo Zaragüeta, el fotógrafo que colaboraba con *La Voz* y quien cubrió el día 17 de agosto la visita del presidente a Pamplona.

Las fotografías de *Hijas de Pliego* en la prensa pertenecen a géneros y temáticas muy distintas y se distribuyeron en publicaciones de orientación liberal:

- En el *Diario de Navarra* publicaron cuatro fotografías entre 1929 y 1931, dos retratos interiores de estudio y dos retratos exteriores de grupo —una boda y un partido de fútbol—.
- En *La Voz de Navarra* aparecieron 13 imágenes entre 1927 y 1933, correspondientes a retratos, escenas exteriores y fotorreportajes
- En *Ahora*, en 1932 publicaron dos imágenes correspondientes al viaje de la Semana pedagógica y del presidente en Alsasua.
- En el periódico *Heraldo de Madrid* publicaron en portada tres retratos del industrial Pablo Casado.
- Finalmente, en la revista *Estampa* aparecieron trabajos suyos en 1928, 1929 y 1932, siendo muy significativos los retratos de María Lacunza de 1928. En esta revista apareció un interesante retrato de grupo de jóvenes roncalesas (Figura 8).



Fig. 8. Retrato de grupo de tres muchachas roncalesas con indumentaria típica. Hijas de Pliego. *Estampa*, 15-02-1929

6.2. Víctor Pliego, el enigma de una identidad

Víctor Pliego es la firma con la que se publicaron en el diario *ABC* imágenes sobre distintos acontecimientos acecidos en Pamplona entre 1920 y 1922, coincidiendo con los últimos años de la corresponsalía de Emilio Pliego —de hecho, en 1920 las firmas de Emilio Pliego y Víctor Pliego aparecieron simultáneamente en este periódico— y sin que hayamos podido localizar en ninguna fuente ni registro documental a ningún fotógrafo con este nombre.

Bajo este nombre se publicaron imágenes de excelente factura técnica y gran calidad informativa que muestran, con planos próximos o con la perspectiva y dis-

tancia necesarias, algunos acontecimientos de interés nacional, como la visita del ministro Bugallal a Pamplona para inaugurar el II congreso de Estudios Vascos (Víctor Pliego, *ABC*, 19 de julio de 1920. Archivo nº 7547283); la del cardenal Soldevila con motivo del centenario de San Francisco Javier (Víctor Pliego, *ABC*, 31 de enero de1922. [sic] Archivo nº 7031953) y los danzantes de Suberoa (Francia) y Valcarlos (Navarra) en la plaza de toros (Víctor Pliego, *ABC*, 20 de julio de 1920. Archivo nº 7546753).

Consideramos como hipótesis de trabajo que se trata de un heterónimo que esconde la identidad de Esmeralda Pliego bajo un nombre masculino vinculado con el célebre escritor romántico francés, con el que el suyo —Esmeralda Eloísa Leopoldina, de clara inspiración victorhugiana— guarda una estrecha vinculación.

Esta estrategia de utilizar un nombre distinto pero relacionado, se podía emplear en un periódico de la lejana capital, donde poca gente conocía quienes formaban en ese momento la menguada familia Pliego, mientras que resultaba imposible en Pamplona.

7. 1934: la reestructuración de la Plaza del Castillo y el cierre del estudio

La actividad fotográfica de Esmeralda, Blanca e Isolina cesó en 1934, como consecuencia de la apertura del segundo ensanche de Pamplona, pues la remodelación del edificio del Crédito Navarro, donde se albergaba el estudio alquilado de las *Hijas de Pliego*, obligó a su cierre ese mismo año.

Simultáneamente perdieron también su domicilio situado entre 1930 y 1934 en la calle Espoz y Mina, 4, 3º, en un piso propiedad de la misma entidad financiera.

A ello se sumó que Esmeralda perdió visión, debido a un incendio doméstico, lo que acabó degenerando en una ceguera muy incapacitante y precipitando la desvinculación profesional de la fotografía.

Isolina, la menor de las hermanas, había estudiado Magisterio en la Escuela Normal de Maestras de Pamplona y se había titulado en 1914, sin ejercerlo, en esta tesitura asumió el rol de cabeza de familia y llevó consigo a sus hermanas a Lodosa, donde tomó posesión en 1934 de una plaza como maestra en propiedad, tras una breve estancia en Torrente de Cinca (Huesca) y en Berbinzana (Navarra).

En Lodosa falleció en 1936 Blanca, después Esmeralda en 1952 y finalmente Isolina en 1969. Ninguna de ellas se casó ni tuvo descendientes. Tampoco su hermano.

Desconocemos lo que pudo ocurrir con las cámaras, el archivo y el resto de los materiales fotográficos. Lo más probable es que los vendiesen a otros fotógrafos, como Luis Zaragüeta, que abrió a finales de junio de 1934 un estudio, según publicitó el periódico *El Pensamiento navarro* de 23 de junio de 1934.

De ello han transcurrido 100 años.

Tras abandonar Pamplona, poco a poco la memoria de las *Hijas de Pliego* se borró y el recuerdo de su trabajo se fue perdiendo.

A modo de conclusión

Hijas de Pliego fue un importante estudio fotográfico en Pamplona, entre 1924 y 1934, singular dentro del medio navarro por ser totalmente femenino y estar regentado por tres hermanas, que se habían formado junto a su padre. Su obra está compuesta principalmente por retratos de estudio, caracterizados por un estilo sencillo y a la par elegante y moderno.

También sus colaboraciones con la prensa fueron notables, en un periodo en el que era habitual que los profesionales con estudios abiertos en las ciudades publicasen también sus fotografías en periódicos y revistas, unos medios de comunicación ávidos de imágenes con las que atraer a nuevo público, aportando objetividad y valor de verdad a las informaciones narradas.

Hijas de Pliego publicó de forma habitual fotografías entre 1927 y 1933, en periódicos y revistas, tanto de ámbito local y nacional. Los retratos de estudio "reutilizados" como ilustraciones de noticias fueron una de sus principales aportaciones, sin desdeñar las escenas exteriores que mostraban eventos sociales y acontecimientos públicos. La prensa les proporcionó reconocimiento profesional, proyección social para su nombre comercial y nuevos clientes. Probablemente no recibiesen remuneración económica por sus publicaciones, pero si publicidad y nuevas relaciones sociales.

Sus fotografías nos permiten conocer un mundo en proceso de cambio, que ofrecía nuevas posibilidades a mujeres como ellas, con formación e inquietudes estéticas, para las que el medio fotográfico constituyó en la España de ese momento una posibilidad real de ejercer una profesión y al mismo tiempo de mantener su propia independencia económica.

La obra que ha llegado hasta nuestros días nos proporciona su visión y su testimonio del mundo y de las gentes que las rodeaban, reflejando el espíritu optimista de los años veinte y comienzos de los treinta, antes de que se extendiesen las

sombras profundas que marcarían al país y también a la sociedad pamplonesa en los años previos a la Guerra Civil.

Bibliografía

Agustín Lacruz, C. (2023). "Las fotógrafas de la familia Broquier, con luz propia" en *Revista General de Información y Documentación*, 33, 2, pp. 605-638. https://doi.org/10.5209/rgid.93013 [Consulta: 6 de marzo de 2024].

Cánovas, C. (2012). *Navarra/Fotografía*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

Domeño Martínez De Morentín, A. (2008). "Algunas influencias foráneas en la fotografía navarra de los siglos XIX y XX" en *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, pp. 497-524. <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/4172/1/Algunas%20influencias%20for%c3%a1neas%20en%20la%20fotograf%c3%a-da%20navarra%20de%20los%20siglos%20XIX%20y%20XX%20Libro%203.pdf> [Consulta: 6 de marzo de 2024].

Domeño Martínez De Morentín, A. (2011). "Una aproximación a la fotografía y a los estudios fotográficos de la Pamplona del siglo XIX" en *Príncipe de Viana*, 254, pp. 337-366. <http://sehn.org.es/wp-content/uploads/2017/08/70402.pdf> [Consulta: 6 de marzo de 2024].

García Felguera, M.s. (2005-2006) "José Spreafico, Enrique Facio y Sabina Muchart: nuevos datos sobre fotógrafos malagueños del siglo XIX y principios del XX" en *Boletín de Arte*, 26-27, pp. 37-72. https://revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/4543/4247 > [Consulta: 27 de marzo de 2024].

González Pérez, A.J. (2020). *Andaluzas tras la cámara. Fotógrafas en Andalucía 1844-1939.* Sevilla: Junta de Andalucía.

Gurbindo Gil, R. (2017). "Las nenas angélicas. Origen, evolución y perduración" en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 49, 91, pp. 7-41. <https://revistas.navarra.es/index.php/CEEN/article/view/262/651> [Consulta: 5 de marzo de 2024].

Martín Larumbe, C. (2006) "El papel de la fotografía como mecanismo conformador de la imagen colectiva de Pamplona en el umbral del siglo XX: sus mecanismos de penetración social" en *Navarra. Memoria e imagen: Actas del VI Congreso de Historia de Navarra*. Pamplona, vol. 2, 437-448.

Martinena Ruiz, J.J. (2017). *La Pamplona de los años veinte. Crónica gráfica de una década 1921-1930*. Pamplona: Sahats.

Miguéliz Valcarlos, I. (2014). *Fotografía navarra. La colección del marqués de la Real Defensa.* Tafalla: Fundación Mencos. <https://www.unav.edu/documents/11139712/17138174/Fotografia-navarra-La-coleccion-del-marques-de-la-Real-Defensa.pdf/bf8cf06e-8393-b837-02aa-253264814b3d > [Consulta: 6 de marzo de 2024].

Rodríguez Molina, M.J. y Sanchís Alfonso, J.R. (2013). *Directorio de fotógrafos de España (1851-1936), elaborado con las informaciones que proporcionan los anuarios y las guías comerciales.* Valencia: Archivo General y Fotográfico de la Diputación, 2. v.



ALEJANDRINA ALBA (1837 – CA.1915): UNA MUJER VELADA QUE SE REBELA FOTÓGRAFA

Marta López Beriso

Dra. en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid

Profesora en la Fundación Ortega – Marañón y en la Universidad de San Diego (California)

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.15

Resumen

Alejandrina Alba Muñoz fue una mujer de origen humilde que aprendió fotografía en el gabinete madrileño de su primer marido. Se quedó con el estudio aún en vida de éste y pasó a ser la titular en 1876, después de enviudar. A raíz de su segundo matrimonio, Alba deja de aparecer como profesional opacada por su nuevo marido, aunque sigue al frente del estudio otros 20 años. Murió prácticamente en la indigencia después de enviudar por segunda vez, ocho años después de traspasar el estudio. La vida de Alba nos lleva a dos cuestiones fundamentales. La primera es desbrozar el rol de las mujeres en el campo de la fotografía, desde sus inicios. La segunda es una cuestión intrínseca a la naturaleza de la fotografía: la autoría. Al ser un procedimiento mecánico, la "mano del autor", si bien puede identificarse por el uso de determinados objetos y telones, no se reconoce. Por este motivo, cuando hablamos de las fotografías realizadas por Alba, aparte de las que llevan su nombre, debemos considerar que es autora indudable —pero velada— de muchas de las que aparecen bajo los nombres de los distintos hombres con los que compartió el estudio de la Puerta del Sol nº 4 en Madrid. Desde ese prisma, su experiencia profesional es de al menos 40 años, con imágenes realizadas entre 1860 y 1900. Además, y no es un asunto menor, durante esos cinco años entre maridos, Alejandrina Alba, en un acto de cierta rebeldía, se declaró oficialmente fotógrafa porque sabía que lo era y así lo sentía.

Palabras clave: Fotografía, siglo XIX, mujeres, autoría, gabinete fotográfico, retrato, *carte de visite.*

Abstract

Alejandrina Alba Muñoz was a woman of humble origins who became a photographer at her first husband's photography studio in Madrid. She turned into the head of the business while he was still alive, and later, when she became the owner when widowing in 1874. As a result of her second marriage, Alba was again obscured by his male counterpart, though still running the studio for the following 20 years. She died in Madrid practically destitute after becoming a widow for a second time, eight years after transferring the studio.

Alba's life leads us to two fundamental questions. The first is to unravel, from its very beginnings, the role of women in the field of photography. The second is an intrinsic question to the nature of photography: authorship. Due to its mechanical process, the "unique style" of the author, even if identified by the use of certain objects and backdrops, is far from obvious. For this reason, when speaking of photographs taken by Alba, besides those under her name, she was unarguably —though veiled— the author, too, of images granted to those men she shared the business with. From that prism, her professional experience runs for at least 40 years, with images taken between 1860 and 1900. In addition, and this is not a minor consideration, for those five years between husbands, Alejandrina Alba, in means of a certain rebellion, officially registered as a photographer, knowing she was one and felt as such.

Keywords: Photography, 19th century, women, authorship, photography studio, portraiture, *carte de visite.*

Introducción

Alejandrina Alba Muñoz (Figura 1) (Ajofrín -Toledo, 1837 – Lugar desconocido, ca. 1915) fue una mujer de origen humilde pero instruida y, como veremos, una persona curiosa, resuelta y atrevida que aprendió fotografía siendo muy joven, en el taller de su primer marido, José Martínez Sánchez (LÓPEZ BERISO, 1991: 4), con cuyo estudio se quedó al enviudar (LOPEZ BERISO, 2019: 56-59). Allí, en la Puerta del Sol nº 4, en vida todavía de aquel, se declaró y censó como fotógrafa durante varios años seguidos. Al casarse de nuevo, aportó al matrimonio el gabinete que regentaba y sus entonces extensos conocimientos profesionales.

Sin embargo, a pesar de ser una fotógrafa consolidada, renunció a la titularidad —o cotitularidad—, en favor de su nuevo marido, el cartógrafo Juan Astray

Díaz. Conservaron el estudio abierto durante otros 20 años, al cabo de los cuales lo traspasaron y Alejandrina dejó de trabajar mientras su marido consolidaba su carrera de funcionario. El infortunio quiso que ocho años más tarde, al enviudar de nuevo, Alejandrina se quedara sin recursos y terminara sus días suplicando ayuda y caridad —incluso públicamente— mientras luchaba contra la Administración por sus derechos como viuda de un empleado público.

Sus dos maridos la mantuvieron en la sombra profesional, como poco, 34 años. Incluso en varias ausencias prolongadas de José Martínez Sánchez fue el sobrino de éste, Eduardo Blasco Martínez, quien dirigió el negocio, al menos de puertas para afuera y a pesar de que Alba ya poseía conocimientos de técnica fotográfica, de gestión y de relaciones sociales, necesarios para el éxito de una empresa de este tipo. En la medida de lo posible, en estas líneas queremos restablecer el reconocimiento a su trabajo, dentro y fuera de sus relaciones conyugales, redefiniendo el de sus maridos o compañeros cuando sea necesario, sin menoscabar por ello el prestigio de ninguno, sino concretando y delimitando los créditos que todos y cada uno merecen.



Fig. 1. Atribuido al Estudio Puerta del Sol nº 4 (etapa Martínez Sánchez), anterior a 1870, retrato de Alejandrina Alba Muñoz. Colección Castellano, Biblioteca Nacional de España

1. Orígenes e iniciación en la fotografía

1.1. Las fuentes que revelan a Alejandrina Alba

Esta investigación sigue en curso. Se desarrolla a partir de fuentes primarias que abarcan un siglo, de 1825 a 1925, como son los registros de defunciones, matrimonios, padrones e Índice General de Habitantes del Archivo de Villa en Madrid; el expediente de petición de pensión de viudedad del Archivo General de la Administración; los certificados de bautismos y matrimonios de los archivos diocesanos y parroquiales de Santa María (Ajofrín[1], Toledo), San Sebastián (Madrid) y Santa Cruz (Madrid). Algunos datos sobre su primer marido proceden del Archivo General de Palacio, en Patrimonio Nacional y del *Arxiú General i Fotografic* de la Diputación de Valencia. Hay información sobre Alejandrina Alba y sus compañeros

1 El Registro Civil y el Archivo Histórico del Ayuntamiento de Ajofrín aún no ha sido posible incluirlos en esta lista, a pesar de haber insistido en consultarlo desde 2019.

de gabinete en la prensa de la época, en particular en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, *Las Provincias*, *El Imparcial* y *El Universo*.

La obra de Alba se centra en retratos, con particular interés en mujeres, adolescentes y niños, aunque no exclusivamente. Se encuentra dispersa o sin identificar, dificultando la tarea de encontrarla y por razones de género en este caso, de delimitarla. Cuentan con imágenes quizá suyas, en cualquier caso del estudio de la Puerta del Sol nº 4, en las colecciones de Manuel Castellano de la Biblioteca Nacional de España (BNE); en el Museo Lázaro Galdiano; la colección de Alonso Robisco, la de Sánchez Portas y la de los Fernández-Rivero, y aún otras que no son de fácil o de público acceso. La de Manuel Castellano, que bien pudiera ofrecer también una visión temprana de la labor fotográfica de Alba, es una fuente de información de incalculable valor, no sólo por la cantidad de imágenes y sus diversos tamaños, sino por las identificaciones a pie de página de las personas cuyos retratos la integran, lo cual permite "ponerles cara", tanto a Alejandrina como a muchos de los personajes que la rodearon hasta 1870.

En cuanto a las fuentes secundarias, las más relevantes son las compilaciones de los anuarios y guías comerciales pero, sobre todo, los artículos sobre mujeres fotógrafas publicados por distintas personas que se dedican generosamente a la investigación en este campo y que nos han servido para configurar un contexto muy necesario en el que insertar a Alejandrina Alba, aunque aún queda mucho por investigar y por compartir.

1.2. Del toledano Ajofrín a la madrileña Villa y Corte

La partida de nacimiento de Alejandrina Alba Muñoz conservada en el archivo parroquial de Ajofrín, en Toledo, dice así:

> Alexandrina hija de Francisco Alba y María del Pilar Muñoz. (..) En la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de la Villa de Ajofrín el veintiocho del mes de noviembre a mil ochocientos treinta y siete (…) bauticé solemnemente a una niña que nació el veintiséis del dicho mes y año, hija de Francisco Alba y de María del Pilar Muñoz, su legítima mujer, parroquianos de esta iglesia y vecinos de esta villa. Abuelos paternos Francisco y Mariana Sánchez y maternos Juan y María Ximénez, todos naturales de Murcia; y a la niña se la puso por nombre Alexandrina (…)[2].

2 Según consta en la inscripción de Alejandrina Alba en el Libro de Bautismos nº 25 (1831 a 1841), página 317, del Archivo Parroquial de Ajofrín (Toledo).

La futura fotógrafa pasó su infancia donde había nacido, como la segunda hija de al menos cinco vástagos habidos en el matrimonio entre Francisco Alba y María del Pilar Muñoz, ésta última quizá también natural de Ajofrín[3] aunque no está claro. El padre, de Murcia, ejerció la profesión de pregonero[4] en el municipio toledano al menos desde 1835.

Parece probable que entre 1850[5] y 1855, entre los 13 y los 18 años, Alejandrina se trasladara a Madrid[6], ya que más tarde sería demasiado cercano a su primer matrimonio. Dos de sus sobrinas nacieron años después en Madrid, hijas de algún hermano: Rafaela Alba (desconocemos el segundo apellido) y Matilde Alba Ruiz, de las que hablaremos más adelante. Por lo tanto, alguno de sus hermanos debió también vivir en Madrid, al menos un tiempo, aunque no hay fichas personales a nombre de ninguno de ellos en el Índice General de Habitantes de Madrid. Uno de sus tres hermanos varones fue alguacil, ignoramos de dónde, así indicado en el pie de foto "el hermano de la Alejandra Martínez —alguacil—" de la Colección Castellano. En cualquier caso, aquellos que se trasladaron a la capital, a excepción de Alejandrina, pudieron volver a Ajofrín o se mudaron quizá Murcia[7]. Claramente no fijaron en Madrid su residencia definitiva.

En algún momento, anterior a 1862, Alba conoció al fotógrafo instalado en Madrid desde antes de 1852[8], José Martínez Sánchez (Bicorp, 1807–Valencia, 1874), con

3 Ver nota posterior con el certificado de matrimonio con José Martínez Sánchez, del padre de Alejandrina Alba, ya fallecido en julio de 1862, no menciona el lugar de nacimiento, mientras que de la madre, en vida, dice que es natural de Ajofrín, y no de Murcia como la partida de nacimiento de Alejandrina podría dar a entender.

4 Los cinco hijos bautizados en Ajofrín son Lucía (13 diciembre 1835), Alejandrina (26 noviembre 1837), Juan Antonio (8 febrero 1840), Ángel Encarnación (25 marzo 1843) y Juan Ramón (23 junio 1847).

5 También pudo ser alrededor de 1860, con 22 o 23 años, aunque esta fecha parece menos factible por la inmediatez de su primer matrimonio, según la información contradictoria de los padrones: en 1869 declara llevar 20 años en la villa y corte, mientras que en 1875 que está desde 1860.

6 Podría haber estado viviendo en la calle Alcalá nº 18 y 20 según indica su registro municipal de matrimonio, aunque el padrón no ofrece ningún dato que lo corrobore.

7 Donde se encuentra uno de los domicilios para notificaciones que Alba comunicó durante los largos años que duró su lucha por la pensión de la viudedad.

8 Indicios recientes indican la posibilidad de que José Martínez Sánchez estuviera en Madrid ya en 1841, ya que fue requerido a comparecer con otras dos personas por falsificación de una "lámina de deuda sin interés contra el Estado nº 24.145 de 210.000 reales de vellón" según lo publicado en el Diario Oficial de Avisos de Madrid del 1 de abril de ese mismo año.

un estudio ya de renombre en la Puerta del Sol nº 4[9]. Él se inscribió sucesivamente en el padrón madrileño como casado y viudo, por una relación anterior de la que tuvo dos hijos: Ricardo (1854-1855), muerto al poco de nacer, fallecimiento seguido del de su madre, Antonia Barba Lá (1832-1855), y Enrique (1852-1861), el primogénito, que murió también aunque más tarde, a la edad de 10 años. Martínez Sánchez siguió conviviendo con Fernanda Lá, que pasó, en el transcurso de los años, de ama de llaves a suegra.

De esta familia anterior, desaparecida, nos quedan algunas huellas en fotografías de la Colección Castellano de la BNE: Enrique en trineo o sentado, Antonia y, probablemente también la madre de ésta, Fernanda, aunque no está identificada.

1.3. Boda con un maestro de la fotografía

El 31 de julio de 1862, a los 24 años, la ajofrinera Alejandrina Alba Muñoz se casó con el fotógrafo valenciano que tenía 54, alguno más de lo que dice su certificado de matrimonio. En esta ocasión, José Martínez Sánchez se declaró soltero[10]. El padrino de boda fue el infante Sebastián Gabriel[11], primo y cuñado de Isabel II, miembro de la corte. En su nombre y representación asistió su tesorero, José Mª de Larra. El 20 de julio anterior, el tesorero daba al infante cuenta de los ánimos con los que el fotógrafo se dirigía al matrimonio, y de los preparativos de la novia. En tono jocoso —quizá— el tesorero informaba[12]:

> Don José Martínez Sánchez tiene todas las diligencias hechas para consumar el sacrificio lo más pronto (…).

Y seguía, en otra nota, mencionando los preparativos y la llegada de la novia, así como el deseo de que la boda se celebrara a una hora tan temprana, inclinándonos

9 Antes de la reforma de la Puerta del Sol, nº 1 y 3.

10 Lo cual nos indicaría que no se llegó a casar con Antonia Barba Lá y que sus hijos serían extramatrimoniales, aunque los padrones arrojan datos que contradicen esta situación.

11 El infante luso español, Gabriel Sebastián de Borbón y Braganza (1811-1875), solo cuatro años más joven que el marido de Alejandrina, y con quien compartía afición por la fotografía, era primo de Isabel II.

12 Correspondencia del 20 y el 31 de julio de 1862 del archivo personal del infante en el Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional), legajo 234.

a pensar que alguna otra circunstancia, además del calor, les movió a celebrarlo con tal exceso de discreción:

> Ayer tarde vino Martínez Sánchez a avisarme que esta mañana a las 6 trataban de despachar el casamiento[13] para librarse del calor, y para que hubiese poca gente, yo he estado puntual y Eusebio también, pero la novia no, pues echando la culpa al peluquero no hemos ido hasta después de las 7, se ha despachado con felicidad y después le he presentado el regalo de V.A. que ha agradecido mucho, y me encargó lo hiciese así presente.

2. La rebelión femenina del estudio

2.1. De aprendiz aventajada a propietaria

Como tantas otras en su tiempo y después de ella, Alba aprendió fotografía de la mano de su marido[14], alumna entre alumnos que luego serían reconocidos profesionales: Enrique Godínez y Jalón, que le reconoce como maestro (FONTANELLA, 1981: 195); su sobrino Eduardo Blasco Martínez, sus ayudantes José María (desconocemos el apellido) y Gonzalo Honorio, o los encargados del estudio del infante Sebastián Gabriel: Antonio García y la esposa de éste, que aparece retratada con

13 El certificado literal de matrimonio que obra en el archivo de la parroquia de San Sebastián de la calle Atocha de Madrid, Libro 46, folio 302 vto., dice lo siguiente:

> En la M. H. Villa de Madrid, Provincia del mismo nombre, en treinta y uno de julio de mil ochocientos sesenta y dos; Yo Don Julián Candano, teniente de cura de esta Iglesia Parroquial de San Sebastián desposé por palabras de presente y vele in facie Ecclesiae a Don José Martínez Sánchez, natural de Bicorp Diócesis de Valencia, de cincuenta años, soltero; hijo legítimo de Don José Antonio y de Doña Tadea Sánchez, ya difuntos, naturales de Áyora; con Doña Alejandrina de Alba, natural de Ajofrín, de edad de veinticuatro años, soltera; hija legítima de D. Francisco ya difunto y de Doña María del Pilar Muñoz, natural de la misma; habiendo precedido todos los requisitos prevenidos para la celebración de este matrimonio. Siendo padrinos Don José Antonio de Larra y Doña Adelayda Zanón y testigos: Don Cipriano Moro, Don Francisco de Diego y Don Eusebio Rey. Y para que conste lo firmo fecha ut supra (en nombre de S.A. el Serenisimo Señor Infante Don Sebastián).

14 Algunos retratos de Alejandrina Alba de la Colección Castellano, comparados con los realizados entre 1855 (muerte de Antonia Barba Lá) y 1861 (muerte de su primer hijo), ofrecen similitudes que desaparecerán en años posteriores, como son el tono sepia y la menor definición para una mayor distancia, por lo que es fácil deducir que frecuentaba el estudio antes ya de su boda, y por lo tanto que pudo iniciarse en la fotografía antes también.

una cámara fotográfica —otra mujer fotógrafa— en la Colección Castellano, profesión que compartió con y junto a su marido (RODRÍGUEZ y SANCHÍS, 2014: 44 y 162).

Enseñar a personas cercanas era una práctica muy común para poder participar en el negocio familiar. Común y conveniente, a partes iguales, ya que permitía dejar el negocio a alguien de confianza en la ausencia de los titulares. También era un recurso eficaz para obtener ayuda técnica sin necesidad de remunerarla apropiadamente, tal como ocurrió -y veremos a continuación- en este estudio de la Puerta del Sol nº 4 en 1861, en 1865, durante varios meses del invierno 1865-66, y además en 1869[15].

Al observar los retratos que pueblan la Colección Castellano de la BNE, como ya indicara Lee Fontanella, llama la atención la cantidad de poses juguetonas, atrevidas, o incluso, en nuestra opinión, contrarias a la moral y a las costumbres burguesas "aceptables" socialmente, transgrediendo abiertamente ciertas cuestiones de género. Alba, a través de los clientes del estudio, entró no sólo en contacto con la alta burguesía, sino con la farándula de la ciudad, artistas, actores, toreros y personajes variopintos, desde embajadores de países recónditos hasta militares de toda gradación, ministros, amas de cría y artistas, Y muchos de entre ellos, fotógrafos.

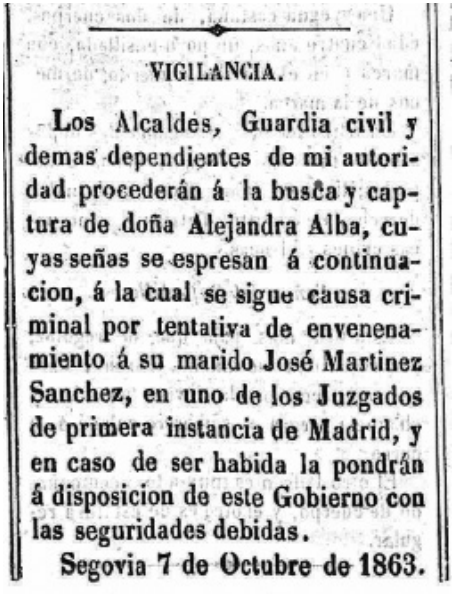
Los conoció y trabajó con ellos, interviniendo en la práctica del proceso fotográfico.

Se repiten las actitudes, los atuendos diversos y la puesta en escena en los retratos en los que encontramos tanto a Alba como a Martínez Sánchez y a otras personas: sentados leyendo, con familiares, de pie, enmascarados, de perfil, mirando a la cámara o absortos haciendo algo, pero en poses y con fondos idénticos, mostrando similitudes que apoyan atribuirlos al mismo estudio. En ellos vemos que es la experiencia propia de los fotógrafos la que guía a los clientes, pero sobre todo una naturalidad y complicidad con la cámara que llama la atención por la distancia casi inexistente entre fotógrafos y fotografiados.

Alba estuvo preparada muy pronto para tomar las riendas del gabinete si tenemos en cuenta el incidente ocurrido cumplido un año de casada (Figura 2). En 1863

15 Cuando José Martínez Sánchez dejó Madrid para, respectivamente, comprar material fotográfico en París, presentar el papel leptográfico de su invención en compañía del Jean Laurent en la Société Française de Photographie, fotografiar las obras públicas de España por encargo de Isabel II y retomar su actividad fotográfica en Valencia, en su antiguo gabinete de la calle Hierros de la Ciudad.

fue puesta en búsqueda y captura por intentar envenenar a su marido[16] con una sopa. Pese a ser graves acusaciones, parece que se retiraron los cargos puesto que ese mismo año continuó viviendo y trabajando con Martínez Sánchez. A partir de 1865 compartió domicilio con la pareja el sobrino de José, Eduardo Blasco Martínez (Valencia, 1835 – Lugar y fecha desconocidos). Este aprendió el oficio de su tío materno[17] para convertirse en su ayudante oficial, así inscrito en los padrones a partir de esa fecha. Cuando Martínez Sánchez fue a París en ese mismo año para comprar material que vendía en el gabinete, y después, entre 1866-67 para recorrer parte de España fotografiando obras públicas —encargo compartido y repartido con Jean Laurent— Blasco y Alba se hicieron cargo del negocio. En ese padrón, Blasco y Martínez Sánchez constan como fotógrafos, este último aún cabeza de familia, y Alba, la última, dedicada a "sus labores".



VIGILANCIA.

Los Alcaldes, Guardia civil y demas dependientes de mi autoridad procederán á la busca y captura de doña Alejandra Alba, cuyas señas se espresan á continuacion, á la cual se sigue causa criminal por tentativa de envenenamiento á su marido José Martinez Sanchez, en uno de los Juzgados de primera instancia de Madrid, y en caso de ser habida la pondrán á disposicion de este Gobierno con las seguridades debidas.

Segovia 7 de Octubre de 1863.

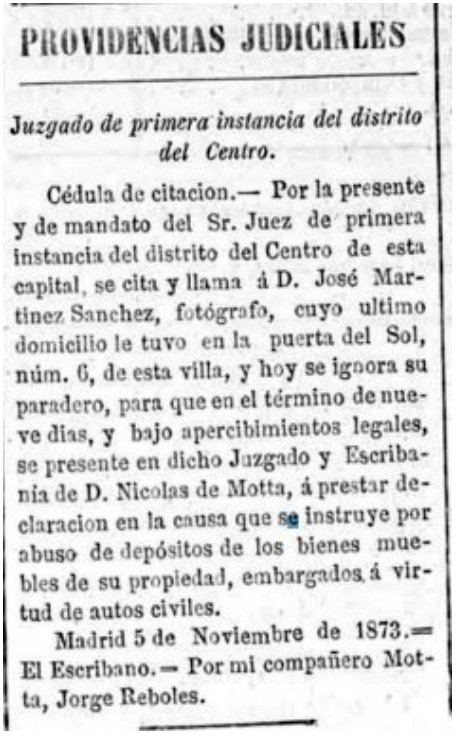
Fig. 2. *Boletín de Segovia*, 10 octubre 1863

En 1869 José Martínez Sánchez se ausenta, según el padrón correspondiente. Ese mismo año, Alba figura como cabeza de familia aunque sin profesión, junto con Blasco simplemente como empleado. De nuevo "El Diario Oficial de Avisos de Madrid" nos da una pista sobre los motivos de esa ausencia que se convertirá en desaparición: a José Martínez Sánchez se le había instruido una causa civil, probablemente por una deuda, que llevó al embargo de algunos bienes muebles que él, a pesar del procedimiento abierto, debió vender, en lo que hoy se denomina alzamiento de bienes. En 1873 se le insta a presentarse en el Juzgado por "abuso de depósitos de bienes muebles de su propiedad, embargados en virtud de autos civiles"[18], por lo que la causa debió iniciarse algunos años antes (Figura 3).

16 Varios periódicos se hacen eco sin mencionar nombres, pero aludiendo a un fotógrafo afamado envenenado por su mujer.

17 Segundo hijo y primer varón de los tres de su hermana pequeña, Ángela, que estaba entonces viuda.

18 Queremos dar las gracias al investigador Santiago Jesús Hernández por su generosa contribución aportando este requerimiento del "Diario Oficial de Avisos de Madrid" del 6 noviembre 1873.



PROVIDENCIAS JUDICIALES

Juzgado de primera instancia del distrito del Centro.

Cédula de citacion.— Por la presente y de mandato del Sr. Juez de primera instancia del distrito del Centro de esta capital, se cita y llama á D. José Martinez Sanchez, fotógrafo, cuyo ultimo domicilio le tuvo en la puerta del Sol, núm. 6, de esta villa, y hoy se ignora su paradero, para que en el término de nueve dias, y bajo apercibimientos legales, se presente en dicho Juzgado y Escribanía de D. Nicolas de Motta, á prestar declaracion en la causa que se instruye por abuso de depósitos de los bienes muebles de su propiedad, embargados á virtud de autos civiles.

Madrid 5 de Noviembre de 1873.= El Escribano.= Por mi compañero Motta, Jorge Reboles.

Figura 3: *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 6 noviembre 1873

Nada se sabe de él hasta 1871 cuando José reaparece en Valencia, empezando de cero en la calle Hierros de la Ciudad nº 4, su antiguo gabinete valenciano para morir dos años después, el 28 de septiembre de 1874[19], en el Hospital General de Valencia. Existió comunicación fluida entre la familia de Madrid y la de Valencia, puesto que en la Puerta del Sol nº 4, ese mismo año de 1874, Alejandrina Alba se censó como viuda, aunque no todavía como fotógrafa.

Entre 1869 y 1874 (Figura 4) fue Blasco el que intentó abrirse paso como fotógrafo a título propio, en el estudio de la Puerta del Sol nº 4, según las fotografías formato tarjeta de visita donde sus iniciales (E. B. o E. Blasco), o bien su nombre completo, aparecen a veces asociados a su mentor, con la mención "sucesor de J. Martínez Sánchez". Esta actividad a su nombre se corrobora, a pesar de su ausencia en los anuarios correspondientes, en una serie de 10 discretos anuncios, muy seguidos, publicados en *El Imparcial* durante diciembre de 1873[20]. Es decir, entre 1871[21] y hasta 1874, Eduardo Blasco sustituye al cabeza de familia, conviviendo con su tía política Alejandrina Alba Muñoz. En este momento, la justicia también reclamaba a Eduardo y a su pareja, en un Juzgado de Aravaca por impagos.

En 1876 el estudio toma un nuevo rumbo: tras una fugaz visita de Rafaela Alba (Madrid, 1860 – Lugar y fecha desconocidos), sobrina de Alejandrina, ésta pasó a ser cabeza (Figura 5) de familia, de profesión fotógrafa, con Eduardo en segundo lugar, también fotógrafo. ¿Qué ocurrió para que se invirtiera la situación familiar? Pero, sobre todo, ¿por qué Alba se declara fotógrafa habiendo un fotógrafo hombre con ella?

19 Del padrón desaparece ya en 1873, ignoramos dónde vivió ese año antes de ir a morir al hospital.

20 Cuando quizá ya supiese que su tío no regresaría.

21 No hay padrón de 1870, y desafortunadamente en el padrón correspondiente al año 1873 falta la hoja del piso 4º izquierda que es el suyo.

La respuesta reside, en primer lugar, en el estado de viudez que permitía a las mujeres prescindir de la tutela y el control masculinos. Como viudas, legalmente, podía hacerse cargo de su situación y de sus haberes, administrarlos y tomar decisiones. En el caso de no tener hijos, además, no eran meras transmisoras pasivas del patrimonio, sino que ascendían a la jefatura familiar y patrimonial sin violentar el marco legal. En segundo lugar, Alba pasó a poseer un negocio, cuya explotación podía estar peligrando, no ya por las deudas —y delitos— de su marido fallecido sino porque la justicia reclamaba a Blasco por deudas, desde 1873, una situación que perdurará hasta 1887, y al igual que su tío, por un embargo fallido[22].

Así que Alejandrina se liberó como mujer fotógrafa al tiempo que prescindió de su sobrino político. En el estudio de la Puerta del Sol nº 4, Alba va a ejercer la fotografía a título propio en todos los sentidos y, por si fuera poco, con una ayudante también mujer. Se trata de Matilde Alba Ruiz, que fue a vivir con ella a partir de 1878 y que permanecerá con su tía hasta bastante después de que Alejandrina se case por segunda vez. Su sobrina le brindaba ayuda y compañía a cambio de crecer en un entorno selecto. Una vez más, quién mejor que la propia familia para ser instruidos en la profesión.



Fig. 4. Cartón del Estudio Puerta del Sol nº 4 (etapa Blasco), entre 1870 y 187. Colección privada

2.2. Oficialmente fotógrafa

La situación de Alba no es única ni mucho menos. Es la que, a ella y a muchas otras mujeres, las circunstancias les han impues-

22 "Diario Oficial de Avisos de Madrid", 11 junio 1887, página 1:
Don Ángel Ramón Herreros, juez de instrucción del distrito de Buenavista. Por el presente se cita, llama y emplaza a doña Herminia García, esposa de don Eduardo Blasco Martínez, que su última residencia la ha tenido en esta corte, y habitaba en la calle de las Infantas, núm. 5, ignorándose donde en la actualidad se encuentre; (…), a fin de rendir declaración, sin juramento en el sumario que se instruya sobre la desaparición de varios muebles que en autos ejecutivos fueron embargados a su citado marido don Eduardo Blasco (…). Dado en Madrid a diez de junio de mil ochocientos ochenta y siete.
En el padrón correspondiente a 1866 de la Puerta del Sol nº 4, su profesión es la de "empleado cesante de Hacienda", y más adelante figura como empleado del ayuntamiento.

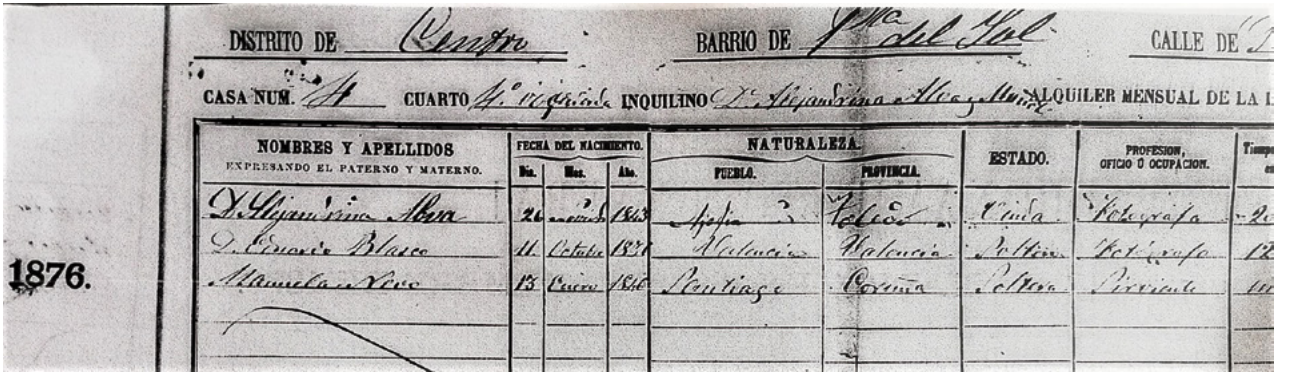


Fig. 5. Padrón de la ciudad de Madrid, 1876, Puerta del Sol nº 4. Archivo General de Villa

to, según la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX, sus costumbres y sus leyes. Son precisamente éstas últimas las que le van a permitir un sorprendente paréntesis de varios años entre maridos. Lo extraordinario no es que se ocupara de una u otra forma, con mayor o menor reconocimiento, del negocio familiar, como tantas otras viudas, hijas, hermanas y esposas de fotógrafos. Lo novedoso es que, ante las autoridades municipales, se declarara fotógrafa independiente de ataduras a varones, oficializando su profesión y con ello su libertad. Además, prescindió tanto del marido como del sobrino al no designarse como sucesora ni viuda de nadie, como si no hubiera relación con sus anteriores compañeros de gabinete, segura de que se bastaba para mantener el éxito del negocio, y mejor hacerlo distanciada de es comportamientos delictivos.

Es el tiempo en el que firma sus fotografías con un discreto "A. Alba" (Figura 6) que oculta su nombre de pila. Utilizar sólo la inicial del nombre de pila era frecuente y lo hacían hombres de esta y otras profesiones. Sin ir más lejos, a menudo lo prefirieron los propios José Martínez Sánchez y Eduardo Blasco, también su compañero del portal vecino, Juan Món, o aún Jean Laurent, José Albiñana, Eusebio Juliá, Alfredo y Eugenio Esperon, Heraclio Gautier y tantos otros. Un hecho que se debe a cuestiones de espacio o de moda y composición en los cartones de los retratos, circunstancia que, a buen seguro, a Alejandrina le resultó una opción conveniente para ocultar su género.

2.3. La fotógrafa rebelada, velada de nuevo

Sea como fuere, es una de las primeras mujeres[23] censadas como fotógrafas en la Historia de la Fotografía española, por varios años consecutivos, es decir, desde 1876 hasta su siguiente matrimonio, celebrado el 26 de noviembre de 1879. Se volvió a casar, esta vez en la parroquia de Santa Cruz de la calle Atocha de Madrid, con el cartógrafo Juan Astray Díaz (Padrón, 1845- Madrid, 1908).

A partir de entonces Juan Astray pasa a ser el único titular del estudio de la Puerta del Sol nº 4 y también el único fotógrafo del gabinete, devolviendo a Alba a aquellas "sus labores". Ese mismo año de su segunda boda o quizá un poco antes, Eduardo Blasco reapareció interponiendo una demanda contra ella, cuyo contenido desconocemos, pero que perdió, ya que fue requerido a pagar las costas[24]. No es posible conectar por el momento los dos acontecimientos, la boda y la demanda, aunque la pérdida posterior de la titularidad del gabinete pueda estar relacionada con las pretensiones de Eduardo Blasco tanto —o más— que con el permiso que los maridos debían otorgar a sus esposas para regentar negocios. El Código Civil y el Código de Comercio recogieron y ordenaron leyes y normas en años posteriores, de forma que una mujer casada, mayor de 21 años, podía ejercer el comercio con autorización del esposo. Sustituir su nombre en el estudio por el de su nuevo marido, que tenía otra profesión, puede resultar un tanto extraño puesto que llevaba ya funcionando con éxito varios años a nombre de ella, y da pie a pensar que pudo ser una forma de proteger el negocio frente a las pretensiones de Eduardo Blasco.

En esta nueva etapa el estudio ofrecía novedades: reproducciones, ampliaciones y pintura, nuevos formatos más pequeños y económicos, con retratos más cercanos, solo del rostro, si-



Fig. 6. Estudio Puerta del Sol nº 4 (etapa Alba), entre 1875 y 1879, retrato de un bebé, y detalle del sello seco. Colección privada

23 Es difícil saber, a día de hoy, si fue la primera, pero en cualquier caso sí es una de las primeras.

24 "Boletín Oficial de la Provincia de Madrid", 20 abril 1880, página 1.

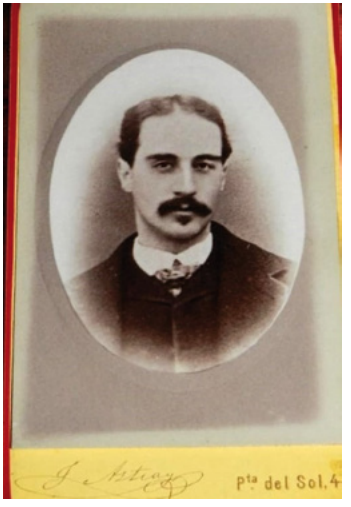


Fig. 7. Estudio Puerta del Sol nº 4 (etapa Astray), a partir de diciembre de 1879, retrato de un joven. Colección privada

guiendo la demanda dictada por modas y peticiones de clientes. Ahora la experimentada en fotografía es Alejandrina. Juan tenía su propio empleo, formación y sueldo en el Instituto Geográfico, con una carrera consolidada, comenzada años antes de conocer a la fotógrafa, con los ascensos correspondientes hasta convertirse en Jefe de Negociado y asentar así su trayectoria de funcionario público. La pareja convivía con Matilde Alba Ruíz, que contaba 13 años cuando su tía se volvió a casar. Había llegado en 1878, y allí seguía cuando cumplió los 23 años en 1890. Desde ese año, en edad considerada "casadera", cuando se convierten los padrones en quinquenales, Matilde desaparece de la Puerta del Sol nº 4[25], por lo que podemos deducir que abandonó la capital.

El gabinete (Figura 7) siguió funcionando otros nueve años más, siempre de titular Juan Astray y Alejandrina Alba en "sus labores", que, claramente eran fotográficas tanto o más que domésticas. A pesar de la información de los padrones y sus fichas individuales, Alejandrina estuvo de alta a su nombre en los anuarios comerciales desde que se casó con Juan, es decir, desde 1879 hasta 1885, relevándola el marido desde 1886 y hasta 1898. Cuando Astray volvió a ascender, esta vez a Ayudante Supernumerario del Instituto Geográfico, se mudaron a la calle León nº 38, después de traspasar el gabinete de la Puerta del Sol nº 4 al fotógrafo José Segura, procedente a su vez de la Plaza de la Cebada nº 3. En los anuarios comerciales de 1899 los dos fotógrafos aparecen simultáneamente como titulares de la Puerta del Sol nº 4.

Como detalle de interés, el alquiler del gabinete de la Puerta del Sol ascendía en 1890 a 208 pesetas, mientras que su nuevo domicilio de la calle León a partir de 1900, les costaba 90. No volvió a tener ningún negocio fotográfico. Tenía entonces 63 años, una edad sin duda apropiada para jubilarse, después de 40 años —o más— de profesión. Más adelante, en 1905, se mudaron a la calle Atocha nº 120, en las inmediaciones de la estación, un hito de la modernidad española. Aquí falleció el marido de Alejandrina de una complicación cardíaca el 8 de febrero de 1908 y fue enterrado en La Almudena.

25 No hay ficha a su nombre en el Índice General de Habitantes ni anotaciones de cambios en el padrón correspondiente, como solía ser costumbre.

Astray tenía en Madrid un hermano de madre, su padrino Juan Joaquín Jiménez Díaz (Padrón 1824 – Madrid, 1901), escribano en un juzgado de la capital. Casado con la también gallega Felicia Prado Rodríguez (Monforte 1834 – Lugar y fecha desconocidos), con tres hijos, todos con domicilio en la calle Hortaleza nº 85. A la muerte de Juan Joaquín, su esposa, que ya sólo vivía con su hijo menor, también llamado Juan Joaquín (Madrid, 1869 – Lugar y fecha desconocidos) y la familia de éste, se trasladaron primero a Santa Engracia nº 9 y luego a la calle Jesús nº 4, donde acogieron en 1910 a Alejandrina. Alba, cuyo sobrino político era abogado, solicitó entonces una pensión de viudedad al mismo Instituto Geográfico, que le fue concedida para denegársela a continuación[26].

Empezaba así un largo proceso que terminó en los juzgados en 1913, con sentencia desfavorable a Alba, cuya situación económica y personal será, a partir de entonces, insostenible. Cuatro largos años durante los cuales Alejandrina sobrevivió gracias a los lazos entretejidos con familiares y colegas. Luchó a base de impugnaciones, recursos y demandas recurrentes, reclamando su pensión, una vez denegada la primera, al Estado, y denegada ésta, a la Beneficencia. Según su largo expediente, conocía muy bien sus derechos y nunca apeló al paternalismo ni a la caridad. El resultado fue de todos modos un fracaso estrepitoso. Quedó, entonces sí, a merced de la caridad y de ayudas que nunca fueron suficientes para superar el estado de pobreza en el que la dejó la muerte de su segundo marido.

A principios de 1911, en enero, se anunció que recibiría de la Junta de Socorro de El Imparcial[27] una discreta ayuda de 25 pesetas. Su familia política se traslada sin ella, mientras Alejandrina seguía pleiteando por sus derechos. A sus 73 años aparecía en El Universo un cambio de dirección y una tan breve como trágica petición de auxilio[28]:

> Una limosna por Dios se suplica para doña Alejandrina Alba, viuda de Astray, de setenta años y sumamente enferma, que carece de todo recurso. Alcalá, 44, guardilla (*sic*).

26 Expediente de Clasificación de pensión Alba Muñoz, Alejandrina, Viuda de Juan Astray Díaz, AGA_ TOPOGRAFICO-12-51-CA-19246-02700, Archivo General de la Administración.

27 "El Imparcial" 13 enero 1911, página 1.

28 Damos las gracias a Jep Martí por su generosidad al facilitarnos este recorte de prensa a partir del cual hemos podido seguir investigando está situación y los auxilios correspondientes.

Durante los años que duró el proceso de reclamación de subsidio, Alejandrina Alba cambió varias veces de domicilio, según los resguardos de entrega de documentación de las distintas instancias a las que apeló para su pensión. Entre ellas resaltan una en Murcia, calle Iglesia nº 6, y otra en Madrid, la calle Hita nº 11. En ésta la única conexión posible, según la consulta del padrón, es un fotógrafo de origen zamorano, José Gutiérrez Rodríguez, sde los Hermanos Gutiérrez de la Glorieta de Bilbao (desde 1904), a la sazón también viudo y con una hija, que vivían en el bajo y que quizá ayudara a Alba a cambio de dinero o trabajo y, de paso, le permitió utilizar su dirección personal para recibir avisos de la Administración.

Aparte de estas dos direcciones, hay alguna más, pero el cruce de información de distintas fuentes antes de ofrecer confirmaciones, amplia las incógnitas sobre sus últimos días. Tampoco hay fichas personales de Alejandrina ni de miembros de su familia, incluida la política, en el Índice General de Habitantes de los padrones de 1915, ni consta su muerte en los registros de defunción municipales entre los años 1911 y 1917 de varios distritos de Madrid[29], ni del sepelio. A falta de nuevos datos, la única especulación posible por ahora es que pasara sus últimos días fuera de Madrid o en la Villa y Corte en alguna institución de beneficencia.

Conclusión: poder ser, ser y declararse fotógrafas

En un guiño al artículo de una de nuestras investigadoras de referencia titulado "Escondidos bajo la tela negra" (GARCÍA FELGUERA, 2018), y teniendo en cuenta las recientes investigaciones sobre mujeres dedicadas a la fotografía, está claro que esa densa y gran tela negra que se utilizaba para facilitar el manejo de las cámaras y que ocultaba cabezas y torsos y que servía perfectamente para esconder identidades, cada vez cubre menos esas faldas largas y abultadas que utilizaban entonces.

Como profesional consolidada, Alba, en su primera viudez, eligió desdeñar su estado civil, ese que la obligaba a vivir en permanente recuerdo y decoro por respeto al marido muerto. Nuestra fotógrafa optó por rebelarse y actuar con firmeza con respecto a los dos —y hasta tres— hombres con los que compartió el estudio de la Puerta del Sol nº 4. De su primer marido, cuando pudo, reclamó la profesionalidad que le correspondía. Del segundo, exigió al Estado que ser mujer no mermara su

29 Esta parte de la investigación sigue en curso.

derecho a vivir dignamente, toda vez que, por serlo, había abandonado su profesión. En los dos casos el éxito, de considerar que lo hubo, aunque relativo, es significativo ya que explora terrenos hasta entonces no conquistados.

No fue la única en batallar por su profesión y por sus derechos. La cruzada había empezado antes, con algunas victorias. Aún sigue hoy: parece que la lucha se eterniza. Otras antes y al tiempo que ella, pudieron ser y fueron fotógrafas en el siglo XIX, reduciendo esas interminables imposibilidades de equipararse a los hombres con el sufrimiento y las penurias que podemos intuir, pero que no llegaremos nunca a conocer del todo.

De mujeres que trabajaron solas, solteras e incluso casadas, con su nombre y dueñas del negocio fotográfico, conocemos algunos ejemplos muy cercanos en tiempo y forma a Alba, estudiados o en proceso de investigación. No es el lugar para mencionarlas a todas pero sí queremos dar una idea del contexto en el que se movieron las fotógrafas españolas en la segunda mitad del siglo XIX citando sólo algunos nombres significativos. Empezando por las gallegas María Cardarelly (1845 – Desconocida) (CASTELAO, 2017), las vecinas de Mondoñedo Antonia Santos García (1831 – ca. 1905) y Filomena Díaz (1850 – 1913), también Juana Cabello Samitier (1846 – 1885) o aún la vasca, algo más joven, Eulalia Abaitua (1853 – 1943). En Andalucía encontramos a María Pastora Escudero y a Concepción Villegas, a Josefa Plá en Valencia, quien aún viuda puso el estudio solo a su nombre, o las catalanas Carmen Gotarde y María Serradell. La península ibérica entera y las islas conocieron cómo se iba formando este pequeño ejército de valientes mujeres que contribuyeron al desarrollo de la Fotografía al tiempo que cambiaban la sociedad, imponiéndose, discretamente o a voces, a través de la prensa y los anuarios, en su quehacer profesional.

Que los hombres —fotógrafos o de cualquier otra profesión— no siempre desdeñaran el reconocimiento profesional que sus familiares y compañeras mujeres merecían, es un pilar fundamental del reconocimiento social que suele empezar intrafamiliarmente. Es cierto que en ocasiones ese reconocimiento era discreto, como el de los maridos que extendían sus nombres con un "y señora" (GARCÍA FELGUERA, 2020: 276-287), como Felipe Prósperi con Cándida Otero (1846-1915) en Vigo o en Valencia Antonio Ludovisi "y *su* señora", que era Catherine Esperon (1828-1912) —hermana de los fotógrafos del mismo nombre—. Hubo muchos casos, sea en Valladolid, "Poujade y señora"; Valencia: "Villalba y señora" o Pedro Ducloux "señora e hijo"; Alicante,

"Belda y señora". Y Portugal: "señoras de" fotógrafos fueron en algún momento Maria Eugenia Reya Campos, Elvira Loureiro Pardal, Angelica Serra Ribeiro, y también Izabel Jacintha Reeckell o Candida Monteiro Correa. Sabemos que todas ellas estaban ahí, "existían" aún sin nombre, aparte de los indicios de su presencia, porque el negocio se veía beneficiado con mano de obra barata o impagada, y ofreciendo servicios a mujeres por otras mujeres, brindando trato íntimo y acorde a la condición femenina, desde el aderezo de la propia imagen hasta la atención a los hijos.

En otras ocasiones, menos, los maridos aceptaron que sus esposas emprendieran una andadura fotográfica en solitario. Muy llamativo es el caso de la pionera almeriense Amalia López Cabrera (1837 – desconocida) (LEÓN, 2017). En su estudio abierto en Jaén entre 1860 y 1869, López Cabrera escondió sus apellidos detrás de la inicial "L" para poner, a continuación el de su cónyuge Francisco López Vizcaíno, casualmente el mismo, a través de la preposición —"de"— tan propia de las casadas. Así resultó su nombre comercial "Amalia L. de López".

Un reconocimiento claro en una mujer casada es el de la aragonesa Dolores Gil Pérez (1842 – 1883) que vivió en Olot, que unía a su apellido el de su marido con un "de", algo similar a la arriba mencionada Amalia, con la diferencia de que, en este caso, el marido, Bernardino Pardo, también era fotógrafo y trabajaban como tándem, a la par, cada uno con su nombre. Más allá de todo marido encontramos a Anaïs Napoleón (Anne Tiffon Cassan, 1831-1912), de origen francés que trabajó con su esposo Antonio Fernández (GARCÍA FELGUERA, 2005-2006a: 307-335) y con el que fue pasando por diversas etapas. El nombre de ambos primero y, más tarde, solamente el de ella "Napoleón" —que era en realidad el pseudónimo que ya utilizaba su padre— fueron sus referencias profesionales. Otro caso poco usual es el de Sabina Muchart Collboni (1858-1929) (GARCÍA FELGUERA, 2005-2006b: 37-72), la malagueña con estudio a su nombre, bajo un discreto "S. Muchart", en cuyo caso, el compañero profesional era su hermano menor, por lo que permaneció el apellido de ambos detrás de la inicial de ella.

Algunas fotógrafas eligieron la fórmula "viudas de" (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS ALFONSO, 2013: 756), como Joaquina Mayol Bazo (1830-1915) (GARCÍA BALLESTEROS y FERNÁNDEZ RIVERO, 2023), de Málaga, nuera de Enrique Lorichon, al enviudar del también fotógrafo e hijo de éste, Eugenio; o la viuda de Enrique Godínez, en Sevilla. Lo mismo Antonia Coronado Toussain, viuda de Edgardo Debas y cuñada del también fotógrafo Fernando Debas, en Madrid. La lista, afortunadamen-

te, empieza a ser interminable, llegando hasta lugares donde ya se ha empezado a investigar, Cádiz, Huesca, Toledo, y esperando que en un futuro cercano se termine por lugares que están por descubrir a sus fotógrafas.

No podemos dejar de mencionar a algunas de aquellas que optaron por utilizar los nombres de sus maridos, uno detrás de otro o incluso juntos, como Ángeles Buil Bonet (ca. 1875 – 1938) (AGUSTÍN LACRUZ y TOMÁS ESTEBAN, 2018: 621-658), que enviudó dos veces —como Alba— cuyo segundo marido, Antonio Esplugas, se presentaba como sucesor de la entonces dinastía Coyne, es decir, de Ignacio, el primer marido de su esposa, en cuyo establecimiento trabajaba de dependiente. Un caso conmovedor —aunque obviamente con reparos— es el de Jane Clifford (c.1821-c.1885) (BULLOUGH, 2018), que optó por seguir utilizando exclusivamente el nombre y apellido de su marido, ya muerto, como si de una firma comercial se tratara, lo que le permitió terminar y realizar ella algunos trabajos y cobrar deudas pendientes.

En cierto modo es un fracaso para la sociedad que, en el caso de ser mujer, la soltería y el matrimonio, incluso cuando los maridos dejaban entrever que sus consortes participan en el negocio, traían consigo la negación de la vida autónoma y del desarrollo personal pleno. Algo que, una vez el esposo difunto, la viuda accedía a espacios de autogestión y a la posibilidad del reconocimiento profesional *cara a la galería*.

Mucho tuvieron que hacer y deshacer las primeras fotógrafas en España desde que aquellas "madamas", Fritz y Sanz y aún otras, deambularan por la península ofreciendo sus servicios fotográficos. A pesar de la ingente tarea, sus logros fueron inmensos, y entre todas consiguieron que hoy, hablar de ellas sea, más allá de toda satisfacción académica, un honor, por traer al presente unas vidas, sin las cuales, las nuestras no serían tan cómodas.

Bibliografía

Agustín Lacruz, M.C. y Tomás Esteban, S. (2018). "Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas", Revista General de Documentación e Información 28(2), pp 621-658 <https://www.researchgate.net/publication/329812713_Las_primeras_mujeres_fotografas_en_Aragon_pioneras_y_modernas#fullTextFileContent> [Consulta: 26 diciembre 2023].

Bullough, R. (2018). "Charles Clifford y su imagen de España". Madrid: Universidad Complutense. <https://docta.ucm.es/bitstreams/3704107e-6b0e-4679-9684-77640ff6db0e/download> [Consulta: 20 septiembre 2023].

Carabias Álvaro, M. (2000). "El feminismo y la utilización de la fotografía como estrategia y representación del poder femenino", en Segura Graíño, C. y Cerrada Jiménez, A. I. (coords.). "Las mujeres y el poder: representaciones y prácticas de vida." Madrid: Al-Mudayna, páginas 339-346.

Castelao, C. (2017). "María Cardarelly, un lóstrego na fotografía galega". Padrón: Fundación Rosalía de Castro. <http://rosalia.gal/wp-content/uploads/2017/03/Maria-Cardarelly-Un-lostrego-na-fotografia-galega.pdf> [Consulta: 23 agosto 2022].

Fontanella, L. (1981). "Historia de la Fotografía en España". Madrid: El Viso.

Friedewald, B. (2014). "Women photographers. From Julia Margaret to Cindy Sherman". Munich; London; New York: Prestel Verlag.

García Ballesteros, T. y Fernández Rivero, J.A. (2023). "Joaquina Mayol Bazo, fotógrafa con nombre propio" <https://cfrivero.blog/2023/04/12/joaquina-mayol-bazo-fotografa-con-nombre-propio/> [Consulta: 12 diciembre 2023].

García Felguera, M. de los S. (2005-2006a). "Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica *Napoleon*". *Locus amoenus*, 8, pp. 307-335.

García Felguera, M. de los S. (2005-2006b). "José Spreafico, Enrique Facio y Sabina Muchart: nuevos datos sobre fotógrafos malagueños del siglo XIX y principios del XX". Boletín de arte, 26-27, pp. 37-72.

García Felguera, M. de los S. (2008-2009). "Viajeras, fotógrafas y turistas en el siglo XIX", Estudis Baleàrics, 94-95 (Ejemplar dedicado a: Imatge i turismo), pp. 23-43.

García Felguera, M. de los S. (2018). "Escondidos bajo la tela negra" en *Actas de las II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía.* Zaragoza: Instituto Fernando El Católico.

García Felguera, M. de los S. (2020). "La fotografía. Una nueva profesión para las mujeres". Madrid: Catálogo *Invitadas*, Museo del Prado, pp. 276-287.

Hernández Latas, J. A. (2010). "Primeros tiempos de la fotografía en Zaragoza: formatos *Carte de Visite* y *Cabinet Card*" <http://www.unizar.es/oaaep/wp-content/uploads/2010/10/Primeros-tiempos-de-la-fotograf%C3%ADa-en-Zaragoza.pdf > [Consulta: 12 noviembre 2022].

León, M. (2017). "La primera mujer fotógrafa española era de Almería" en *La Voz de Almería*, 4 junio. <https://www.lavozdealmeria.com/noticia/12/almeria/130513/la-primera-mujer-fotografa-espanola-era-de-almeria> [Consulta 31 diciembre 2023].

López Beriso, M. (1991). "José Martínez Sánchez: photographe de Travaux publics". París: Universidad La Sorbonne-Paris IV.

López Beriso, M. (2019). "Un lugar en la Historia de la Fotografía para José Martínez Sánchez". Madrid: Universidad Complutense.

Onfray, S. (2017). "Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860- 1880)", en Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria. Madrid: Ediciones Complutense.

Rodríguez Molina, Mª J. y Sanchís Alfonso, J. R. (2013). "Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)". Valencia: Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia, p. 756.

Rodríguez Molina, Mª J. y Sanchís Alfonso, J. R (2014). "Una nueva visión de la Fotografía española". Valencia: Railowsky.

Rosemblum, N. (1994). A History of Women Photographers, Nueva York: Abbeville Press.

Salvador Benítez, A. (2009). "Mujeres tras la cámara. Fotógrafas en la Andalucia del siglo XIX", en García Caro, C. y Vílchez Pardo, J. (coords.) *Homenaje a Isabel de Torres Ramírez: estudios de documentación dedicados a su memoria*. Granada: Universidad de Granada, pp 807-822.

Sánchez Vigil, J. M. (2007). "Del daguerrotipo a la Instamatic, Autores, tendencias, instituciones". Gijón: Trea.

Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002). "Diccionario Espasa. Fotografía". Madrid: Espasa Calpe.

Sills, L. (2000). "In real life. Six women photographers". New York: Holiday House

Sougez, M.-L. (1997). "La mujer en la fotografía española", en *La mujer en el arte español:* [actas de las] *VIII Jornadas de Arte*. Madrid: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C, pp. 549-558

Val, W. (1986). "The Other observers: women photographers in Britain 1900 to the present". London: Virago.

Vega, C. (2017). "Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencia, estética". Madrid: Cátedra.

DE LO EMOCIONAL Y OTROS CÓDIGOS DE EXHIBICIÓN DE LA FAMILIA EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA. CUATRO MODOS DE TRASLADO DE LO PRIVADO A LO PÚBLICO

Eunice Miranda Tapia

Universidad de Sevilla

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.16

Resumen

Desde en el parteaguas que significó la publicación en 1986 de *The Ballad of Sexual Dependency* realizado por Nan Goldin, nos dedicamos a reflexionar sobre la fotografía autorreferencial contemporánea y la representación de los cuerpos y las emociones en el círculo más íntimo de sus creadores. Si bien, los discursos sobre la familia suelen ampliarse en múltiples aristas, la representación de la sexualidad o de la idea del amor suelen quedar menos representado en esos discursos personales. En este sentido, pareciera ocurrir una especie de autocensura sobre la intimidad, que no se localiza cuando la fotografía se genera alejada del ámbito familiar de quien produce las imágenes. A partir de la presentación de los proyectos fotográficos realizados por Leigh Ledare, Keren Moscovitch, Daniel S. Álvarez y el fotoperiodista Jacob Aue Sobol en sus contextos familiares y personales, esbozaremos un panorama en el que se busca identificar otras prácticas que contribuyen a reflexionar sobre los límites que parece imponer la representación de la familia y de sus afectos desde una narrativa personal.

Palabras clave: fotografía de familia, sexualidad, autorreferencialidad, fotografía artística, privacidad.

Abstract

In contemporary photography, the exhibition of privacy in the artistic field is frequenlty used. In self-referential photographic production, family's author is usually exhibited within an infinity of discourses like the passage of time, illness, crisis,

motherhood, memory, identity and many other positions. However, sexuality or the representation of love are usually left out of these personal discourses. In this sense, a kind of self-censorship on sexuality seems to occur inside the family narratives. This characteristic is not found when the photograph is generated away from the family environment of the photographer.

In this text, we will outline a panorama that seeks to identify other practices that contribute to reflecting on the limits that seems to impose the representation of the family and its affections from a personal narrative. To deline those ideas, we will present the photographic projects carried out by Leigh Ledare, Keren Moscovitch, Jacob Aue Sobol and Daniel S. Álvarez, all of those projects, created in their family and personal contexts.

Keywords: Family photography, sexuality, self-referenciality, artistic photography, privacy.

Introducción

Cuando Nan Goldin publicó en 1986 su icónico libro de fotografías *The Ballad of Sexual Dependency,* determinó un hito en la forma de exhibir los ámbitos más diversos de la vida privada. A través de las imágenes que capturaban momentos de fiesta, intimidad, felicidad, vida sexual propia y de su entorno, así como escenas de enfermedad, muerte y dolor, la artista reveló públicamente, los aspectos más íntimos que conformaban su día a día. Goldin denominó a este círculo cercano, familiar e íntimo, como su "tribu" o "familia re-creada". (CHALOTTE COTTON, 2009: 138) señala que la obra de Goldin ha significado una influencia evidente en el modo en que se muestra la vida íntima en el ámbito de la fotografía de autor, a partir de la publicación de este libro. Al explorar las distintas dinámicas afectivas y también sociales de lo que ella denominó su "familia elegida" compuesta por amigos y amantes, Nan Goldin no solo creó una narrativa sobre su círculo familiar, sino que consolidó las bases para analizar la fotografía posterior que discurriera sobre los mismos territorios narrativos. La serie fotográfica de Goldin introdujo, por tanto, un enfoque completamente nuevo para comprender y representar estas dinámicas afectivas basadas en una concepción más libre de la idea de familia.

Goldin afirmó: "Esta es la historia de una familia re-creada, despojada de los roles tradicionales [...] Existe el deseo por la cercanía de una familia sanguínea, pero también el deseo de algo más abierto" (1996: 6). Desde esta concepción de familia

partimos en este espacio con una definición que se aleja de sus concepciones más tradicionales y que dirige hacia otros modelos de vínculos. En relación con los modos de comprender la estructura de la familia, destacaremos tres posturas. Desde la antropología social, James Casey propone comprender el fenómeno de la familia como un constructo social condicionado por el hombre y su cultura (1990: 237). La flexibilidad de esta definición permite una ampliación del concepto de familia que obvia los vínculos sanguíneos y que da paso a diversas fórmulas de relaciones interpersonales. Siguiendo la misma línea, Claude Lévi-Strauss indica una definición más bien basada en las alianzas como el único modo de contrarrestar el peso de la naturaleza en la definición de la familia (1998: 67).

Por otro lado, Vittorio Cigoli presenta una perspectiva que facilita una postura diferente, enfocándose en una definición de familia más vinculada a los "afectos y sus representaciones" (2012: 35), introduciendo así el factor emocional que en las definiciones anteriores había quedado al margen.

Dentro del ámbito de la exhibición de fotografías que revelan aspectos de las dinámicas emocionales entre miembros de una familia, resulta especialmente interesante explorar, aunque brevemente, algunas concepciones sobre la privacidad y las fronteras asociadas a este concepto. Irwing Altman ya afirmaba que la privacidad está regulada por un grado determinado de apertura que cada individuo define como apropiado, y señalaba que "la privacidad es un proceso dinámico regulado por un control selectivo de los límites personales, tanto de un individuo como de un grupo" (ALTMAN, 1975: 6). Esta misma idea nos conduce a lo que Wolfang Sofsky plantea bajo la perspectiva de lo individual y sensorial al proponer esos mismos modos de autorregulación señalando que "la frontera de lo privado es, en primer término, la frontera de los sentidos" (2009, 41).

En los proyectos fotográficos que revisaremos en este espacio, encontraremos evidenciada esa tensión a la que aluden Altman y Sofsky, pero se sumará otro factor de relevancia, el de la exhibición de imágenes que, por una parte, conducen a reflexiones sobre los límites de lo que resulta socialmente correcto exhibir y lo que desde el terreno de las emociones y los afectos se produce.

En el primer aspecto, nos acercamos a lo que Roland Barthes propone en *Fragmentos de un discurso amoroso,* en donde reflexiona sobre la relación entre exhibición y obscenidad al trasladar al ámbito público una emoción noble como el amor, un sentimiento que debería mantenerse en la esfera íntima. Ahí plantea que

existe una inversión histórica en la cual "no es ya lo sexual lo que es indecente; es lo *sentimental* —censurado en nombre de lo que no es, en el fondo, más que *otra moral*—" (BARTHES, 1993: 143). Es en esa otra moral, en donde localizamos lo que Zygmunt Bauman define como una especie de guía de comportamiento que será normalizada según determinados contextos. Bauman señala: "La moralidad no es más que una manifestación innata de la humanidad, no "sirve" a ningún "propósito" y, por cierto, no está guiada por la expectativa de ningún provecho, comodidad, gloria o elevación" (2006: 123). Demostrar el amor, por lo tanto, resulta adecuado según el contexto moral en el que se manifieste. Además de la postura de Bauman, encontramos la opinión de Erich Fromm (2010: 128), quien afirma: "Analizar la naturaleza del amor es descubrir su ausencia general en el presente y criticar las condiciones sociales responsables de esa ausencia."

A partir de la lectura de Fromm, se entiende que la exhibición del amor y lo amoroso, puede ser menos frecuente en las prácticas artísticas, en contraste con la exhibición de otras emociones que pueden eclipsarlo. En relación con esto, es relevante mencionar el estudio realizado por Mette Sandbye, quien define la práctica de la fotografía en el ámbito familiar como una forma de estructurar los afectos y las emociones, en un proceso creativo que "incorpora las experiencias afectivas y la performatividad, que también se encuentra presente en los álbumes familiares" (SANDBYE, 2014:13).

Estas definiciones nos llevan hacia una última consideración: el concepto de lo obsceno. La exhibición de lo que socialmente se considera inapropiado se relaciona con lo que Kerstin Mey define como límites conductuales, en los que: "existe un vínculo importante entre la obscenidad y el tabú. Anclada en la noción histórica prevaleciente de la moralidad pública y las costumbres culturales, toda sociedad excluye ciertas áreas de la práctica humana y modos de conducta, marcándolas como prohibidas y protegiéndolas atentamente como tabúes" (MEY, 2006: 5-6). En los proyectos fotográficos que vamos a revisar, será precisamente esa línea delicada que atraviesa el tabú, lo incómodo, lo sumamente personal y lo sentimental, lo que definirá una producción artística que, según Simon O'Sullivan, nos conduce a los límites que señalábamos anteriormente.

O'Sullivan establece: "El arte está menos relacionado en darle sentido al mundo y más relacionado en explorar las posibilidades de ser, de estar, en el mundo. Menos relacionado con el conocimiento y más con la experiencia, con empujar hacia los lí-

mites de lo que puede ser experimentado." (2001: 130). Es precisamente en esa línea en donde situamos los proyectos fotográficos que analizaremos a continuación.

1. El tabú del sexo en el contexto de la fotografía familiar

Si representar a la familia desde una perspectiva que cuestiona su estructura tradicional ha sido un desafío en diversos contextos y momentos en la historia, representar fotográficamente el aspecto sexual de un miembro de la familia o de la práctica sexual del propio artista con su pareja puede plantear dilemas aún mayores cuando las imágenes se exhiben en un espacio público, es decir, cuando las fotografías traspasan el límite de lo privado y ha sido el propio artista quien así lo ha decidido y planificado. En este espacio exploraremos la obra de dos artistas que representan la práctica sexual en un contexto generalmente mantenido dentro de los límites de lo privado, pues su exhibición comporta quizá, rebasar los límites conductuales que mencionamos antes a propósito del tabú, referenciado antes por Kerstin Mey.

En este sentido, y aunque resulte redundante, conviene señalar que la representación de imágenes sexuales mantiene un carácter completamente distinto cuando la erotización pertenece a un individuo desvinculado familiar o emocionalmente de quien realiza la fotografía, pues es precisamente esa distancia lo que permite observar, publicar, diseminar y visibilizar aquellas acciones pertenecientes a la esfera de lo íntimo sin el riesgo de recurrir a lo inaceptable. La distancia emocional proporciona ese reducto y valida a la vez su exhibición en el momento en que se muestran al público. Así, como menciona Sarah Parsons a propósito de las fotografías de lo íntimo/familiar que se exhiben: "en el espacio del museo, la galería o la librería, las fotografías ingresan en el discurso del arte. Aunque ese discurso no puede contenerlos, están dominados por él." (PARSONS, 2008: 126).

1.1 Leigh Ledare. *Pretend You're Actually Alive*

Comenzamos con la obra del fotógafo Leigh Ledare, nacido en EE.UU. en 1976, y su serie fotográfica titulada *Pretend You're Actually Alive* realizada entre el año 2000 y 2008. Su carrera fotográfica se ha desarrollado a partir de este proyecto que en 2009 fue seleccionada para la exposición *Ça Me Touche* comisariada por Nan Goldin en el prestigioso festival de fotografía anual Recontres d'Arles[1] en Francia.

1 Ver: https://www.rencontres-arles.com/fr/expositions/view/1168/leigh-ledare

Su proyecto aborda la relación con su madre, pero, sobre todo, la vida de su madre. A través de una especie de biografía visual, relata su desarrollo como bailarina desde una edad muy temprana, desde ahí continúa su discurso en el que parece conducir ese sueño hacia el fracaso, hacia el sueño roto. A partir de fotografías que retratan la belleza de una mujer joven que avanza en el tiempo, el autor relata su relación con su madre, compuesta por fotografías autobiográficas de su infancia, con cartas en las que describe recuerdos y concepciones sobre la idea de lo maternal y finalmente expone la situación sexual de su madre quien, habiendo abandonado su carrera como bailarina clásica, emprende una especie prostitución velada como bailarina erótica a sus poco más de cincuenta años.

En esta acción, Ledare expone una especie de reivindicación de la sexualidad de su madre, y realiza así un señalamiento, casi una punción sobre las normas morales al provocar contrastes sobre lo que significa lo maternal, la relación madre/hijo y una sexualidad libre —y expuesta—.

Es evidente que la fuerza del proyecto de Ledare radica en la transgresión y en su actitud hacia la exhibición de un tabú. Pero lo que nos interesa identificar, es el modo en que, a través de las imágenes fotográficas de su madre, utiliza el medio para deconstruir un modelo tradicional de representación de la figura materna por medio de la exhibición en público de su particular dinámica madre-hijo.

Más allá de registrar la vida sexual de la madre, en este proyecto se percibe además una dinámica particular sobre el modo en el que se gesta la relación cámara/sujeto o fotógrafo(hijo)/sujeto(madre). Observamos una entrega libre a la acción de ser fotografiada, una especie de reto al fotógrafo y al hipotético observador de esas imágenes, que se enfrentará al reto moral que propone y a la exhibición del cuerpo y la belleza de la que se muestra orgullosa.

En ese sentido, el autor parece desvincularse del resultado del proyecto y ese es otro elemento interesante para señalar. Es decir, el autor traslada la responsabilidad moral del proyecto al indicar que él ha sido sólo un medio que su madre ha utilizado para que ella pudiera expresar aquello que deseaba. El autor lo indica así:

> Veo un masoquismo inherente en esta duplicación de sujeto y objeto. Está presente como una dinámica dentro de gran parte de mi trabajo, pero es así como se revela la relación con mi madre. El proyecto con mi madre no fue planeado, pero, en un sentido muy real, mi madre fue la autora de las circunstancias, colocándome así en el papel central de su drama. En la exhibición de su sexualidad

> encuentro varias funciones. Desafiar la atmósfera de moralismo y conformismo que la rodean para protegerse de su envejecimiento; para encontrar un benefactor; para promulgar una intimidad conmigo y mi hermano a través de varias figuras sustitutivas. Tal vez lo más importante, la veo utilizando un modelo masoquista como una negación: el someterse a un trauma como un medio para transgredir una lógica normativa, paradójicamente le permitió sobre-escribir la dinámica de poder dentro de nuestra familia. Era una forma de secuestro emocional. Ella se estaba estigmatizando constantemente como un medio indirecto de estigmatizar y debilitar la autoridad de su padre. Debido a mi relación específica como su hijo, con el tabú asociado a ello, ella me empleaba como una especie de arma (BRIGHT, 2010: 117).

A lo largo de los ocho años que duró el proyecto, Ledare registró la vida sexual de su madre desde distintas perspectivas, son precisamente estas imágenes las que otorgan el carácter más inquietante a su proyecto. A través de las imágenes, tanto el autor como su protagonista interpretan un juego en el que confrontan las acepciones sobre los roles familiares, y al momento de trasladar esas imágenes al ámbito de lo público, provocan una confrontación entre quien observa y sus propios valores sobre la sexualidad o las relaciones maternofiliales. Sobre esto, Susan Bright apunta:

> Llena de poses estereotipadas y de clichés, la obra de Ledare muestra su percepción sobre cómo se leen las imágenes fotográficas, así como los intentos de subvertir esos clichés desde su interior. Plantea el problema del modo en que miramos a las mujeres a través del prisma de la pornografía y nos hace cuestionar ideas previas alrededor de la mirada masculina y la objetivación femenina. El hecho de que sea la propia madre del artista el catalizador de estas preguntas confunde aún más las actitudes establecidas desde siempre hacia una figura a la que tanto queremos (2010, p. 110).

Los momentos de intimidad que registra Ledare, son de distintas circunstancias y también con distintas aproximaciones en cuanto al estilo fotográfico. Así encontramos imágenes que tienen la estética de la fotografía de instante o de una cámara indiscreta. También las fotografías en las que ella posa directamente a la cámara, dirigiendo una mirada desafiante. La mujer actúa tanto para su hijo como para ella misma. Los espacios son siempre interiores domésticos: el dormitorio, la cama y el salón son los lugares que predominan en la serie. Así, el espacio íntimo se abre, a la vez que la narrativa sobre lo personal/privado se desvela sin tapujos.

Por otra parte, en cuanto al modo en que el proyecto fotográfico se publica y difunde, deberíamos señalar que éste se promueve en las distintas plataformas de difusión de arte posibles: exposiciones, edición de una monografía y, por supuesto, la publicación en la web del autor. El proyecto es publicado en un libro monográfico que lleva el mismo nombre, por PPP Editions en 2008. La publicación incluye cerca de noventa imágenes, además de textos, *stills* de video, recortes de los anuncios de prensa y textos mecanografiados con reflexiones del autor (ver: LEDARE, 2008)[2]. Desde la publicación, su obra se ha mostrado en distintos espacios tanto en Estados Unidos como en otros países, entre los cuales destaca la muestra individual titulada *Leigh Ledare, et al* organizada por WIELS Contemporary Art Centre en Bruselas en 2012. En ese espacio fueron expuestas otras series fotográficas del artista lo que permitió contextualizar *Pretend You're Actually Alive* ante el resto de su producción. Eso proporcionó visibilidad a los discursos inherentes en la obra de Ledare: sus ideas sobre identidad y sexualidad; los roles familiares y sociales; la reflexión del medio fotográfico desde su relación con lo real y con la transfiguración de ésta en la construcción simbólica de significados y la construcción de narrativas del yo a partir de la relación con los otros.

En resumen, el trabajo de Ledare es un complejo ejercicio de creación en el que el autor utiliza la figura de su madre para plantear cuestiones que rebasan la simple —y a la vez polémica— documentación de la vida sexual y que, en su lugar, significa toda una lucha en el balance del poder de las relaciones familiares y de lo que de éstas se suele exhibir.

1.2 Keren Moscovitch. *Me into you*

La fotógrafa Keren Moscovitch, nacida en Israel en 1978 y residente en Nueva York, realiza el proyecto *Me into you* entre los años 2008 a 2010, años en los que documenta fotográficamente, a manera de una crónica visual, sus experiencias sexuales dentro de una relación abierta. La autora junto y su pareja formaban una relación monógama cuando decidieron explorar su sexualidad con otras personas.

2 El proyecto fotográfico de Ledare también se puede consultar en el siguiente enlace: https://leighledare.com/Pretend-You-re-Actually-Alive.

Como menciona Allen Frame[3], a propósito del texto que dedica a la obra de Moscovitch, ha habido una larga tradición de fotógrafos que se atreven a aventurarse en el tema del sexo, desde los retratos de prostitutas de Ernst James Bellocq en Nueva Orleans a principios del siglo XIX, las fotografías de parejas en habitaciones de hotel de Brassai o los estudios de Mariette Pathy Allen sobre las identidades y relaciones trans. Moscovitch por su parte crea su propio marco de creación al ubicar a sus parejas en una comunidad no convencional en la inscribe su propia experiencia.

En una sociedad en la que hablar de sexo puede ser ya una transgresión, exponer la sexualidad abierta de una pareja y que sea una fotógrafa quien realice la narración en primera persona, lo es aún más. La obra de Moscovitch funciona como una posición de reacción en contra de las normas dictadas sobre las relaciones monógamas. En este punto, resulta relevante señalar que el proyecto lo realiza en Nueva York. Quizá ese emplazamiento ha sido determinante para la creación y sobre todo para la difusión de este proyecto, el cual fue inicialmente mostrado tanto en una serie de exposiciones, así como difundido en la propia página web de la artista. Una cuestión interesante es que el proyecto fue parcialmente removido de la web personal de Moscovitch y actualmente sólo aparece el texto de Allen Frame al que hemos hecho alusión antes, mientras que las fotografías no se pueden visualizar, posiblemente se deba a una especie de autocensura por parte de la autora.

Con el riesgo de entrar en el terreno de la representación de la sexualidad desligada de la familia, hemos decidido incluir este trabajo pues la artista señala que el origen de este proyecto se da en el seno de una estructura tradicional de pareja. Por otra parte, la autora señala que, ha sido a partir de la realización de *Me into you* que sus propias estructuras de la concepción de la monogamia han sido completamente desplazadas por la comprensión de diversos modos de relacionarse sexual y emocionalmente con otras personas. Con su proyecto fotográfico, la autora orilla a la audiencia a dirigir su mirada en la misma dirección que ella. Afirma que en sus imágenes hace evidente lo que le interesa —el sexo—pero, que es necesario evidenciar también la doble moral presente en la sociedad pues considera que, en

3 El texto crítico realizado por el fotógrafo y escritor Allen Frame sobre esta serie, se puede consultar en la página web de la artista: https://www.kerenmoscovitch.co/me-into-you-monograph. Sin embargo, es de señalar que las imágenes y el proyecto actualmente no se encuentra publicado online, tras haber estado disponible en años anteriores.

realidad todos tienen ese mismo deseo —en algún nivel— pero que nadie habla de eso o se confronta a ello.

La mayor parte de las fotografías de Moscovitch son imágenes cuidadosamente realizadas, tanto en términos compositivos como en el manejo de la luz, pero al mismo tiempo, no hay artificialidad en ellas. Es decir, la autora aprovecha los medios que tiene en cada espacio sin sumar luces ni otros elementos que no estén originalmente en el lugar y se concentra en realizar composiciones en las que juega con su mirada fotográfica posicionándose en un ángulo estratégico para transportar al espectador a lo que ella está observando. En este punto es necesario hacer mención del tratamiento del cuerpo masculino que la autora da en sus imágenes, pues generalmente mantendrá una visión abierta y directa, más aún que con su propio cuerpo o el de otras mujeres. Esto no es casualidad, pues como la misma autora defiende, la presencia del cuerpo del hombre en el mundo del arte ha estado generalmente desplazada por el de las mujeres, por lo que en su proyecto deseaba dar un giro a ello y proporcionar espacio al sexo masculino dentro de la representación artística fotográfica (MOSCOVITCH, 2012). También la artista declara que al realizar las imágenes se enfrentó a la disyuntiva de mostrar algo explícito o de realizar una representación más poética y simbólica. Al final, su proyecto es una combinación de ambas estrategias.

En relación al modo en que este proyecto se traslada del ámbito privado al público, hemos de mencionar la reacción de la audiencia cuando lo visualizan. Con respecto a esta ello, la autora declara: "He visto que muchas personas se sienten confrontadas por mi trabajo, que las seduce pero que también las desafía y les hace sentir un poco incómodos. A algunas personas les emociona el tema, mientras que otras, de alguna manera, lo niegan" (MOSCOVITCH, 2012).

Me into you fue expuesto en 2009 en la galería Slap and Tickle en Kansas City y también ha formado parte de exposiciones colectivas en diversas ocasiones, entre las que destacan *Working Through Pain* en la galería Gasser Grunert en Nueva York en 2013 y también *It's a Thin Line Between Love and Hate* realizada en United Photo Industries, Nueva York en el mismo año. Por otra parte, el libro fue publicado como una monografía por Edition One Books en 2012.

En los dos proyectos que hemos revisado, la complejidad en el tránsito de lo privado a lo público, radica en el tratamiento de un tabú —el sexo— que se suma a otro —la concepción de otro modelo de relación afectiva/familiar—. En ambos

casos, es evidente que las fotografías significan un reto en el que se exige al espectador distanciarse de sus prejuicios y valores morales para apreciar —o al menos intentar comprender— la propuesta conceptual y estética de sus autores. Por una parte, Leigh Ledare exhibe una especie de rebelión sexual que se desencadena en su madre, mientras que Keren Moscovitch exhibe su propio proceso de exploración de la sexualidad a partir de un pacto con su pareja. Los dos autores son protagonistas y al tiempo facilitadores de una serie de códigos morales con los que confrontan al espectador por medio de sus fotografías y, en ese proceso, completan el sentido del proyecto. Es decir, la exhibición y, al mismo tiempo las consecuencias que ello conlleva hacen que sus proyectos cobren sentido.

2. Lo emocional como relato

En este espacio deseamos mostrar dos proyectos en los que lo emocional y la construcción de un relato basado en ello, configuran una narrativa visual que se construye a partir de la estrategia del diario de viaje o diario fotográfico. Como se ha señalado antes, se incluyen aquí proyectos autorreferenciales que, como en los casos anteriores, evidencian una experiencia en primera persona.

2.1 Jacob Aue Sobol. *Sabine*

En la obra del fotógrafo Jacob Aue Sobol, nacido en Dinamarca, en 1976 y titulada *Sabine* (2000-2003) el autor narra visualmente el proceso de enamoramiento de su pareja. Su trabajo es una metáfora entre la vida dura y salvaje en una situación climática extrema en contraste con el amor y el refugio que el artista encuentra en *Sabine*, de quien toma el nombre para el proyecto. Su serie fotográfica es desarrollada en Tiniteqilaaq, una pequeña aldea al este de Groenlandia en la que habitan apenas ciento cincuenta personas.

Cuando realiza el proyecto fotográfico, el autor ya había empezado a trazar su camino como fotógrafo documentalista —actualmente forma parte de la prestigiosa agencia fotográfica Magnum Photos—. Desde esa vocación fue que se planteó realizar un proyecto en ese lugar. Su primer viaje a la aldea duró cinco semanas y después de regresar a su ciudad, Copenhague y de revisar el material que había realizado, se dio cuenta que no había captado lo que deseaba, que las imágenes que había obtenido reflejaban una visión distorsionada de la aldea. Por ese motivo, cuatro meses después, regresó a fotografiar el mismo lugar y fue en ese segundo viaje que conoció a Sabine.

En este proyecto, es fundamental hacer una lectura desde la totalidad de la obra, es decir, desde el libro monográfico que desarrolla el autor (ver SOBOL, 2004)[4]. En él se conforma toda una narrativa visual basada en la articulación de imágenes realizadas en los gélidos y salvajes paisajes en los que se desarrolla la vida de los habitantes, que se alterna con las fotografías del interior de la vivienda que comparte con Sabine. El dormitorio, el salón o la cocina, comprenden interiores cálidos que contienen las escenas íntimas, la vida cotidiana de la pareja, el cuerpo desnudo de la mujer, es decir una vida en pareja que parece desarrollarse sólo en el refugio cálido que les concede su hogar. Y en contraste, el espacio natural se muestra como una constante prueba de conocimientos para el autor, quien se enfrenta a la naturaleza en la que está inmerso.

En la fotografía de portada del libro, aparece Sabine formando un corazón con sus manos, esta imagen, hace referencia a lo que Finn Thrane, en el texto introductorio del libro, define como el comienzo del juego (SOBOL, 2004), en el que la protagonista inicia junto con el autor un viaje de una historia personal que durará un par de años. Las fotografías de *Sabine,* poseen fuerza por sí solas, pero quizá, como dice el autor, su fuerza radica en la posición que juega el espectador externo, extranjero y la misma fuerza queda anulada ante los ojos de quien está habituado a ello. En palabras de Sobol: "Todo en ese lugar era intenso. O por lo menos así lo parecía para quien venía de fuera, como yo. Sin embargo, cuando Sabine vio el libro no pensó que las imágenes tuvieran algo de intensas. Sólo dijo: Así es como es" (O'HAGAN, 2006).

En el afán de registrar tanto la historia con Sabine como la vida en la aldea y en congruencia con la vocación documentalista del autor, las fotografías son el registro de instantes. En las pocas imágenes en las que algún personaje mira de frente a la cámara, el efecto sigue siendo de un instante que ha sido capturado. En las fotografías de la intimidad de la pareja se perciben los altibajos emocionales y también serenidad. El autor apenas aparece en las fotografías: su torso desnudo o situado en medio del blanco paisaje con una lanza para cazar, son apenas los pocos rastros que deja ver de su persona, para dejar espacio a Sabine y al lugar como los protagonistas de su historia. Este será seguramente un rasgo común en este tipo de proyectos personales.

4 Una parte del proyecto también se puede visualizar en el siguiente enlace: https://www.jacobauesobol.com/sabine.

En esta serie, el traslado de las imágenes del ámbito privado al público se produce como una consecuencia natural del proyecto, pues conforman un registro que el autor se planteó desde un inicio como un proyecto artístico que sería expuesto. Evidentemente, las imágenes con Sabine se sumaron a la primera idea del autor sobre la documentación de la aldea, pero, finalmente fue la historia de amor con Sabine lo que articuló el discurso artístico de Sobol. *Sabine* fue expuesta por primera vez en 2004 en la galería Frederiks Bastion en Copenhague, la ciudad natal del fotógrafo y desde ese año se expuso en diferentes espacios alrededor del mundo.

De la difusión del proyecto resulta necesario admitir que la combinación entre lo documental-público de la aldea representados por Sobol, vinculado a lo documental-privado de su relación con Sabine y a la expresividad y el talento del autor, dieron como resultado una narrativa de la intimidad con un alto valor sentimental además de estético. El autor dice: "No tomaría fotos que no estuvieran conectadas con mi propia vida" (O'HAGAN, 2006). Este es un proyecto que refleja claramente esta idea.

2.2 Daniel S. Álvarez. *Oku he*

Siguiendo con la representación de lo emocional en la pareja, localizamos el trabajo fotográfico de Daniel S. Álvarez, nacido en España en 1983, en el que también construye una serie fotográfica que tiene como objetivo referir su propio proceso emocional con su esposa. La serie la titula *Oku he* (2008-2012), un juego de palabras en japonés que significa a la vez: "para mi esposa" y "hacia dentro". El autor describe el proyecto como:

> Un diario personal que narra un viaje a lo desconocido. Este proyecto explica cómo conocí a mi mujer y cómo nos enamoramos. Tanto en lo emocional como en la fotográfico este es un viaje de primeras veces, hacia dentro y hacia fuera: hacia la persona querida y hacia uno mismo. En este viaje descubrí cómo con la fotografía podía explicar una historia tan pequeña y tan íntima y cómo el propio proceso de narración se funde con la historia y todo para cerrar el círculo: un vuelo en libertad sin mapa alguno hacia lo interior, hacia ella (ÁLVAREZ, 2012).

Este proyecto se materializa en un libro monográfico[5] en el que el autor genera conexiones entre las fotografías y también por medio de una serie de exposiciones

5 Aquí se hace referencia a la publicación del proyecto en una pequeña edición de Standard Books, una editorial independiente que publica proyectos fotográficos de artistas emergentes, entre otros tipos de proyectos. Algunas de las fotografías que conforman el proyecto se pueden ver en: http://www.30y3.com/daniel-s-alvarez-okuhe/.

del proyecto en distintos espacios. La narrativa la construye a través del estilo de un diario fotográfico en el que alterna imágenes de su esposa con las de espacios urbanos o con detalles de objetos encontrados en la calle y también con intervenciones en las fotografías a través de texto escrito. A diferencia del proyecto de Sobol, aquí localizamos un interés que sobrepasa lo meramente fotográfico y se apoya de recursos diversos para conseguirlo.

El autor describe esta serie como un ejercicio en el que fue necesario combinar distintos medios y formas de narrativa visual para poder articular un proyecto de la naturaleza íntima de *Oku he.* En las imágenes que aparecen en el libro están sólo las fotografías, pero en la exposición *Full Contact Artist 2012* celebrada en el Espai Tabacalera en Tarragona en octubre de 2012, el autor complementa la narrativa con otro tipo de recursos, sobre todo, objetos que conforman una especie de instalación que contextualiza la presentación del libro y la exposición fotográfica. Álvarez incluyó distintos objetos, como los mapas en los que está la ruta para llegar a casa, objetos encontrados y objetos personales.

Debido al encuadre cerrado que utiliza en la mayor parte de las imágenes, en la serie no se perciben otros espacios del ámbito privado más allá de la habitación o el aseo. En contraste, los espacios abiertos apuntan a lo público y lo impersonal, es decir, realiza un traslado diametralmente opuesto sobre el uso de los espacios, lo que refiere una práctica común en este tipo de narrativas en las que se utiliza el formato de un diario fotográfico. También en lo relativo a la pose y a la escenificación, el estilo responde a la imagen de instante, si bien, en algunas fotografías aparece su esposa mirando a la cámara o en acercamientos extremos que sugieren la colaboración de la mujer. El autor no aparece en las fotografías, todas ellas hacen referencia a su esposa y a la intimidad que comparten. Nuevamente, como en el caso de Sobol.

Por último, en relación con el modo en que este proyecto se traslada de lo privado a lo público, es necesario puntualizar que el autor realizó las imágenes desde un inicio con la intención de formar una narrativa visual inspirado en su esposa. El proyecto se publicó en un libro al tiempo que se expuso en el espacio antes mencionado, así como en el Centre d'Arts Santa Mónica en Barcelona en 2012 y en la Biblioteca Can Manyer en Vilasar de Dalt, Cataluña en 2014. Por lo mismo, podemos hablar de que, nuevamente, este proyecto fotográfico y artístico ha sido generado desde un inicio con la firme intención de ser expuesto en el ámbito público.

Como hemos visto, tanto la obra de Sobol como la de Álvarez, funcionan como narrativas de un proceso de enamoramiento en el que a través de la fotografía se construyen diversos tipos de contenidos. Por una parte, lo concerniente a la relación amorosa y, por otra, lo que tiene que ver con el entorno en que esto sucede. En ambos casos, llama la atención la ausencia de los autores, es decir, ambos proyectos plantean un proceso de enamoramiento, pero al mismo tiempo no están presentes. Como si el contacto entre los personajes se diera solamente a través de los ojos del fotógrafo, convirtiendo en personaje central el cuerpo (desnudo) de sus parejas.

Por otra parte, los dos proyectos se desarrollan con mujeres que no pertenecen a las culturas de los autores, en el caso de Sobol, su pareja de Groenlandia con la que convive por más de dos años, y en el caso de Álvarez, su esposa con la que vive en Japón. Quizá en los dos autores, además de comprender un proceso amoroso también hay una necesidad de comprender una cultura distinta a la de ellos. En este sentido, y como colofón, conviene hacer mención de la obra de Nobuyoshi Araki que en los años setenta publicó el libro *Sentimental Journey* que, sin duda, es una pieza clave en la exhibición de la vida privada y sentimental. En ese libro mostraba las fotografías de su luna de miel, generando un documento profundamente personal en el que alternaba fotografías de los paisajes y los lugares que visitó junto a su esposa, así como las imágenes de sexo que después caracterizarían la producción del autor (ver: ARAKI, 1971).

3. A modo de conclusión

Es por demás evidente que el sexo como tema en la fotografía posee una gran presencia, tanto desde la creación artística profesional cuánto en la creación *amateur.* Sin embargo, pareciera que la representación del sexo o de lo emocional dentro de la institución familiar no existe o bien, existe poco. En este sentido, y para finalizar hacemos una breve mención a algunas imágenes puntuales de los fotógrafos Román Yñán[6] y de Christopher Anderson (2013)[7], quienes, como parte del registro de la vida cotidiana con sus hijos, dejan ver un par de imágenes de sus esposas desnudas, pero vale decir que no lo hacen desde una representación abiertamente

6 El proyecto se puede visualizar en https://www.romanynan.com/cas/index/familiar_series.html.

7 El autor también es miembro de Magnum Photos. En ese espacio se puede consultar una reflexión sobre el proyecto que aquí citamos: https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/christopher-anderson-joy-of-connection/.

sexual. Es decir, en el ámbito de lo familiar, pareciera que lo sexual se encuentra limitado a unos cuantos ejemplos que emergen como una especie de resistencia moral, o de reto, mientras que lo emocional/sentimental pareciera abrirse a más prácticas, o por lo menos, más visibles en los distintos ámbitos que la fotografía permite.

En los proyectos fotográficos aquí presentados, recuperamos diferentes prácticas en relación a los límites que supone la exhibición de la fotografía de familia, en la que podemos localizar lo que Jennifer Orpana y Sarah Parsons (2017: 95) interpretaron a propósito de las fotografías de familia como "impugnaciones del poder estatal, ya que reformulan las historias oficiales y reconfiguran las concepciones de la familia que han sido moldeadas y aplicadas por la ley" y por la sociedad, agregaríamos.

Así como acudimos a una reformulación del concepto de familia —y de la sexualidad en el interior del núcleo de pareja— en el proyecto de Moscovitch, por otra parte, nos confrontamos a otros modos de afrontar la relación madre-hijo en el proyecto de Ledare. En ambos casos, la exhibición de la sexualidad en el ámbito privado y familiar, explora los límites de las convenciones morales que se aplican en los procesos de exhibición de imágenes de lo familiar.

Si bien, los proyectos fotográficos de Sobol y de Álvarez, nos conducen a una práctica más centrada en lo emocional que en la propia sexualidad, recuperamos en ambos proyectos una habilidad formal que conduce a materializar los conceptos tratados en imágenes que funcionan menos como documento y más como una búsqueda estética.

Para finalizar mencionaremos que en los casos revisados sobre la representación de la familia —y de otros modelos posibles de configuración— en los que se aborda el sexo, el amor o su proceso desde una producción autobiográfica, resulta aún más complejo el traslado del ámbito privado al público, si se contrasta con todo aquel otro infinito corpus fotográfico autoral en el que el sexo que se exhibe es el de los otros, como si mostrar lo que se observa desde lo impersonal, permitiese licencias mayores para su exhibición, pues precisamente no se arriesga en primera persona. Este breve texto invita a reflexionar sobre la idea de dicho traslado, y pensar sobre el modo en el que la concepción tradicional de la fotografía de familia o de "lo familiar", evoca y al mismo tiempo elimina de su marco de creación posible y, sobre todo, aceptable.

Bibliografía

Altman, I. (1975). *The Environment and Social Behavior: Privacy, Personal Space, Territory, Crowding*. Monterrey, California: Brooks/Cole Publishing Co.

Alvarez, D. S. (2012). *Oku he.* Barcelona: Standard Books.
Anderson, C. (2013). *Son.* London*:* Stanley/Barker.
Araki, N. (1971). *Sentimental journey.* Tokyo: Privately Printed.
Barthes, R. (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso.* México: Siglo XXI Editores.
Bauman, Z. (2006). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
Bright, S. (2010). *Auto Focus: The Self-Portrait in Contemporary Photography*. London: Thames & Hudson.
Casey, J. (1990). *Historia de la familia*. Madrid: Espasa-Calpe.
Cigoli, V. (2012). *El árbol de la descendencia. Clínica de los cuerpos familiares.* Barcelona: Herder Editorial.
Cotton, Ch. (2009). *The Photograph as Contemporary Art.* London; New York: Thames & Hudson.
Fromm, E. (2010). *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. México: Paidós.
Goldin, N. (1996). *The Ballad of Sexual Dependency.* New York: Aperture.
Ledare, L. (2008). *Pretend You're Actually Alive.* Massachusetts: PPP Editions.
Lévi-Strauss, C. (1998). *Las estructuras elementales del parentesco.* Barcelona: Paidós.
Mey, K. *Art and Obscenity.* (2006). London: I. B. Tauris.
Moscovitch, K. (2012). *Me Into You.* Berkeley: Edition One Books.
O'hagan, S. (28 de mayo de 2006). Jacob Aue Sobol: Sabine. *The Guardian.* https://www.theguardian.com/artanddesign/2006/may/28/art3. [Consulta: 13 de febrero de 2024].
O'sullivan, S. (2001). "The aesthetics of affect: thinking art beyond representation" en *Angelaki*, *journal of the theoretical humanities,* 6 (3), 125-135.
Orpana, J. y Parsons S. (2017). "Seeing Family" en *Photography and Culture*, 10 (2), 95-98. https://doi.org/10.1080/17514517.2017.1337853
Parsons, S. (2008). "Public/Private Tensions in the Photography of Sally Mann" en *History of Photography*, 32:2, 123-136, DOI: 10.1080/03087290801895720.
Sandbye, M. (2014). "Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how" en *Journal of Aesthetics & Culture*, 6 (1). 1-17. https://doi.org/10.3402/jac.v6.25419
Sobol, J. A. (2004). *Sabine*. Copenhagen: Politiken.
Sofsky, W. (2009). *Defensa de lo privado: una apología*. Valencia: Pre-Textos.

HIPNOTISMO Y SUGESTIÓN

Lámina 2.ª



CATALEPSIA

ABDÓN SÁNCHEZ HERRERO Y LA INTRODUCCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN LA HIPNOSIS ESPAÑOLA

Marcos Larraz Rincón

Universidad de Zaragoza

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.17

Resumen

El Dr. Abdón Sánchez Herrero (1852-1904), catedrático de Patología y Clínica Médica y precursor del hipnotismo y la psicoterapia en España, fue además iniciador del uso de la fotografía como medio auxiliar de estas prácticas en nuestro país. Sus sesiones de hipnosis quedaron registradas en numerosas imágenes, y algunas de ellas fueron incluso incorporadas a los distintos manuales que publicó sobre el tema, siguiendo fundamentalmente el modelo establecido en las décadas precedentes por la *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, del neurólogo francés Jean-Martin Charcot.

Será precisamente su papel en la recepción e introducción en España de esa iconografía vinculada a la hipnosis lo que conferirá a las instantáneas del Dr. Sánchez Herrero una particular importancia como fuente de estudio de la fotográfica psiquiátrica española en el momento de su establecimiento y consolidación.

Palabras clave: psiquiatría, fotografía, hipnosis, España, Sánchez Herrero, Salpêtrière.

Abstract

Dr. Abdón Sánchez Herrero (1852-1904), professor of Pathology and Medical Clinic, and precursor of hypnotism and psychotherapy in Spain, was also the initiator of the use of photography as an auxiliary instrument of these practices in our country. His hypnosis sessions were recorded in numerous images, and some of them were even incorporated into the various manuals he published on the subject, mainly following the model established in previous decades by French Neurologist Jean-Martin Charcot and his *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*.

It is precisely their role in the reception and introduction in Spain of this iconography what gives Dr. Sánchez Herrero's photographs a particular importance as a source of study of Spanish psychiatric photography at the time of its establishment and consolidation.

Keywords: Psychiatry, Photography, Hypnosis, Spain, Sánchez, Salpêtrière.

Introducción

El siglo XIX es el siglo de nacimiento de dos disciplinas aparentemente inconexas pero que comparten una larga historia común: la fotografía y la psiquiatría. Como resultado de la fusión de ambas, a partir de 1850 apareció la fotografía psiquiátrica, desarrollada y consolidada en los años restantes de la centuria.

Su establecimiento en esta época como herramienta auxiliar —supuestamente objetiva e inocente— para el estudio científico de los alienistas, conllevará la creación de un modelo de representación visual del enfermo mental en fotografía que se mantuvo inalterado durante décadas, hasta bien avanzado el siglo XX.

Sin embargo, un análisis más detallado de estas imágenes, su proceso de toma y difusión, y el contexto general de la psiquiatría decimonónica en que fueron producidas revela una serie de particularidades que obliga a observarlas desde un punto de vista crítico, tratando de comprender las bases de muchos de los estereotipos tradicionalmente asociados a la locura, en gran parte derivados de ellas.

Este trabajo pretende analizar la introducción en España de ese modelo de representación fotográfica del «loco» a través del estudio de las instantáneas incluidas por el doctor Abdón Sánchez Herrero en su libro *El hipnotismo y la sugestión: estudios de fisio-psicología y de psico-terapia*, las primeras de una sesión de hipnosis en un libro académico de autor español.

Para ello, la metodología utilizada contempla un estudio de las fotografías en su contexto particular dentro de la historia de la fotografía y la psiquiatría españolas, atendiendo como fuentes primarias a las propias imágenes y al libro en que fueron reproducidas, junto con distintos artículos de prensa, investigación y estudios académicos, que se añaden como fuentes secundarias.

En este sentido, a pesar de que diferentes publicaciones han recogido el trabajo realizado por Sánchez Herrero en el ámbito de la psiquiatría, e incluso las fotografías que utilizó como apoyo, estas últimas no han sido analizadas dentro del marco general de la fotografía psiquiátrica nacional e internacional.

Así pues, y con el objetivo de comprender su impacto en la cultura visual y en la creación de las bases de la representación fotográfica de la enfermedad mental en España, se atenderá igualmente a diversas publicaciones que estudian estos aspectos en el ámbito europeo, dada su práctica inexistencia para el caso español.

1. La locura en el siglo XIX

1.1 La institucionalización de la psiquiatría

La psiquiatría española, "que desarrolló su incipiente proceso de institucionalización en la segunda mitad del siglo XIX" (PLUMED DOMINGO y ROJO MORENO, 2016: 986), trató con su discurso de justificar su importancia social y consolidarse como especialidad médica, siguiendo el camino propio del progreso positivista observado en las **«**Ciencias del Hombre**»** de la época (DEL BUSTO, 2018: 223).

Diversos autores, como Rafael Huertas (2002) o Josep Mª Comelles (1988) han analizado este fenómeno desde una perspectiva teórica basada en la antropología y la sociología de las profesiones, buscando comprender las condiciones de aparición de las ideas —y las praxis derivadas de ellas— sobre la gestión de «los locos» en la España contemporánea. Para ello, tal y como explica el propio Comelles (1988), era necesario combinar en ese estudio tres instancias: dos de ellas macrosociales, la otra microsocial.

> La primera se refiere a la coyuntura general, es decir, la construcción del capitalismo; la segunda, a la dimensión que adquiere la Psiquiatría en relación con el Estado, como pieza de esa construcción. Lo microsocial viene caracterizado por el significado del *loco*, del *alienado* o del *enfermo mental*, en las distintas sociedades (p. 18).

De esta forma, se puede comprobar cómo "la producción del conocimiento psiquiátrico refleja las condiciones políticas, económicas y filosóficas" de su época, y resultará esencial "para entender la locura como base epistemológica del concepto *enfermedad mental*, mantenido hasta el presente en sus aspectos ideológicos y como eje discursivo de la disciplina psiquiátrica". (DEL BUSTO, 2018: 223) Y en este proceso tendrá un papel decisivo la fotografía.

Por tanto, en el siglo XIX, la consolidación científica de la psiquiatría estará íntimamente ligada al desarrollo y crecimiento del Estado liberal-capitalista y a la particularmente significativa presencia de este en la vida pública. En definitiva, estas medidas estaban inscritas en un modelo ideológico que buscaba elaborar una praxis

—el tratamiento moral— de reeducación, tutela y protección de la población a través de sus agentes, los alienistas (COMELLES, 1988: 25).

Pero ese "modelo moral, incardinado en una visión filantrópica de la ciencia capaz de conseguir la felicidad de la humanidad, tardó mucho en implantarse" (COMELLES, 1988: 26). Del optimismo terapéutico inicial se pasaría, a mediados de siglo, a un fuerte escepticismo. No será este el caso de Abdón Sánchez Herrero, cuyos escritos "traslucían una visión claramente entusiasta sobre la eficacia del tratamiento moral en gran número de formas de locura", defendiendo su utilidad presente y futura (PLUMED DOMINGO y ROJO MORENO, 2016: 991) y utilizando el hipnotismo como herramienta terapéutica fundamental.

1.2. Hipnosis: pugna entre escuelas

La hipnosis en España tendría un progresivo impacto a partir de 1859, fecha de "inicio del interés de las instituciones científicas españolas y, más concretamente, de la medicina, por el hipnotismo" (GONZÁLEZ ORDI, CANO SANZ y MIGUEL-TOBAL, 1995: 205). En estos momentos comenzaron a publicarse en el país diversas noticias sobre los últimos avances logrados en este ámbito por los médicos franceses, principalmente, así como las primeras traducciones de algunas de sus obras.

Pero, casi de manera análoga a lo que ocurría con el tratamiento moral, "tras el entusiasmo inicial, los fenómenos hipnóticos pasan a estudiarse con cautela y cierto secretismo, y pocas son las obras que aparecen sobre el tema" (GONZÁLEZ ORDI, CANO SANZ y MIGUEL-TOBAL, 1995: 206). Esta situación se mantendría hasta 1878, año en que se inició "la etapa de esplendor del hipnotismo" (DIÉGUEZ GÓMEZ, 2003: 204), a raíz fundamentalmente del interés generado por las investigaciones llevadas a cabo por Jean Martin Charcot en el parisino Hospital de la Salpêtrière.

Los postulados de Charcot, que encabezaba la Escuela de la Salpêtrière, defendían la hipnosis como una *neurosis provocada¸* "un instrumento para investigar fenómenos somato-psíquicos complejos" **(**TORTOSA, GONZÁLEZ ORDI y MIGUEL-TOBAL, 1999: 13), como las *neurosis espontáneas* "y ante todo, la histeria, la *grande néurose*" (LÓPEZ-PIÑERO y MORALES, 1970: 188). Pero sus teorías se verían enfrentadas con las de la Escuela de Nancy, liderada por Hyppolite Bernheim y principal contrapunto en la controversia sobre el hipnotismo a finales del siglo XIX. Esta escuela mantenía que la "hipnotizabilidad" era algo "perfectamente normal, y que

todos los seres humanos eran más o menos sugestionables, y por tanto, hipnotizables" (TORTOSA, GONZÁLEZ ORDI y MIGUEL-TOBAL, 1999: 13).

En España, la mencionada etapa de esplendor de la hipnosis se proyectó en la amplia labor realizada por los científicos españoles; tanto de traducción, para difundir las obras europeas en el país, como de investigación. Dentro de este último grupo, "uno de los autores más sobresalientes es, sin lugar a duda, el propio Abdón Sánchez Herrero" (GONZÁLEZ ORDI, CANO SANZ y MIGUEL-TOBAL, 1995: 208), cuyo trabajo sería fundamental en el protagonismo que comenzó a ganar la propuesta de Nancy, en detrimento del planteamiento experimental de la Salpêtrière.

2. La obra de Abdón Sánchez Herrero

Abdón Sánchez Herrero nació en 1852 en Torresmenudas (Salamanca), donde comenzó su formación y se licenció en Medicina en 1873. En esta misma fecha comenzó su carrera en el Cuerpo de Sanidad Militar, y fue destinado a Cuba entre 1874 y 1880.

Al año siguiente de su regreso a España, en 1881, se doctoró en Medicina e inició un periplo por varias ciudades del país: en 1884 obtuvo la cátedra de Patología Médica en la Facultad de Medicina de Cádiz (dependiente entonces de la Universidad de Sevilla) y gracias a diversos traslados ejerció en Zaragoza, Valladolid y finalmente en Madrid, donde se estableció hasta su muerte.

Como ya se ha adelantado, desde un punto de vista teórico su trabajo fue decisivo en la progresiva decantación de la medicina española de la época por las teorías de la Escuela de Nancy. No obstante, "no dejó de lado la investigación experimental sobre hipnotismo y sugestión más característica de la escuela de la Salpêtrière" (DIÉGUEZ GÓMEZ, 2003), y esto se vería reflejado también en sus fotografías.

Fue durante su etapa en Valladolid cuando pudo poner en práctica sus experimentos con la sugestión hipnótica, que había seguido —con interés siempre creciente, como él mismo señala— a partir de los estudios de Charcot, tratando de "acometer seriamente en las Facultades de Medicina españolas el estudio experimental del Hipnotismo y la Sugestión" (SÁNCHEZ HERRERO, 1889: VII).

Él mismo dio a conocer además los resultados de sus investigaciones en diferentes conferencias y artículos de prensa (SÁNCHEZ HERRERO, 1887), pero su aportación más relevante a la materia —sobre todo desde el punto de vista iconográfico— fue sin duda el libro *El hipnotismo y la sugestión: estudios de fisio-psicología y psico-terapia*, publicado en 1889 y acompañado de 18 láminas fotográficas.

La obra cuenta con tres ediciones: la original de 1889 y una segunda de 1891 (ambas impresas en Valladolid); y una tercera de 1895, impresa en Madrid. En esta última las ilustraciones llevan la marca "MANJON F.TO", perteneciente al fotograbador que las reprodujo entonces, puesto que las instantáneas originales fueron tomadas por el fotógrafo vallisoletano Adolfo Miaja Eguren.

Estas imágenes, aparentemente inocentes, objetivas y de carácter científico, esconden en realidad numerosas particularidades —relativas tanto a su propia configuración como a su contexto, general y específico, y a sus procesos de toma y difusión—, claves en la construcción y consolidación en España del modelo de representación fotográfica del enfermo mental, e ineludibles por tanto al realizar un análisis detallado de las mismas.

3. La fotografía psiquiátrica

3.1 Surgimiento y desarrollo

"Las primeras aplicaciones de la fotografía médica se realizan, de una manera sistemática, a partir de 1848. Las enfermedades psiquiátricas y neurológicas fueron el tema principal de los primeros proyectos de fotografía médica" (TORRES, 2001: 53). El pionero en este nuevo campo fue el psiquiatra británico Hugh Welch Diamond (1809-1886), considerado el "padre de la fotografía psiquiátrica" por las imágenes que tomó, a partir precisamente de 1848, de diferentes pacientes del Surrey County Lunatic Asylum, donde ejercía como superintendente del departamento de mujeres.

Para comprender el desarrollo e impacto del novedoso medio fotográfico en la neuropsiquiatría es necesario "considerar la existencia, a mediados del siglo XIX, de una auténtica obsesión por reflejar el rostro humano" (TORRES, 2001: 53), puesto que es en estos momentos cuando "la locura se hace un objeto de estudio para la ciencia, basada en la explicación de los mecanismos fisiológicos y las localizaciones físicas; los aspectos visibles. La mirada, en este sentido, se convierte en fuente de conocimiento" (DEL BUSTO, 2018: 223), y la fotografía en la manera de fijar esa mirada.

La invención de la fotografía en el siglo XIX amplió las capacidades del ojo humano para ver, y se vinculó a la veracidad, a la objetividad. Desde el punto de vista científico, este hecho cambiará la manera de abordar, entender y explicar las diferentes enfermedades, y en el caso de la locura, "que siempre había sido un objeto

evanescente, esquivo a la racionalidad y cercana a lo mágico (…) ahora se podrá escribir y representar. Si el centro de su explicación es localizable, entonces tendrá su correlato en la imagen" (DEL BUSTO, 2018: 224). Y de esta concepción es de donde partirán todas las problemáticas que plantean este tipo de imágenes, puesto que la mirada del psiquiatra "finge ser pura, ser la «mirada clínica» ideal (…) capaz de escuchar un lenguaje en el espectáculo que le ofrece la vida patológica. Pero ¿existe acaso espectáculo alguno sin puesta en escena?" (DIDI-HUBERMAN, 2007: 37).

En realidad, la forma en que la psiquiatría incorporó la fotografía fue inspirada por los usos que de ella hicieron la antropología y la criminología: "producir imágenes múltiples que permitieran la comparación, la demostración y la ilustración de nuevos hallazgos" (DEL BUSTO, 2018: 224). Algunos ejemplos se encuentran en las fotografías utilizadas por la policía, "tipificadas como imágenes señaléticas, es decir, de identificación y registro (…), que comenzaron a usarse en la segunda mitad del siglo XIX para la vigilancia de delincuentes reincidentes, y poco a poco fueron generalizándose para fines de archivo" (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2021: 230-231). Este sistema funcional de fichaje fue ideado por Alphonse Bertillon, responsable del servicio fotográfico de la Prefectura de París, persiguiendo fijar la figura del malhechor para un reconocimiento con garantías, "como sucedería con la iconografía médica y psiquiátrica o la etnografía" (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2021: 231).

Allan Sekula (1986) describió la existencia de una doble línea de investigación en estos propósitos: la representada por el más teórico Francis Galton, que aspiraba a recoger en la imagen la tipología humana en relación con la herencia para fines eugenésicos (CASANOVA, 2020: 50-51); y la encarnada por el pragmatismo policial de Bertillon. En ambos casos la fotografía desempeñó un papel en la visualización de los postulados tipológicos (PHÉLINE, 1985), y para ello su "mecánica debía ser el signo último para cuya exactitud era necesario determinar los parámetros técnicos, como la focal utilizada, la distancia de la cámara respecto al posante y la iluminación" (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2021: 231).

Fruto de estas corrientes de pensamiento es también "la noción de que el carácter interno del ser humano podía ser interpretado a través de las expresiones faciales, que persistió en el conjunto de retratos realizados en las artes visuales del siglo XIX" (WARNER MARIEN, 2002: 149). Esa convicción fue la que llevó al mencionado Hugh Welch Diamond a realizar las primeras fotografías de pacientes mentales, así como al médico Guillaume Duchenne de Boulougne (1806-1875) a acometer

sus experimentos "científico-fotográficos" también en la Salpêtrière, donde editó su *Mécanisme de la physionomie humaine* (1862) acompañado de un atlas de 84 fotografías tomadas entre 1852 y 1856.

En ellas retrataba a diversos pacientes, "la mayoría con discapacidades mentales" (WARNER MARIEN, 2002: 150), a los que había estimulado mediante corrientes eléctricas los músculos faciales que él consideraba involucrados en la expresión humana. El inconveniente que encontró fueron las reacciones demasiado sutiles, que tuvo que descartar en favor de otras más dramáticas y visibles, y así lograr —a su juicio— las respuestas emocionales típicas o comunes a todos los seres humanos.

Esa homogeneización de las emociones (las personalidades individuales y el rango distintivo de reacciones subjetivas no le interesaban) conllevaría una estereotipación muy similar —en gran parte porque será heredera— a la que se desarrolló en la fotografía psiquiátrica. Como se verá a continuación, será el propio Charcot quién "llevará al extremo el trabajo comenzado por Duchenne" (WARNER MARIEN, 2002: 152), del que fue alumno.

3.2 Hipnotismo, sugestión y fotografía en España

En España, los primeros documentos sobre la utilización de la fotografía psiquiátrica se conservan en el Instituto Frenopático de Las Corts, fundado en 1863 por los doctores Tomás Dolsa i Ricart (1816-1909) y su discípulo y colaborador Pau Llorach i Malet (1839-1891) (GARCÍA FELGUERA, 2020: 97); a los que rápidamente se irían sumando otros nombres como Joan Giné i Partagás (1836-1903) o Lluis Barraquer i Roviralta (1855-1928), entre otros.

Pero en el caso particular —dentro de la fotografía psiquiátrica— de la hipnosis, el referente más influyente fue el ya citado neurólogo francés Jean Martin Charcot y su *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, ampliamente estudiada por el historiador del arte y teórico de la imagen Georges Didi-Huberman (2007).

Charcot comenzó a trabajar en el hospital parisino en 1862, y a partir de ese mismo año impulsó la creación de un laboratorio de fotografía —tal y como venían haciendo los precursores de la fotografía psiquiátrica más arriba mencionados en sus respectivas instituciones— para documentar sus experimentos con el hipnotismo y la histeria.

El resultado de esta medida fue la publicación en tres tomos (entre 1877 y 1880) de la *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, en colaboración con Desiré-Magloire Bourneville y Paul Regnard; seguida de una *Nouvelle Iconogra-*

phie de la Salpêtrière, en 1888, en este caso ilustrada por las fotografías de Albert Londe. En conjunto, estas imágenes establecerían, por la enorme repercusión que obtuvieron, el método de representación canónica del enfermo mental decimonónico en fotografía.

Pero, siguiendo de nuevo a Didi-Huberman (2007):

> Crear un método, en este contexto, significaba menos interrogarse sobre el interés epistémico de la fotografía (algo que para los médicos de la época era algo evidente, *demasiado evidente*) que sentar las bases protocolarias de una transmisión de las imágenes: el problema de la reproductibilidad y del tratamiento bibliográfico de las imágenes estaba, pues, a la orden del día (p. 60).

Como resultado, en esta época los tratados psiquiátricos se vieron saturados de láminas. Y ejemplo de ello es el publicado por el doctor Abdón Sánchez Herrero, que aplicó ese modelo iconográfico fijado por la Salpêtrière y lo introdujo en la hipnosis española.

La obra *El hipnotismo y la sugestión. Estudios de fisio-psicología y de psico-terapia* se compone de dos partes: una primera dedicada a los estudios de fisio-psicología, en la que el autor, tras realizar un detallado resumen crítico de la historia del hipnotismo y la sugestión, expone su punto de vista teórico, sus procedimientos y sus experimentaciones, incluidos algunos de los artefactos que él mismo inventó para tales fines (Figura 1); y una segunda dedicada a las aplicaciones del hipnotismo a la terapéutica.



Fig. 1. *Aparato hipnotizador del autor*

Será en la primera parte donde Sánchez Herrero introduzca las 18 imágenes que ilustran su texto, y es aquí también donde se debe apuntar una de sus características fundamentales: ninguna de ellas representa en realidad a pacientes de enfermedades mentales.

En su síntesis sobre el hipnotismo y la sugestión, Sánchez Herrero declara que "todos los individuos de nuestra especie son hipnotizables" (SÁNCHEZ HERRERO,



Fig. 2. *Catalepsia*

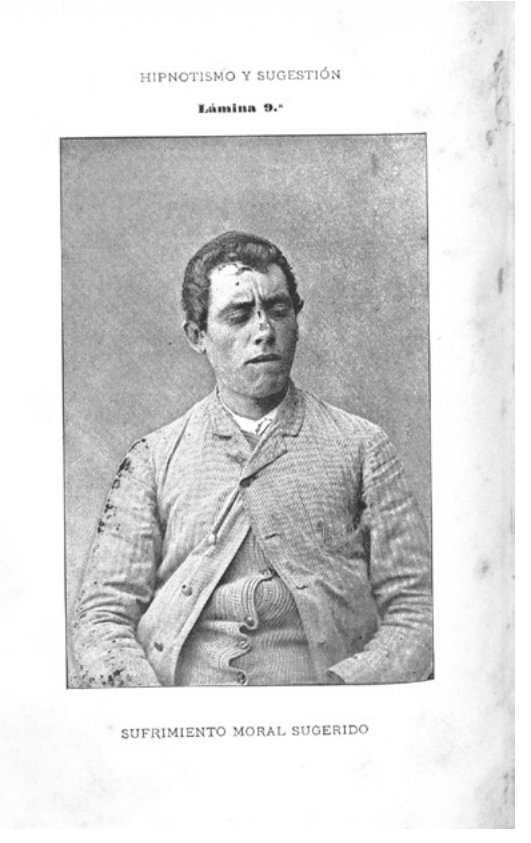
1889: 89), siguiendo los postulados de la Escuela de Nancy. Pero señala también que "sobre los locos, por último, no tengo ninguna experiencia propia, aunque conozca la opinión de varios hipnólogos que están conformes en que la alienación es condición la más desfavorable para obtener la hipnosis", y es por ello por lo que este grupo queda fuera de su procedimiento.

Sin embargo, en la segunda parte del libro, hará una detallada descripción —citando casos que conoció a través de otros médicos, algunos de ellos de la Salpêtrière— sobre la aplicación de la hipnosis a diferentes patologías psíquicas, como las enajenaciones mentales delirantes; el histerismo y la histero-epilepsia; las enfermedades mentales (en general) y los vicios; o las neurosis convulsivas, entre otras.

Volviendo de nuevo a las imágenes incluidas en el tratado, el hecho de que ninguna de ellas represente a pacientes mentales parecería invalidar su análisis como ejemplo de fotografías psiquiátricas. No obstante, como se verá a continuación, la reproducción del citado modelo creado por Charcot y sus ayudantes, así como la repercusión e influencia posterior de la obra de Sánchez Herrero en otros autores españoles (LARRAZ RINCÓN, 2024), obliga a estudiarlas como una de las bases sobre las que se asentó la iconografía fotográfica de la alienación en nuestro país. Lo que resulta paradójico es que este hecho se produjera a partir de imágenes de personas que ni siquiera padecían trastornos psíquicos.

En el caso de la hipnosis se cita como referente máximo a Charcot, ahora bien, en palabras del propio Didi-Huberman "todo esto no fue capricho de un solo hombre: estaba en el ambiente, como suele decirse" (DIDI-HUBERMAN, 2007: 59). De hecho, el propio Charcot, para la creación de su iconografía de la histeria se vio influenciado —además de por los ya referidos médicos que lo precedieron— por algunas publicaciones como la *Revue photographique des Hôpitaux de Paris*, que "se convirtió, en 1869, en la gran *revista* de la patología" (DIDI-HUBERMAN, 2007: 52), aunque centrada en este caso en la cirugía, la oftalmología y la dermatología.





Figs.3 y 4. *Alucinación compleja* (izquierda) y *Sufrimiento moral sugerido* (derecha)

Charcot aplicó los procedimientos fotográficos observados en ella y los trasladó al campo de la psiquiatría (o protopsiquiatría), creando su *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (en sus diferentes ediciones), con la que "la práctica fotográfica accedió por completo a la dignidad de servicio hospitalario" (DIDI-HUBERMAN, 2007: 64).

En ella, siguiendo nuevamente el análisis realizado por Didi-Huberman (2007):

> Aparece configurada una definición del encuadre de las imágenes en la página que desde entonces será considerada canónica: en especial, el importante es-



Fig. 5. *Analgesia espontánea*

pacio que se otorga a la leyenda (Figura 2). Se practica el primer plano, que tiende a aislar el órgano monstruoso; y el espacio de la imagen se aplana, en una reducción de la profundidad de campo: el prodigio y la abominación, la agresiva incongruencia, aparecen encuadrados dos veces (Figuras 3 y 4). (p. 53).

Así, y siguiendo los palabras de Bataille recogidas por el propio Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2007: 53), el paciente queda registrado como un fenómeno de feria, capaz de generar malestar pero al mismo tiempo oscuramente vinculado a una seducción profunda, prácticamente elemental y constante, pero poco sensible, convirtiendo al sujeto, incluso si está vivo, en una pieza de museo.

Como ha podido comprobarse, este mismo análisis puede perfectamente aplicarse a las imágenes incluidas por Sánchez Herrero en su tratado, que siguen rigurosamente ese modelo de representación canónico impulsado por el servicio fotográfico de la Salpêtrière. Pero la palabra *servicio* esconde servidumbre, sometimiento. "Mi pregunta no es sólo: ¿para qué sirvió la fotografía?, sino también: ¿quién o qué se habrá visto sometido a las imágenes fotográficas?" (DIDI-HUBERMAN, 2007: 67).

Los pacientes del doctor Sánchez Herrero retratados por el fotógrafo Miaja Eguren aparecen todos ellos identificados, con sus nombres de pila y sus casos clínicos detallados para demostrar la eficacia de los tratamientos hipnóticos en cada uno de ellos. Como ya se ha señalado, ninguno padecía afecciones psiquiátricas, precisamente porque el postulado principal de la Escuela de Nancy, de la que era partidario Sánchez Herrero, defendía la posibilidad de hipnotizar a cualquier individuo, y no sólo a pacientes histéricos, como sostenía la Escuela "rival" de la Salpêtrière.

Pero, iconográficamente, los vínculos con las fotografías de Charcot son evidentes. Las demostraciones sobre la analgesia inducida en Petra (Figura 5) o Valentina (Figuras 6 y 7), definidas como "sujetos no histéricos", son idénticas a las realizadas



Figs. 6 y 7. *Analgesia por sugestión* (izquierda) y *Analgesia por sugestión (con otra sugestión alegre)* (derecha)

sobre numerosas pacientes del neurólogo francés, que según este sí eran histéricas; y sucede de igual manera en el resto de fotografías que ilustran los diferentes procederes hipnóticos.

Al mismo tiempo, otro de los aspectos más interesantes que el doctor salmantino ilustrará también mediante fotografías fueron los supuestos efectos de la sugestión en los afectos y los sentimientos, cuya exploración estaba decididamente motivada en su caso por esa visión optimista que difundió en relación con las posibilidades terapéuticas del tratamiento moral. Las últimas diez láminas (9-18) incluidas en su tra-

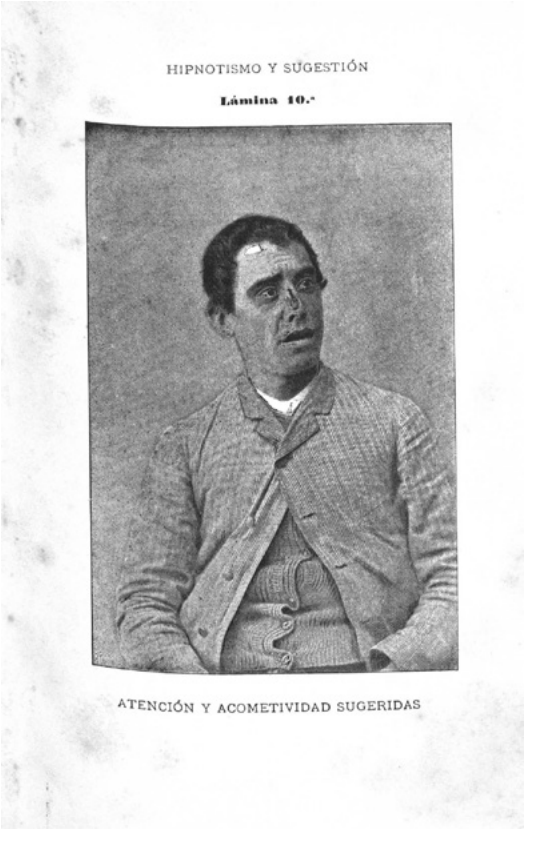


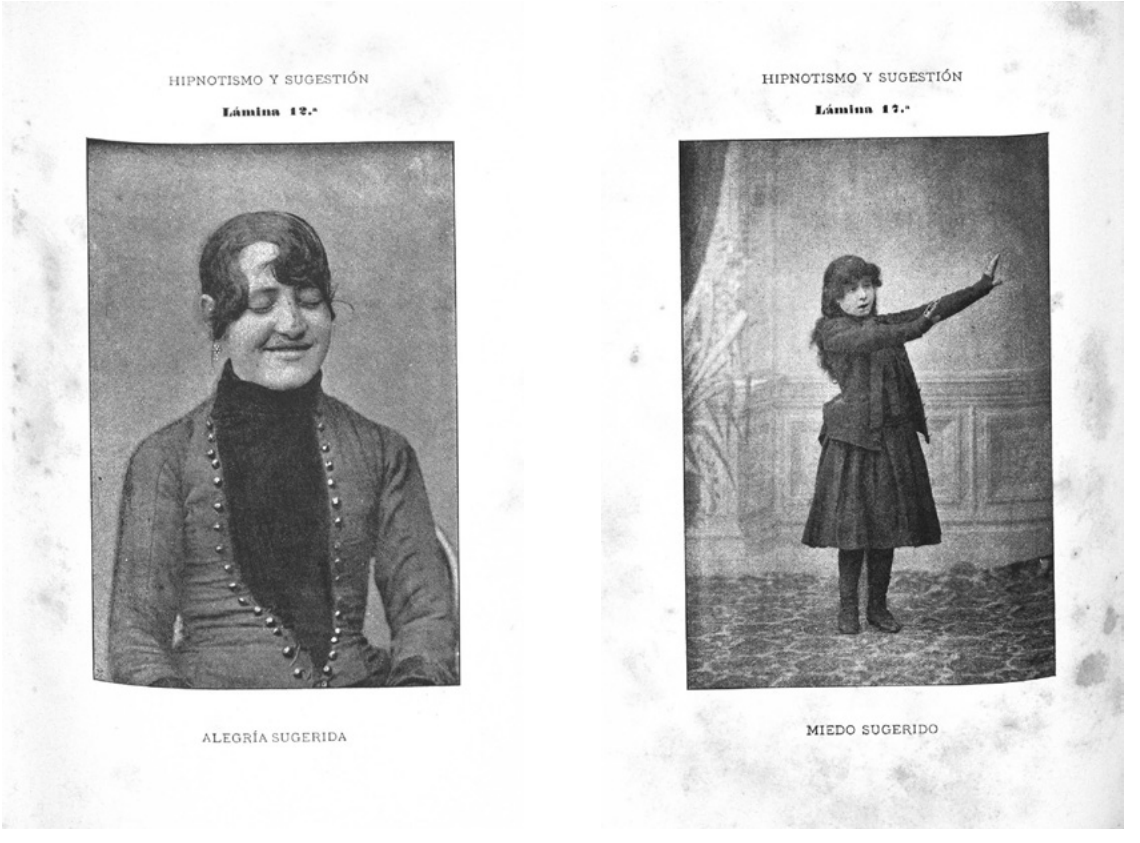
Fig. 8. *Atención y acometividad sugeridas*

tado son ejemplos de diferentes "sentimientos morales sugeridos" con los que el doctor podía influenciar a sus pacientes, y acabar así con sus sufrimientos, puesto que "frente a un hipnotizador inteligente se acabaron los dolores incurables y desaparece para siempre (…) la fuente primitiva de su desequilibrio nervioso por la desigualdad con que su organismo se relaciona con el cosmos; desequilibrio que los convierte en desgraciadísimos seres para los cuales no hay un solo instante de positivo sosiego" (SÁNCHEZ HERRERO, 1889: 271).

Este será el caso de Emilio (Figura 8), Rosa (Figura 9), Bernardo o Antonia, e incluso de una pequeña niña (Figura 10) (cuya identidad en este caso se reserva, dada su edad), a quienes Sánchez Herrero pudo curar mediante sus tratamientos.

Pudiera parecer que este último grupo de demostraciones no tuviera ninguna relación con las enfermedades mentales, pero reiterando la importancia del tratamiento moral en la psiquiatría de la época —y el peso que este tuvo concretamente en la obra de Sánchez Herrero— se aprecia cómo en realidad ambos aspectos estaban estrechamente vinculados en ese modelo ideológico de reeducación, tutela y protección del estado español decimonónico. Y es que aunque "la fotografía participara en la producción de evidencias en numerosos campos (…) muchos de ellos, como la ciencia y las ciencias sociales, no estaban en estos momentos firmemente diferenciados o delimitados". (WARNER MARIEN, 2002: 141). De hecho, en palabras del propio Sánchez Herrero, el hipnotismo era "un proceder de estudio científico, un medio de tratamiento físico y moral, y un instrumento de moralización" (SÁNCHEZ HERRERO, 1889: 101).

Pero la característica común al conjunto de láminas que ilustran *El hipnotismo y la sugestión*, decisiva a la hora de incluirlas en el estudio de la formación y consolidación de la fotografía psiquiátrica en España durante el siglo XIX, es que todas ellas, al margen de sus particularidades, conforman escenas teatrales totalmente



Figs. 9 y 10. *Alegría sugerida* (izquierda) y *Miedo sugerido* (derecha)

construidas, llevadas a cabo en colaboración entre el doctor, el fotógrafo y el paciente, buscando destacar los gestos y actitudes que más interesaban al médico para demostrar sus hipótesis o teorías.

Este hecho está muy ligado al carácter teatral de las lecciones que impartían estos doctores para divulgar sus avances (tanto Charcot, en sus famosas «lecciones de los martes», como Sánchez Herrero, en la Universidad de Valladolid), y que contaron en ambos casos con una gran afluencia de público, no sólo universitario, sino también del mundo artístico, periodístico e incluso del derecho.

Como recoge José Luis Peset (2018):

> Las sesiones clínicas que se ponen de relieve en el siglo XIX suponen cuadros teatrales, en que dirige el médico y actúan enfermos, estudiantes y público [mientras el fotógrafo registra el espectáculo]. Las sesiones de mesmerismo e hipnosis son semejantes, y el ejemplo máximo en medicina y en París es el gran Charcot, con sus cuadros histéricos asociados a la mujer y al teatro. Sin duda, la psiquiatría y más el psicoanálisis están muy teatralizados, ritualizados (p. 26).

Esta teatralidad será el factor fundamental en la construcción de la iconografía de la locura a través de la fotografía, dado el ideal que encarnaba esta última de huella indiscutiblemente fiel, duradera y transmisible. En este sentido, tanto Charcot, como antes Duchenne de Boulougne o Hugh Welch Diamond, e incluso el propio Sánchez Herrero, "se concebían a sí mismos como observadores neutros" (WARNER MARIEN, 2002: 152).

Pero las imágenes que inmortalizaron sus diversos procederes médicos estaban lejos de ser naturales y espontáneas. De hecho, los propios pacientes eran conscientes de estar siendo retratados e incluso participaban de ese juego entre el médico, el fotógrafo y ellos mismos. Una de las pacientes del doctor Sánchez Herrero (Valentina; Figuras 6 y 7) "recién despertada de su sesión de hipnotización pidió al señor Eguren [el fotógrafo] ver los retratos" (SÁNCHEZ HERRERO, 1889: 264).

Sin embargo, aunque los propios pacientes pudieran participar —en mayor o menor medida— en esos juegos de escenificación, no dejaban de ser representados como cuerpos de experimentación, "como objetos de observación clínica" (COMELLES, 1988: 27), en lo que se habían convertido realmente a raíz de ese escepticismo generalizado durante la segunda mitad del siglo XIX respecto de las posibilidades curativas que ofrecía el tratamiento moral.

Paradójicamente, el doctor Sánchez Herrero, que sí creía en la eficacia de ese tratamiento, retrató —siguiendo la tendencia generalizada del momento— a sus pacientes como objetos de sus experimentos; como esos "cuerpos que es preciso presentar de manera pulcra y organizada; como espacio en el cual escribir una mirada; como el intento de conquista de ese alma ingobernable que seduce a caer en la creencia de la representación" (DEL BUSTO, 2018: 230).

Este hecho será la clave para comprender las bases de la fotografía psiquiátrica del siglo XIX, que pasaría al siglo XX y tardaría décadas en ser cuestionada y contestada, a la par que la concepción que la opinión pública mantuvo sobre la enfermedad mental en estas mismas fechas. Y aquí se observa un proceso cíclico,

puesto que la iconografía del «loco» que comenzó a difundirse entre la sociedad a partir del siglo XX (cuando la fotografía saltó del ámbito más estrictamente médico a la prensa) perpetuaba y reforzaba esos estereotipos tradicionalmente asociados a la locura, haciendo muy difícil su superación.

Es decir, que la fotografía psiquiátrica de los orígenes se vio marcada por un discurso médico totalmente influenciado por las corrientes de pensamiento de la época, y en el momento de trasladar esa iconografía a la opinión pública, esas mismas imágenes reincidieron en todos los clichés y creencias pseudocientíficas sobre la enfermedad mental, ahondando el estigma que estas personas habían cargado durante siglos.

Conclusiones

Las imágenes que Abdón Sánchez Herrero incluyó en su libro *El hipnotismo y la sugestión* constituyen una fuente imprescindible en el estudio de la fotografía psiquiátrica española del siglo XIX, por su papel en la consolidación en nuestro país de la iconografía del enfermo mental que en estos momentos se estaba produciendo.

Este fenómeno tuvo lugar en las mismas fechas en que se llevó a cabo la institucionalización de la psiquiatría, estando ambos íntimamente ligados en sus desarrollos paralelos. El enfermo mental quedó reducido a mero objeto de la experimentación científica, y al servicio de los intereses de los médicos que se sirvieron de ella, algo que la fotografía —novedosa y poderosísima herramienta que los propios médicos no dudaron en utilizar, atendiendo a la concepción que de ella se tenía— se encargó de inmortalizar.

En estos momentos se asentó una visión determinada del «loco» asociada a esa experimentación científica a través de ejemplos como los aquí presentados, que permanecería inalterada durante décadas. Proveniente del ámbito internacional, en el que destacaron los precursores de este nuevo uso del medio fotográfico, llegaría a España a partir de la década de 1860 y se establecería en las décadas restantes del siglo, gracias a la labor de diversos médicos, entre los que destaca el propio Sánchez Herrero.

Su obra recoge las primeras imágenes de una sesión de hipnotismo en un libro académico de autor español, siguiendo el modelo establecido por Jean-Martin Charcot y su *Iconographie Photographique de la Salpêtrière*, del que serviría como introductora en España, contando con una notable repercusión en autores coetáneos y posteriores (LARRAZ RINCÓN, 2024).

Pero su análisis más detallado permite comprobar de qué forma las imágenes expresan y sirven de justificación de las ideas psiquiátricas, que en estos momen-

tos —y con especial intensidad en el caso particular de Sánchez Herrero— estaban marcadas por los valores conservadores, cristianos y burgueses imperantes.

Así, lejos de tratarse de fotografías científicas inocentes, asépticas y objetivas, estas instantáneas están cargadas de esa visión notablemente cosificadora y estigmatizante, que reducía a los enfermos a un estereotipo, dado su afán por homogeneizar y unificar los diferentes casos con que se encontraban para realizar esa anhelada clasificación "universal" de las diferentes enfermedades.

Esta visión se mantendría, como ya se ha reiterado, prácticamente inalterada durante décadas, saltando incluso del ámbito más estrictamente médico o académico para llegar a la prensa e incluso, más adelante, a los productos de ficción. Y todo ello conllevó la perpetuación de toda esa serie de estigmas y prejuicios asociados tradicionalmente a la locura que, aún hoy, en muchos casos, no han sido completamente superados.

Bibliografía

Casanova, J. (2020). *Una violencia indómita. El siglo XX europeo*, Barcelona: Crítica.

Comelles, J. M. (1988). *La razón y la sinrazón. Asistencia psiquiátrica y desarrollo del Estado en la España contemporánea*, Barcelona: PPU.

Del Busto, M. (2018). "Cuerpos en el psiquiátrico, la mirada y la cámara: la locura visible del siglo XIX" en *Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 5 (5), pp. 221-237.

Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la* Salpêtrière, Madrid: Cátedra.

Diéguez Gómez, A. (2003). "Hipnotismo y medicina mental en la España del siglo XIX" en Montiel, L. y González de Pablo, A. (eds.). *En ningún lugar en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnestismo animal y del hipnotismo*, Madrid, Frenia, pp. 229-297.

García Felguera, M. S. (2015). "El fotógrafo filipino Félix Laureano (1866-1952) en Barcelona". En *Bugasong to Barcelona. Félix Laureano, First Filippino Photographer. Symposium on Legacy of Félix Laureano*. Iloilo: Center for West Visayan Studies. University of the Philippines in Visaya.

García Felguera, M. S. (2020). *Cabañas de cristal: galerías de retrato y estudios de fotografía en España*, Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma.

González Ordi, H., Cano Sanz, A. J. y Miguel-Tobal, J. J. (1995). "El hipnotismo en España durante el siglo XIX: una visión histórica a través de sus protagonistas" en *Revista de Historia de la Psicología*, 16 (3-4), pp. 203-216.

Huertas, R. (2002). *Organizar y persuadir: estrategias profesionales y retóricas de legitimación de la medicina mental española (1875-1936)*, Madrid: Frenia.

Larraz Rincón, M. (2024). "Hipnosis, electroterapia y fotografía: la labor del Dr. Eduardo Bertrán Rubio". En *Visiones del cuerpo enfermo. Representaciones de las patologías físicas y psíquicas en la fotografía y el cine de los orígenes*. Girona: Fundación Museo del Cine-Colección Tomàs Mallol. Ayuntamiento de Girona [En prensa].

López-Piñero, J. M. y Morales, J. M. (1970). *Neurosis y psicoterapia. Un estudio histórico*, Madrid: Espasa-Calpe.

Peset, J. L. (2018) "Marat (y también Sade) en España" en Huertas, R. (coord..). *La locura en los productos culturales de la Transición*, Madrid: Catarata.

Phéline, C. (1985). "Portraits en règle" en Frizot, M. et. al. *Identités, de Disdéri au Photomaton*, París: Centre National de la Photographie, pp. 53-58.

Plumed Domingo, J. J., y Rojo Moreno, L. M. (2016). "El tratamiento de la locura entre los siglos XIX y XX: los discursos sobre la cura en la medicina mental española, 1890-1917" en *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, 23 (4), pp. 985-1002.

Sánchez Herrero, A. (1887). "Hipnotización generalizada, o sea procedimiento para determinar el hipnotismo, de resultados constantes en todos los individuos, con el aparato hipnotizador del autor" en *Correo Médico Castellano*. IV (79), pp. 104-108.

Sánchez Herrero, A. (1889). *El Hipnotismo y la Sugestión. Estudios de fisio-psicología y de psico-terapia*, Valladolid: Establecimiento tipográfico de Hijos de J. Pastor.

Sánchez-Biosca, V. (2021). *La muerte en los ojos. Qué perpetran las imágenes de perpetrador*, Madrid: Alianza Editorial.

Sekula, A. (1986). "The Body and the Archive" en *October*, 39, pp. 3-64.

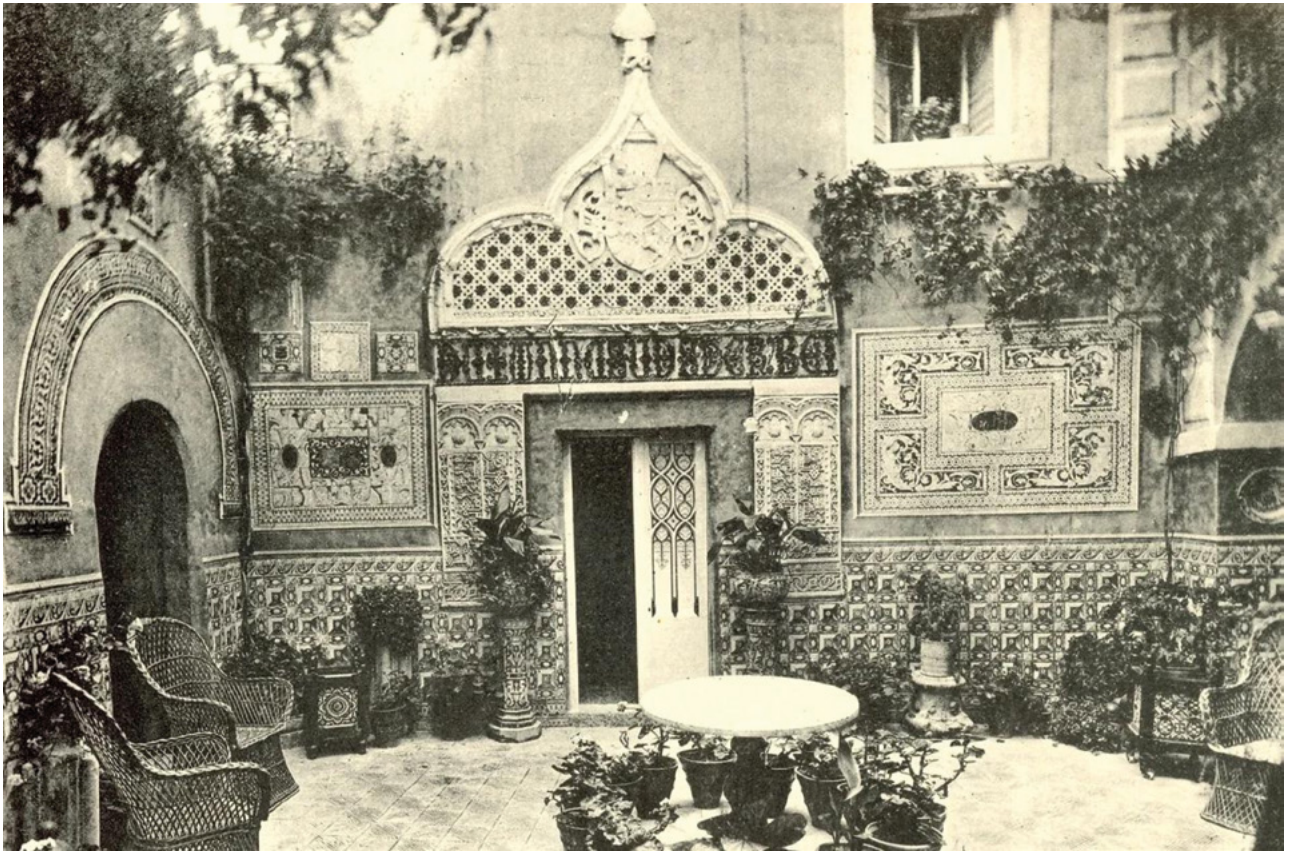
Torres, J. M. (2001). *La retina del sabio. Fuentes documentales para la Historia de la Fotografía Científica en España*, Girona: Aula de Fotografía y de la Imagen de la Universidad de Cantabria y Ajuntamet de Girona.

Tortosa, F., González Ordi, H., Cano Sanz, A. J. y Miguel-Tobal, J. J. (1999). "La hipnosis. Una controversia interminable" en *Anales de Psicología*, 15 (1), pp. 3-25.

Warner Marien, M. (2002). *Photography: A Cultural History*, London: Laurence King Publishing.

Todas las imágenes incluidas en el presente artículo han sido obtenidas de la segunda edición (1891) del libro *El hipnotismo y la sugestión. Estudios de fisio-psicología y de psico-terapia*, conservado y digitalizado por la Biblioteca Digital de Castilla y León, que mantiene la obra en acceso abierto y de dominio público. Disponible en < https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=14917>.

FONDOS



MIRADAS PROYECTADAS EN UN ENCLAVE LOCAL: TORRIJOS EN SIGLO XX

Jesús Nicolás Torres Camacho[1] y Fernando Aceituno Luengo[2]

Universidad de Castilla-La Mancha y Ayuntamiento de Torrijos (Toledo)

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.18

Resumen

La evolución, profesionalización y democratización de los medios fotográficos, a lo largo del pasado siglo, permitió que infinidad de localidades rurales fueran fotografiadas para diversos fines. Las imágenes resultantes (paisajes y vistas, monumentos, actos sociales, etc.) fueron objeto de numerosas publicaciones, hoy convertidas en importantes fuentes documentales. La mirada sobre Torrijos ha sido moldeada gracias a este conjunto de imágenes, repetidas sistemáticamente durante décadas, dando lugar a creaciones arbitrarias que dictaminan el interés de qué debe ser visto y/o visitado. La presente propuesta analizará las imágenes que han contribuido a la configuración iconográfica y descriptiva de Torrijos, a través de una serie de fotografías recogidas en publicaciones de variada índole, desde lo comercial a lo turístico, pasando por lo etnográfico.

Palabras clave: Fotografía, patrimonio, local, Torrijos.

Abstract

The evolution, professionalization and democratization of the photographic media, throughout the last century, allowed countless rural localities to be photographed for various purposes. The resulting images (landscapes and views, monuments, social events, etc.) were the subject of numerous publications, today converted into important documentary sources. The gaze on Torrijos has been shaped thanks

1 Departamento de Geografía y Ordenación del Territorio (ULCM) y Departamento de Cultura y Turismo (Ayuntamiento de Torrijos).

2 Departamento de Cultura y Turismo (Ayuntamiento de Torrijos).

to this set of images, systematically repeated for decades, giving rise to arbitrary creations that dictate the interest of what should be seen and/or visited. The present proposal will analyze the images that have contributed to the iconographic and descriptive configuration of Torrijos, through a series of photographs collected in publications of various kinds, from the commercial to the tourist, through the ethnographic.

Keywords: Photography, heritage, local, Torrijos.

Introducción

La evolución, profesionalización y democratización de los medios fotográficos, a lo largo del pasado siglo, que permitió que diversas localidades rurales fueran fotografiadas para diversos fines. Las imágenes resultantes (paisajes y vistas, monumentos, actos sociales, etc.) fueron objeto de numerosas publicaciones, hoy convertidas en importantes fuentes documentales.

La mirada sobre Torrijos ha sido moldeada gracias a este conjunto de imágenes, repetidas sistemáticamente durante décadas, dando lugar a creaciones arbitrarias que dictaminan el interés de qué debe ser visto y/o visitado.

En este sentido el objetivo principal de estudio es identificar y analizar las imágenes que han contribuido a la configuración iconográfica y descriptiva de Torrijos a través de una serie de fotografías recogidas en publicaciones de variada índole, desde lo comercial a lo turístico, pasando por lo etnográfico. La metodología empleada, basada en el enfoque patrimonial, se apoya en el estudio y análisis de documentación y publicaciones de carácter hemerográfico que nos muestran la representatividad de la imagen en la configuración de los espacios locales.

El territorio objeto de estudio carece de trabajos que usen la imagen como objeto y estrategia de investigación, un hecho que posibilita múltiples análisis, en los que será fundamental poner en valor, lo visible, la imagen proyectada, sin olvidar lo invisible, quién mira detrás la cámara.

1. La configuración de la imagen del lugar. El caso de Torrijos

En las últimas décadas, el interés por las conexiones entre la fotografía y el patrimonio, han desencadenado numerosas investigaciones que han confirmado el importante papel que tiene la imagen en los estudios patrimoniales (ALMARCHA y GARCÍA, 2006; SÁNCHEZ VIGIL, 2012; HERNÁNDEZ, 2012; VILLENA y TORÁN,

2018; SÁNCHEZ TORIJA, 2018; ALMARCHA y VILLENA, 2022, entre otros.). En sus diferentes formatos y presente en múltiples soportes (folletos, postales, carteles, prensa, etc.), la imagen se ha convertido en fuente de investigación para diversas disciplinas científicas que, identifican su potencialidad para atender y entender los procesos sometidos a las lógicas espaciales, territoriales y culturales.

Las fotografías nos permiten analizar la construcción del sentido que un pueblo ha dado a su territorio, ya que nos transmiten identidad, personalidad y valores de un determinado lugar. Esa identidad suele quedar focalizada en un elemento singular, una iglesia, un palacio, un castillo, una festividad… que centra la atención del que mira, y acaba convirtiéndose en distintivo representativo, en un icono visual. La imagen se convierte en un documento de transmisión, imprescindible para apreciar la evolución y el cambio de los recursos que componen el patrimonio territorial, permitiéndonos el acercamiento a conceptos como el paisaje o el turismo.

Unos hechos, que podemos apreciar a través del análisis de las diferentes imágenes que se han tomado a lo largo del pasado siglo XX sobre Torrijos. Principalmente, centradas en dos hitos patrimoniales, la Colegiata del Santísimo Sacramento y el Palacio de Altamira[3]. Elementos del patrimonio de la localidad que han corrido diferente suerte a lo largo de su particular historia. La primera, se ha convertido en la actualidad, tras la celebración de su V Centenario en 2018, en un destacado recurso del turismo cultural de la provincia. El segundo, desaparecido en el primer tercio del siglo XX, se torna desde entonces y hasta la actualidad, en anhelo e icono de la desaparición y destrucción del patrimonio común por la codicia del hombre, recordado a través de la reproducción sistemática de las imágenes que se conservan del mismo.

La metodología empleada queda representada por el proceso de análisis bibliográfico y documental que nos permite visibilizar la transcendencia de las imágenes presentes en las mismas. Es por ello por lo que, se recurre al empleo de la imagen para apoyar el discurso y visibilizar así su valor iconográfico y descriptivo que, aplicado al objeto de estudio nos permite entender la dinámica del patrimonio.

El trabajo con las fuentes ha determinado la existencia de una característica común: su dispersión y aparente desconexión a pesar de que proyectan imágenes de enorme similitud. Podemos agrupar las heterogéneas publicaciones en dos tipos,

3 También denominado Palacio de los Duques de Maqueda o Palacio de los Cárdenas de Torrijos.

una con un carácter más documental y otra, con una finalidad más divulgativa (de carácter cultural-viajes-turismo), acompañada de un reportaje periodístico. Destacan algunas publicaciones como *Por esos mundos*, *Boletín Sociedad Española de Excursiones,* la revista *Ferroviarios*, *Caminos de la Penicilina,* etc., que cronológicamente abarcan desde hasta inicios del s. XX hasta su último tercio. De forma paralela, la consulta de diversos archivos y/o fondos (Fototeca de Instituto del Patrimonio Cultural Español – IPCE; El Instituto Amatller de Arte Hispánico, el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, etc.), nos ha permitido localizar fotografías sobre Torrijos que, analizadas en su conjunto y, junto a la presente en las publicaciones, nos aporta una visión global fundamental para entender la configuración de la imagen de Torrijos.

Cabe destacar que en los últimos años se ha producido una eclosión de investigaciones y estudios que centran su atención en el patrimonio de Torrijos (DE PAULA CAÑAS, 2017; MARÍAS y CERA, 2019; NUERE, CANDELAS y DE MINGO, 2020; TORRES y ACEITUNO, 2020, 2021; SÁNCHEZ y MORÍN 2022, etc.) que contribuyen al conocimiento de este enclave local con valiosa información desde diferentes enfoques. En este contexto, nos permite poner de manifiesto que no existía un análisis que centre su objetico en el estudio del papel de la imagen en dicho territorio.

2. Miradas proyectadas: el Palacio de Altamira

El desaparecido Palacio de Altamira fue un edificio construido a partir del 1490 por Gutierre de Cárdenas y Teresa Enríquez, miembros influyentes en la Corte de los Reyes Católicos, que dejaron una importante muestra de cultura material en sus posesiones[4]. Fue un claro ejemplo de la arquitectura civil gótico-isabelina, propia del fin de siglo, que cuenta con un modelo similar, en el Palacio de Cárdenas de Ocaña (Toledo), sede de los Juzgados de Primera Instancia e Instrucción de esa localidad toledana y que perteneció a los mismos personajes.

Este inmueble, que ocupaba la manzana oeste limítrofe de la actual Plaza de España de Torrijos, ha despertado un interés creciente y reciente por conocer el proceso de venta y expolio de sus bienes muebles en el primer tercio del siglo XX

4 Esta labor de patrocinio artístico, sobre todo centrado en la figura de Teresa Enríquez, se está recogiendo en diferentes estudios desde la Historia del Arte (Miriam Cera, 2019; Carmen Poblete, 2023).

(MERINO y MARTÍNEZ, 2014). Muestra de ello es el proyecto de investigación en torno a las cuatro techumbres del palacio, *Crafting Medieval Spain: the Torrijos Ceiling in the global museum* del Victoria & Albert Museum y el Trinity College Dublin, centrado en cómo se adaptaron las técnicas islámicas al gusto gótico y cómo se dispersó el patrimonio artístico en el siglo XX. El resultado más visible del proyecto, conectado con Torrijos, es la reinstalación de la cubierta de Altamira conservada en Londres, en su nuevo espacio expositivo[5].

La recuperación de la memoria de este monumento desaparecido ha ayudado a comprender las dimensiones históricas de la villa de Torrijos. La visualización de este espacio, junto al también malogrado Monasterio de Santa María de Jesús (conservado en sus cimientos), a través de las diferentes iniciativas y estudios llevados a cabo, da una visión más completa de lo que fue la villa desarrollada por el matrimonio Cárdenas-Enríquez entre el último cuarto del siglo XV y primer tercio del siglo XVI.

Su hito fundacional se documenta en las escrituras de compra que obran en el Archivo Histórico de la Nobleza, por parte de Gutierre de Cárdenas de lo que, hasta ese momento, era un área rural de explotación agraria del Cabildo Catedralicio de Toledo, que acabó por convertirse en un ensayo práctico de la arquitectura renacentista, sobre todo gracias a la labor promotora de Teresa Enríquez (MARÍAS y CERA, 2019; MORÍN y SÁNCHEZ 2020).

La forma de acercarnos al desaparecido Palacio de Altamira ha sido a través de imágenes y descripciones realizas en el momento de vida más crítico del lugar y posteriores a su desmantelamiento y demolición. Fotografías que forman parte del Archivo Ruiz Vernacci (IPCE) nos muestran esos momentos finales de vida del edificio, que permanece en pie hasta el primer tercio del siglo XX. Posteriormente, la reproducción sistemática de las fotografías y grabados conocidos en numerosas publicaciones culturales de carácter local, entre las que destacan los libros de fiestas, tal como se mostró en la exposición celebrada en 2018, *De Feria de Septiembre a*

5 Se puede ampliar información al respecto en: https://www.vam.ac.uk/research/projects/crafting-medieval-spain-the-torrijos-ceiling-in-the-global-museum

Sementera: 140 años de fiestas en Torrijos[6], ha permitido que la imagen del edificio permanezca en la memoria colectiva del pueblo de Torrijos.

Además, el estudio de estas fuentes históricas resulta fundamental para las investigaciones que surgen en torno a la gestión de los espacios patrimoniales, como un documento, que, si se realiza de forma correcta su lectura, nos aportan datos de especial relevancia. En base a ello, se realiza una descripción global del edificio y sus espacios, así como nos dan una pista del estado de conservación de este y las razones para tomar una serie de decisiones que condicionaron su futuro.

La colección de imágenes y descripciones, del que fue palacio de Gutierre de Cárdenas, Teresa Enríquez y sucesores (Ducado de Maqueda) hasta el siglo XIX, se documenta por primera vez en la revista *Resumen de Arquitectura* en el número de octubre de 1894. Enrique Repullés y Vargas escribió un artículo apoyado de una serie de grabados, para representar algunos de los elementos de interés artístico del edificio (Fig. 1).

Este reconocido arquitecto, que entre sus méritos tuvo el de realizar la vivienda madrileña del pintor valenciano Joaquín Sorolla, actual Museo Sorolla, elevó su voz para denunciar el estado crítico del edificio, hecho que había llamado la atención en círculos de intereses coleccionistas.

La forma que tenía de crear conciencia y alarma entre sus lectores era a través de la descripción detalla de los elementos de interés artístico, así como la calidad histórica de sus personajes fundadores.

> Uno de los lados de la plaza (el que mira Oriente) está ocupado por la fachada del Palacio que perteneció al Excmo. Señor Conde de Altamira; edificio notable por más de un concepto (…). La fachada, reedificada y añadida indudablemente en tiempos de Felipe II, se respetó la portada, de un gran dintel sostenidos por jambas lisas flanqueadas por columnillas con pilastras apoyan los extremos del gran arco conopial trilobulado. Dentro del arco ocupa lugar principal el real escudo, sostenido por el águila, de los Reyes Católicos y por bajo, indicando señal de acatamiento, los blasones de estos.

6 En el contexto de la exposición se llevó a cabo la digitalización de la colección de libros de Ferias y Fiestas conservados en el Archivo Municipal de Torrijos, disponibles en línea: https://www.flickr.com/photos/ceclm/albums/72157701207805955/

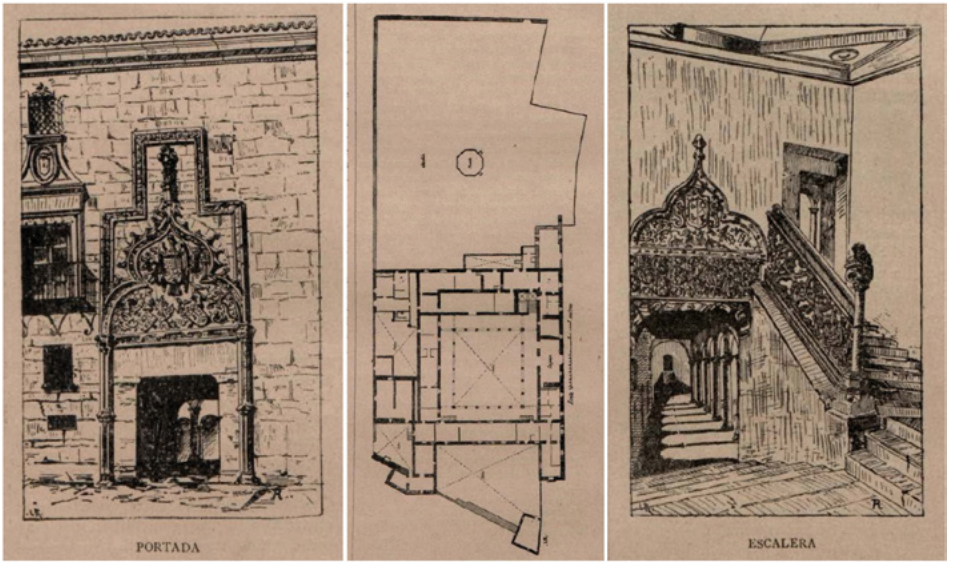


Fig. 1. Elementos gráficos empleados en el artículo de Repullés y Vargas. *Resumen de arquitectura*, 1894. Autor desconocido. Fuente: BNE

Repullés termina lanzando un aviso de las consecuencias que podría acontecer al bien y que el tiempo acabó por confirmar:

> Nosotros, aunque con voz humilde, no podemos menos de llamar la atención sobre esta notable obra, y la consideramos digna de atención por parte de los Gobiernos que se precian de amar las artes y las gloriosas tradiciones. El edificio, con algunas reformas, podría muy bien servir para un establecimiento de utilidad pública, ya fuese una academia, colegio o asilo, ya para dar albergue al Ayuntamiento, Juzgado de primera instancia y otras oficinas de aquella población, con lo cual se conseguiría verle cuidado como se merece; siendo de temer, si no, que tan notables obras de arte se arruinen y desaparezcan para siempre.

Tal llamamiento a la acción nunca tuvo respuesta, sino al contrario. Pocos años después la Dirección General de Bellas Artes, pese a los informes previos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desestimó la protección del conjunto bajo la figura de Monumento-Nacional. Este hecho abrió una vía legal para que se incrementasen los fondos de coleccionistas e instituciones museísticas.

Una de esas formas de llamar la atención sobre la situación del bien fue a través de la prensa. *Por esos Mundos*, revista que reflejaba la intelectualidad y el interés humanístico de la sociedad del momento, descubrió las riquezas y oportunidades, mostrándose las intenciones de venta que tuvieron sus propietarios, don Enrique Villanueva Hilandera y don Teófilo Díaz-Prieto.

Entre las fotografías que se muestran en las seis páginas que dedica la revista al palacio de Torrijos y los elementos que finalmente salieron y se tienen documentada su existencia, hay una relación directa con la intención suscita de vender el conjunto. Los únicos espacios que no se tienen documentados son la escalera principal y el claustro del edificio.

> Existe en la provincia de Toledo, al noreste de ella, en la línea del ferrocarril de Madrid Cáceres y a Portugal, y con estación al mismo pie del pueblo, histórica villa de verdadera importancia por las joyas arquitectónicas que encierra.
>
> A la aristocracia y a la nobleza, que tantos palacios y casas propias poseen en Madrid, corresponde hacer que no se pierdan aquellos tesoros de nuestro arte de la construcción, adquiriendo los techos artesonados, cúpulas, pilares, lienzos y otros valiosos adornos mencionados, corno elementos que darían a sus moradas grandísimo valor artístico e histórico (…).
>
> Todos esos detalles de construcción son de fácil desmonte y de cómodo transporte a Madrid, por hallarse la estación ferroviaria al pie mismo del pueblo y solo a dos horas y media de distancia de esta capital. Así lo han comprendido varios distinguidos personajes y aristócratas que tan pronto conocieron que los actuales poseedores del palacio de Torrijos ponían en venta sus cúpulas y lienzos, así como el lindísimo patio, se han apresurado a tratar la adquisición de varios de estos techos y adornos, que también debería ver el Estado para trasladarlos y colocarlos en las salas de nuestros museos.

Los intereses se materializaron y generaron una documentación más específica mediante la fotografía que, con la finalidad de mostrar detalles imprescindibles, (ver tamaños, dimensiones y medidas…) nos permiten imagen como un futuro comprador podría tener una idea de cómo las piezas encajaban en los futuros espacios que iban a ocupar. Es el caso de la portada gótico-isabelina con la heráldica del matrimonio, una de las piezas más valiosas, que fue desmontada y reubicada en la finca de El Alamín en Santa Cruz de Retamar. La Figura 2 nos muestra a la izquierda una imagen desconocida hasta el momento y conservada en la Fundació Institut

Amatller d'Art Hispanic de Barcelona, la portada momentos previos a su desmonte y traslado, ya que se puede observar cómo han sido caligrafiadas las medidas de esta. A la derecha, imagen de su actual ubicación, donde la portada da acceso a un espacio *ex novo,* la capilla de la finca.

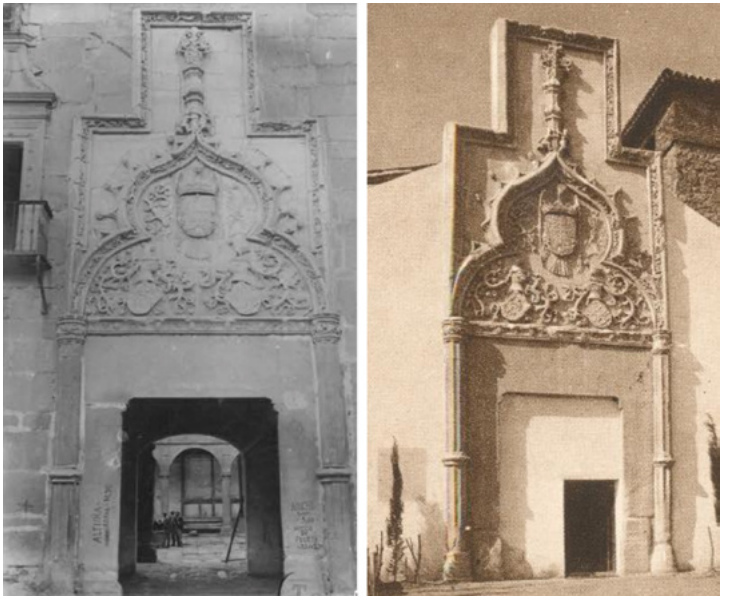


Fig. 2. Izquierda: Archivo Gudiol, custodiado en la Fundació Institut Amatller d'Art Hispanic de Barcelona. Derecha: Archivo Flickr del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM)

Otros elementos de incalculable valor que salieron del palacio están relacionados con las cuatro armaduras de lo blanco repartidas entre el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, el Museo Victoria & Albert de Londres, el Chateu de Villandry, el Museo de la Legión de Honor de San Francisco, donde aparece relacionada la figura de Platón Páramo y Oropesa. En esa localidad toledana, Páramo, levantó una torre para acoger inicialmente la techumbre del MAN, y en el conjunto de sus posesiones, acabaron otros elementos como la portada de la escalera y yeserías (Figuras 3 y 4). Actualmente, han sido reconvertidas en un alojamiento con encanto (Casa Platón Páramo), convirtiéndose dicho elemento en un elemento icónico de la misma e incluso es empleado como imagen corporativa del alojamiento como podemos comprobar en su web[7]. Ni rastro de su pasado torrijeño y su adquisición (lícita o no). Sí de las relaciones entre Páramo y Sorolla.

En definitiva, la gestión que se realizó en este edificio generó un profundo malestar entre la población. Este sentir se ha transformado en lamento y melancolía por todos aquellos que se acercan a conocer Torrijos y su historia. El par de imágenes existentes de la portada del palacio, de autores desconocidos por el momento, han

7 Web de la Casa Platón Páramo en Oropesa: https://www.casaplatonparamo.com



Fig. 3. Portada de la escalera del Palacio de Altamira en la casa Platón Páramo del archivo del MAN. Fototipia de Hauser y Menet



Fig. 4. Portada de la escalera del Palacio de Altamira en la casa Platón. Fuente: https://www.casaplatonparamo.com



Fig. 5. Portadas de libros de las Ferias y Fiestas de la Sementera que rememoran el desaparecido palacio. Fuente: https://www.flickr.com/photos/ceclm/albums/72157701207805955/

sido reproducidas en infinidad de ocasiones como en libros de fiestas (Figura 5), emblema e icono de su recuerdo. Azorín, tras una excursión por la zona, supo expresar de forma adecuada ese malestar general "Torrijos es una ciudad apagada, sin vida, muerta. He estado unos días en ella. El viejo y bello palacio de Altamira ha desaparecido" (Azorín, 1919). Desde el Ayuntamiento de Torrijos se han dado pasos para preservar esa memoria, renombrando la calle que correspondería con la ubicación de la portada del palacio como calle Palacio de Altamira[8].

8 Nota de prensa del 09/06/2023 "Torrijos estrena, coincidiendo con el Corpus, la plaza de Teresa Enríquez y la calle Palacio de Altamira" en www.torrijos.es

3. Miradas proyectadas: la Colegiata del Santísimo Sacramento

La Colegiata del Santísimo Sacramento es el elemento patrimonial más destacado que conserva Torrijos y uno de los templos religiosos más significativos de Castilla-La Mancha. Se trata de un imponente edificio esencialmente gótico, pero con elementos propios del primer renacimiento, que tienen especial protagonismo en su portada monumental, atribuida a Alonso de Covarrubias. Declarada BIC desde el 4 de junio de 1931 ha despertado el interés de propios y extraños como reflejan las numerosas tomas de esta.

Las primeras imágenes que se conocen de la Colegiata se fechan en el primer tercio del siglo XX y destacan porque centran su atención en el interior del templo, algo que acabará tornándose hacia el protagonismo de su portada, como telón de fondo inigualable. Encontramos la colección de postales editada por Hauser y Menet que recoge diferentes vistas de la localidad, centrándose en el caso de la Colegiata, en el altar mayor. También son coetáneas las imágenes presentes en el ambicioso proyecto de Catálogo Monumental de España obra del Conde de Cedillo en la provincia de Toledo.

Su desarrollo como monumento de interés reconocido comienza con su reflejo en las publicaciones de diferentes sociedades de arqueología y excursiones que pasaban por Torrijos. Fue el caso de la Sociedad Arqueológica de Toledo que en 1900 realiza una visita para conocer la localidad. Esta visita se enmarca en un itinerario temático que tiene a la figura de Teresa Enríquez como protagonista. Iniciaron su jornada en la capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral de Toledo, obra sufragada por el matrimonio Cárdenas-Enríquez, para llegar a Torrijos y descubrir lo que fue su retiro de la corte en la villa, a través de una serie de edificaciones donde la Colegiata era el espacio más destacado.



Fig. 6. Portada y página interior. *Ferroviarios*, 1951. Autor desconocido. Fuente: BNE

En los sucesivos años la forma de presentar Torrijos como un espacio con interés histórico y artístico apenas varió. La Colegiata siguió siendo el principal símbolo de esto y su repetición como icono permitió la proliferación de artículos y folletos de viajes que



Fig. 7. Reverso folleto *Ruta del Alberche*. 1963. Autor desconocido. Fuente: Diputación de Toledo

contemplaban a Torrijos como un destino enmarcado dentro de un itinerario. En el año 1951 la revista *Ferroviarios* (Figura 6) publicó una crónica de los monumentos que el pueblo ofrecía a los visitantes a través de una serie de fotografías atribuidas a Eugenio Jouve Teijón.

Desde la Diputación de Toledo se reflejó sobre el papel la puesta en marcha de una serie de itinerarios turísticos que unían dos grandes ciudades en la historia de España como fueron Toledo y Ávila, bajo el nombre Ruta del Alberche en 1963 (Figura 7), que es el germen de la actual Ruta de los Castillos de la Diputación de Toledo. No será el único esfuerzo en presentar el destino dentro de un itinerario. En las mismas fechas la Sociedad Española de la Penicilina presentó en formato guía de bolsillo *Caminos de España*, Ruta LXXX, de Santa Cruz de Retamar a Toledo por la Puebla de Montalbán, Itinerario I (Figura 8). Sobre la Colegiata se escribieron unas sonoras líneas.

> De los importantes monumentos artísticos que debió poseer Torrijos han quedado un escaso número, aunque, afortunadamente, haya sobrevivido el más significativo de todos ellos, su grandiosa iglesia parroquial, antigua colegiata, fundada por doña Teresa Enríquez. El templo, de imponente proporciones, tiene

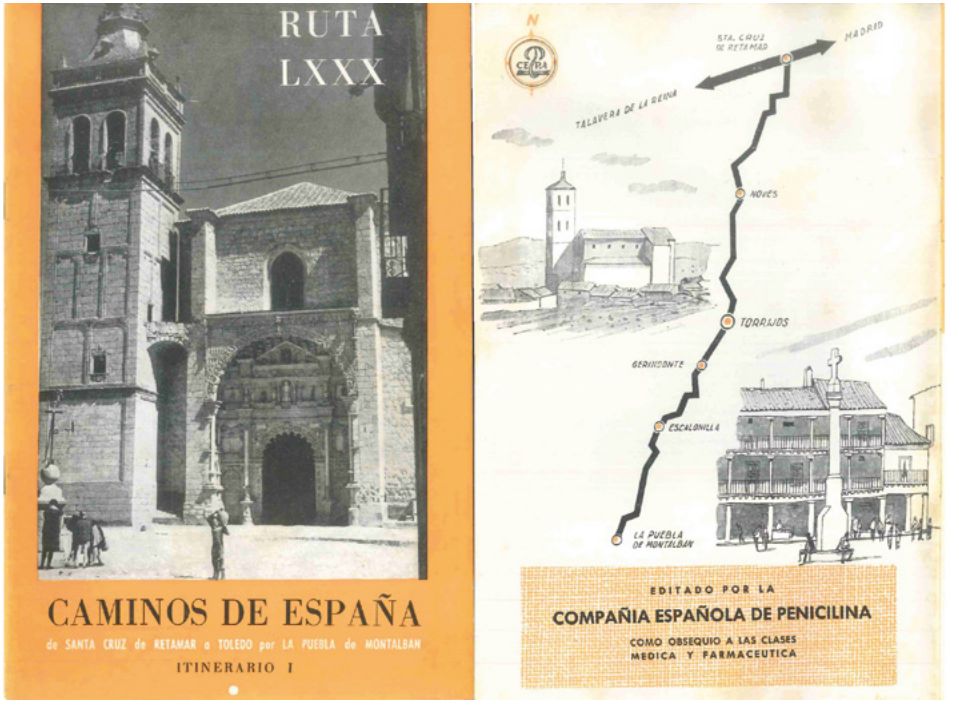


Fig. 8. Portada y página interior. *Caminos de España*, 1963. Autor desconocido. Fuente: BNE

> fábrica de mampostería y es uno de los más notables edificios religiosos de la provincia de Toledo y, en su estilo, uno de los más interesantes de España.

Sin embargo, el aspecto más novedoso de la Colegiata vendrá de la mano del fotografía artística y costumbrista de Nicolás Muller. Aquí el monumento pasa a ser escenario que ilustra las costumbres diarias de los lugareños. Estas tomas (Figura 9 izquierda) marcarán el nuevo enfoque que despertará la Colegiata, que dejará de representarte como un elemento aislado para verse como un lugar en el que transcurre la vida social del pueblo, tanto en el interior como en el entorno del edificio. Se desconoce si las imágenes que realizó en Torrijos llegaron a emplearse para ilustrar alguna publicación. Sí se sabe que Nicolas Muller ilustró algunos libros especializados como *España clara* de Azorín.



Fig. 9. Izquierda: Fotografías de Nicolás Muller (1955-1956). Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Derecha: Negativos de Catalá Roca (circa 1964). Archivo Catalá Roca

El otro gran fotógrafo que vino a capturar la imagen que debía ser mostrada en las publicaciones especializadas de su momento fue Francesc Catalá Roca. La serie de imágenes que tomó de la Colegiata (Figura 9 derecha) ilustraron las páginas del libro de Gaspar Gómez de la Serna *Castilla La Nueva* de 1964. Una interesante guía de viaje por el interior peninsular que puso su objetivo en la portada de la Colegiata contibuyendo a la iconización.

Desde ese preciso momento hasta la actualidad la imagen y el interés que despierta y despertó la Colegiata apenas ha variado. Las pesadas cámaras de antaño y los actuales dispositivos móviles captan la misma imagen del edificio, ideado con la finalidad de perdudar en un contexto historico muy particular. Su uso en publicaciones especializadas en papel, así como en los medios digitales, sobre todo a través de las redes sociales, siguen llegando al público, cumpliendo de tal modo el papel de mostrar, enseñar y dar a conocer que guarda la fotografía.

La imagen proyectada sobre la Colegiata nos ha mostrado desde la vista del monumento, el interés por su portada, el carácter etnográfico y folklorista de las

composiciones de los años sesenta del pasado siglo, hasta los actuales turistas y visitantes que, en grupo o en pareja, desean con la misma finalidad que tuvo la denostada postal, llevar el recuerdo y dar a conocer paisajes y monumentos, ahora desde sus dispositivos móviles (Figura 10).



Fig. 10. Izquierda: Video reel sobre la Colegiata (2024) del Instagram de Arteviajerocom. Derecha: un grupo de visitantes en la portada de la Colegiata (2024). Los autores

Breves conclusiones

La Colegiata del Santísimo Sacramento y el desaparecido Palacio de Altamira han sido los elementos seleccionados para analizar cómo han sido reconvertidos en iconos de la imagen de la localidad de Torrijos. Este trabajo ha puesto de manifiesto la evolución de la configuración de la imagen sobre Torrijos a través de sus monumentos, proceso en el que la fotografía ha dejado una significativa huella que rastrear, a través de las diferentes publicaciones que han existido y se han hecho eco de la mirada proyectada sobre este enclave local.

La fotografía convertida en fuente documental nos aporta valiosa información que, centrada en la localidad, se convierte en un elemento de enorme sugestión social al despertar multitud de emociones y sentimientos, recuerdos y anhelos de lo que fue y ya no será, como ocurre con el Palacio de Altamira. Hemos visto como la mirada centrada principalmente en la portada de la Colegiata se ha tornado como un icono del municipio, un referente para el visitante y turista que recorre sus calles hasta contemplar, fotografiar y grabar el mismo espacio y desde los mismos ángulos, tal y como se hizo hace más de un siglo.

Este trabajo, a su vez, pretende servir como base para futuras investigaciones que profundicen e indaguen sobre la labor de los fotógrafos que, tras la cámara, recogieron las numerosas e interesantísimas tomas de ambos espacios, un tema de enorme interés que permitirá conocer nuevos datos sobre las miradas proyectadas sobre Torrijos.

Bibliografía

Almarcha Núñez-Herrador, E., García Alcázar, S. y Muñoz Sánchez, E. (2006). *Fotografía y memoria: I Encuentro en Castilla-La Mancha*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Almarcha Núñez-Herrador, E. y Villena Espinosa, R. (2022). "Una nación de castillos. Su restauración, imagen fotográfica y significado en el segundo franquismo", en *Vínculos de Historia,* 11, pp. 189-212. <https://doi.org/10.18239/vdh_2022.11.08> [Consulta: 6 de febrero de 2024].

Azorín (1919). *La Voluntad.* Madrid: Caro Raggio.

Cera, M. (2019). "La Loca del Sacramento, los Cárdenas y Torrijos" en Marías. F. y Cera M. (Dirs). *La Colegiata de Torrijos.* Toledo: Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Servicio de Publicaciones, pp. 37-51.

De Paula Cañas Gálvez, F. (2017). "Arquitectura, dominio jurisdiccional y espacio curial: una campaña de reformas en el palacio-fortaleza del cabildo primado de Toledo en Torrijos (1397)", en *Cuadernos de arquitectura y fortificación*, 4, pp. 85-103 [Consulta: 10 de febrero de 2024].

De Salazar Acha, J. (2022). "Apuntes para una biografía de don Gutierre de Cárdenas, Señor de Torrijos" en *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, 25, pp. 387-406. <http://www.ramhg.es/images/stories/pdf/anales/25_2022/12_salazar_y_acha.pdf> [Consulta: 25 de enero de 2024].

Hernández Martínez, A. (2012). "Fotografía, arquitectura y restauración monumental en España", en Artigrama, 27, 2012, pp. 37-62. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/7953> [Consulta: 14 de febrero de 2024].

Marías, F. y Cera, M. (2019). *La Colegiata de Torrijos: 500 años de firme piedra.* Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación y Cultura.

Merino De Cáceres, J.M. y Martínez Ruiz, M. J. (2014): *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: el gran acaparador.* Madrid: Cátedra.

Morín, J. y Sánchez, I. (Eds.) (2020). *Torrijos. La Villa de Teresa Enríquez 1492-1529*. Madrid: Audema Editorial.

Nuere Matauco, E., Candelas-Gutiérrez, A. y De Mingo García, J. (2020). "Análisis constructivo de la cúpula de madera del desaparecido Palacio de los Cárdenas en Torrijos (S. XV)", en *Informes de la construcción*, Vol. 72, n. 559. https://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/6021 [Consulta: 7 de febrero de 2024].

Poblete Trichilet, C. (2023). "Consideraciones en torno al patrimonio literario, sus encargos y el coleccionismo entre el Medievo y el Renacimiento: Fray Ambrosio Montesino y las élites femeninas de la corte de Isabel la Católica", en Riga M. y González, F. (Coords.). *Reflexiones en torno al comparativismo en literatura y arte: Tendencias clásica y modernas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 77-87.

Sánchez Ramos, I. y Morín De Pablos, J. (2022). "Torrijos. La villa de Teresa Enríquez. 1492-1529", en Muñoz, A. y Baquedano, I. (Coords.). *Tejiendo pasado: Los conventos femeninos. Espacios, poderes, culturas*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural, pp. 234-250.

Sánchez Torija, B. (2018). *Fotografía de Casiano Alguacil. Monumentos artísticos de España*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sánchez VigiL, J. M. (2012). "La fotografía: patrimonio e investigación" en *Artigrama*, (27), Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, pp. 25–35. <https://doi.org/10.26754/ojs_artigrama/artigrama.2012277946> [Consulta: 10 de febrero de 2024].

Torres Camacho, J.N. y Aceituno Luengo, F. (2020). "La recuperación del Palacio de Pedro I de Torrijos (Toledo): Una apuesta de la administración local", en Lerma, J.L. et al. (Coords.). *I Simposio Anual de Patrimonio Natural y Cultural: ICOMOS España*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.

Torres Camacho, J.N. y Aceituno Luengo, F. (2021). "El papel de la administración local en la reutilización del patrimonio: El Convento de la Purísima Concepción de Torrijos (Toledo)", *erph: revista electrónica de patrimonio histórico*, 28, pp. 189-209.

Villena Espinosa, R. y López Torán, J.M. (Eds) (2018). *Fotografía y patrimonio cultural: V, VI y VII Encuentros en Castilla-La Mancha*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.


HOY
MANTECADO
Y
COCO

¡AL RICO HELADO! UNA HISTORIA FOTOGRÁFICA DE LOS HELADEROS VALENCIANOS EN PUERTOLLANO

Virginia Morant Gisbert

Nederlands Fotomuseum

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.19

Resumen

Fueron numerosos los trabajadores y trabajadoras de la localidad de Ibi (Alicante) que entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX se embarcaron en la aventura de la fabricación del helado. El éxodo migratorio que ese originó en esta localidad hizo que muchas heladerías ibenses se establecieran por toda la geografía española y el extranjero. Fue Castilla-La Mancha, el destino que escogieron los hermanos Vicente y Carlos Morant, estableciéndose en Puertollano y Ciudad Real respectivamente. Esta saga de heladeros se encuentra entre los primeros artesanos del helado de la provincia de Ciudad Real.

Cuando los hermanos Morant fundan sus heladerías en la década de 1920, la fotografía ya formaba parte de sus vidas y registraron además de su cotidianidad, la evolución de una industria. A través de los recientes trabajos de investigación y conservación del archivo fotográfico y documental, se ha podido reconstruir la historia de este negocio familiar desde su origen hasta la actualidad.

Palabras clave: archivos fotográficos familiares, heladeros, negocios familiares, microhistoria, sagas, conservación de archivos fotográficos, tradición oral, fotógrafas minuteras, fotógrafos minuteros.

Abstract

Many workers from the town of Ibi (Alicante) embarked on the adventure of ice cream manufacturing between the late 19th and early 20th centuries. The resulting migratory exodus from this town led to many ice cream parlors from Ibi establishing themselves throughout Spain and abroad. Castilla-La Mancha was the chosen destination for brothers Vicente and Carlos Morant, who settled in Puertollano and Ciudad Real respectively. This lineage of ice cream makers ranks among

the earliest artisans of ice cream in the province of Ciudad Real. When the Morant brothers founded their ice cream parlors in the 1920s, photography was already a part of their lives, allowing them to document not only their daily lives but also the evolution of an industry. Through recent research and conservation efforts of their photographic and documentary archive, the history of this family business has been reconstructed from its origins to the present day.

Keywords: family photographic archives, ice cream makers, family businesses, microhistory, sagas, preservation of photographic archives, oral tradition, street photographers.

Introducción

Esta microhistoria sería difícil de contar sin la ayuda de la fotografía. Fotografías que llegaron a nuestras manos tras muchos años de existencia gracias al interés de algunos miembros de la familia por su pasado. Ya sabemos que la fotografía es un arma poderosa para la activación de la memoria. Y prueba de ello es que, durante esta investigación, se formularon muchas preguntas de las que no se obtuvo respuesta hasta que se mostraron estas fotografías. Fue entonces cuando los recuerdos empezaron a aflorar y la información salió a borbotones. En la historia de las sagas ligadas a los negocios familiares es difícil establecer una línea divisoria entre la vida y el trabajo. Todo está unido porque todo queda en familia. Y si a partir de la democratización de las cámaras fotográficas a principios del siglo XX y el acceso a este medio por parte de las clases más humildes se empezaron a crear la mayoría de los archivos familiares, también surgieron en paralelo los archivos ligados a sus negocios.

A priori esta podría ser la historia de una archivo familiar común y corriente, aunque no por ello de poco valor. Pero como sabemos, existen múltiples visiones y lecturas de un mismo hecho que pueden cambiar la manera de experimentarlo. Por vicisitudes de la vida, este archivo se topó con dos pares de ojos que lo vieron como algo que iba más allá de lo común y corriente. Gracias a la investigación y al interés por la historia y el patrimonio fotográfico, este archivo fue valorado como el testimonio no solo de una familia, sino de una saga de heladeros que a través de las distintas generaciones iban aportando un material valiosísimo para el estudio de la evolución de esta industria. Leyendo cada fotografía podemos extraer mucha información que nos habla del carácter viajero y ambulante de estos artesanos del helado, de sus primeros establecimientos, de cómo trabajaban y del ritual de la venta.

Estas fotografías son humildes, muchas de autores o autoras desconocidos, la mayoría hechas para significar un momento y para reivindicar el progreso. Son fotografías vividas, tratadas como pedazos de memoria, sin lujosas enmarcaciones y con su merecida pátina. Esta investigación ha tratado de darle un lugar a cada fotografía, aislándola y observándola con mucho detenimiento, tomándola cuidadosamente entre las manos para poder notar su peso y textura.

1.Metodología

Las fuentes de las que se ha servido esta investigación han sido principalmente cuatro: la memoria y la tradición oral, entrevistas orales y escritas, la obra de Antonio Anguiz Pajarón y las propias fotografías que conforman el archivo.

1.1 Memoria y tradición oral

La memoria y la tradición oral han sido herramientas clave para la difusión de conocimiento y particularmente importantes en el caso de la conformación de esta investigación. Los relatos sobre el pasado ligados a la historia del negocio han estado siempre presentes de una manera natural en la cotidianidad de esta familia. Estos relatos que se han ido transmitiendo de generación en generación siempre se han considerado anecdóticos pese a que muchos de ellos nos dan una valiosa información sobre la manera de vivir y trabajar en otros tiempos y lugares. Las pequeñas historias contadas a viva voz, son a veces engrandecidas o romantizadas por el paso del tiempo y surgen como consecuencia de convivir con un oficio que no siempre fue vocacional. Toda esta información que nos llega a partir de vivencias propias o de otros va sumamente ligada a las fotografías, que ilustran a la perfección cada historia y se reencuentran con las palabras para conformar una suerte de novela gráfica.

Estas historias han sido contadas de forma espontánea durante muchos años, superponiéndose unas con otras, quedando parte de ellas retenidas en la memoria y otra parte perdiéndose inevitablemente. Estos relatos, por su naturaleza oral nunca fueron transcritos[1], aunque parte de ese saber fue integrado de forma automática en la filosofía de vida y del trabajo.

1 Existe un documento llamado “anécdotas” donde Sofía Morant Gisbert transcribió algunas de estas historias.

1.2 Entrevistas

Existe una entrevista de enorme valor fechada el 4 de octubre de 1991 y dirigida a un miembro de la segunda generación de heladeros, Carlos Morant Guillem. Esta entrevista fue realizada de forma oral por el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert de Alicante y fue transcrita con el título: "Entrevista realizada a Carlos Morán Guillem, Heladero Ibense, el 4.10.1991 en Ibi". La entrevista, a lo largo de sus 26 páginas, nos da una información muy interesante ya que, a través del testimonio de Carlos Morant Guillem, podemos recabar información también de los fundadores y con ello entender la procedencia y contenido de muchas de las fotografías.

Para la recopilación de datos más concretos se ha procedido a la creación de un modelo de entrevista que se ha proporcionado a dos miembros de la tercera generación de la saga de heladeros, Juan Carlos y Vicente Morant Valls. Esta entrevista fue creada por la investigadora Sofia Morant Gisbert y estaba enfocada a recabar datos de carácter historiográfico que permitieran desarrollar un cuerpo teórico sobre la historia del negocio. Sin embargo, estos datos también han servido para contextualizar este trabajo y para poder ordenar las fotografías siguiendo un orden cronológico. Esta entrevista contiene cuestionario con 61 preguntas acompañado de 24 imágenes numeradas a las que se hace alusión en las preguntas. La fotografía es utilizada aquí como una herramienta indispensable para estimular la memoria. Los entrevistados pudieron reconocerse en algunas de estas fotografías mientras que, en otras, fue el conocimiento adquirido de sus antepasados el que habló por ellos. Juan Carlos respondió al cuestionario de forma escrita y las respuestas de Vicente fueron orales por lo que fueron grabadas y posteriormente transcritas.

También se llevó a cabo una entrevista telefónica al fotógrafo algecireño Héctor Gázquez González que forma parte de una importante saga de fotógrafos que realizaron las primeras fotografías de los heladeros fundadores.

1.3 Del pasado Ibense, de Antonio Anguiz Pajarón

Antonio Anguiz Pajarón (Ibi, 1910-2001) fue un reconocido médico ibense, considerado como el Cronista de la Villa de Ibi ya que dedicó gran parte de su vida a investigar el costumbrismo y las tradiciones populares. Todos estos conocimientos recopilados los plasmó en varias publicaciones entre las que se encuentra *Del pasado Ibense*, publicado en enero de 1981. En este libro, dedica varios apartados a relatar una serie de peripecias vividas por los dos fundadores

de esta saga de heladeros. Este documento, que también transcribe los testimonios orales de los fundadores, supone otra fuente de información valiosa para comprender como y donde vivieron durante los primeros años de andadura y para poder seguir investigando en la búsqueda de fotografías y documentación fuera del archivo familiar.

1.4 Archivo fotográfico

En este trabajo de investigación, el propio archivo fotográfico supone el recurso central que complementa todos los demás. Se ha querido dar un gran peso a las fotografías porque se ha tratado de contar la historia desde ese lugar. Si hubiésemos analizado las fotografías de forma aislada no habríamos sido capaces de profundizar en las numerosas capas de información que potencialmente tienen estos objetos. Son capas que se activan o desactivan dependiendo del tipo de lectura que efectuemos. Por eso es tan importante en este caso promover la interacción de las imágenes con las palabras y abrirnos a recibir todas las posibles lecturas que podamos obtener. Pero, en cualquier caso, las fotografías se han considerado en todo momento en su doble vertiente inseparable de información y materialidad. Esta consideración es importante ya que, debido a la familiaridad de algunas personas con estos objetos, muchas veces las características físicas de la fotografía pasan a un segundo plano. Y es precisamente en la parte física donde encontramos elementos que nos trasladan al momento en el que se estaba produciendo la fotografía.

Cuando las fotografías se digitalizaron, se empezó a trabajar con los archivos digitales para evitar la excesiva manipulación de las copias originales. Estas imágenes, que en muchos casos eran en origen pequeños formatos, podían ampliarse, moverse y agruparse permitiendo un dinamismo a la hora de establecer relaciones y de acceder a detalles diminutos. Pero, por otro lado, esto provocó que las fotografías se entendieran con una falsa uniformidad y que se perdiera a conexión con el objeto físico, dificultando la percepción y experiencia de lectura más íntimas. Con la intención de disminuir esta distancia, se llevó a cabo el siguiente ejercicio experimental:

Se seleccionaron las imágenes más relevantes y se imprimieron en papel intentando respetar al máximo los formatos de origen. Estas impresiones se fueron ubicando encima de una mesa sin un orden aparente. Se invitó a tres miembros de

la familia[2] a interactuar con las imágenes tratando de establecer en primer lugar un order cronológico. Una vez las imágenes estuvieron ordenadas, se las dató con una fecha aproximada aceptando un margen de error de 2 a 3 años. A partir de aquí se estableció un dialogo libre con las imágenes y se fue extrayendo otro tipo de información. El objetivo al que se pretendía llegar con este trabajo fue el de obtener un conocimiento lo más profundo del archivo fotográfico.

2. El archivo fotográfico

La parte del archivo familiar que se ha investigado consta de alrededor de 400 copias monocromas sobre papel al gelatinobromuro y plata. Podríamos decir que un 40% del archivo está directamente relacionado con el negocio familiar. La fotografía más antigua data de 1912 y las últimas impresas con este tipo de procedimiento fotográfico, de la década de 1960. Se ha decidido acotar la selección de fotografías a estudiar deteniéndonos en la aparición de la fotografía cromogénica[3]. Uno de los motivos para establecer este corte es la ubicación que tenía cada grupo de fotografías en origen. Las copias monocromas se encontraban dispersas y sin orden aparente en varias cajas de cartón y hojalata mientras que las cromogénicas a medida que se fueron imprimiendo se insertaron en álbumes comunes de una forma ordenada y cronológica.

En estos casi 50 años de fotografías, se pueden observar todos los cambios introducidos en la industria fotográfica. Todas las fotografías son copias impresas sobre papel de fibra baritado y con haluros de plata suspendidos en gelatina. Este tipo de papeles hicieron su primera aparición a mediados de la década de 1880 y se convirtieron en el proceso de impresión dominante del siglo XX. El proceso de elaboración de estos papeles era bastante complejo y por este motivo, los papeles baritados con aglutinante de gelatina siempre fueron un producto ya manufacturado. A medida que la tecnología va evolucionando, se empiezan a fabricar papeles con características variadas, diferentes sensibilidades a la luz, velocidades, rangos tonales, brillos, texturas y grosores. Estos papeles, también podían encontrarse en multitud de formatos, y aunque no existían tamaños estandarizados, sí que había

2 Juan Carlos y Vicente Morant Valls y Sofía Morant Gisbert.

3 Procedente de negativos de revelado cromogénico o popularmente conocida como fotografía a color.

formatos más populares. La mayoría de estas copias se hacían por contacto, aunque con la introducción de la electricidad y las ampliadoras cabía la posibilidad de realizar copias de mayor tamaño, aunque al suponer un coste mayor, no eran tan habituales en este tipo de archivos.

Los negativos a partir de los que se realizaban estas copias en papel fueron, según el periodo en soporte de vidrio o plástico, de nitrato de celulosa o acetato, de diversos formatos que si estaban estandarizados. En el archivo no se conserva ningún negativo puesto que la mayoría de fotografías fueron realizadas por fotógrafos minuteros y en estudios donde solo se obtenían copias positivas y al cabo de un tiempo el negativo era reutilizado o descartado por el fotógrafo.

A día de hoy no tenemos constancia de que la familia tuviera cámara fotográfica hasta mediados de los años 30, cuando adquieren el modelo "Baby Brownie" que la marca Kodak había puesto en circulación desde este momento. Sabemos por el número de patente D92830 que esta cámara se corresponde con la primera de esta serie, quedando aprobada el 17 de julio de 1934. El cuerpo de esta cámara fue diseñado por el Walter Dorwin Teague (Pendleton, Indiana 18 de diciembre de 1883 - Flemington, Nueva Jersey, 5 de diciembre de 1960) y fabricado en baquelita. La película era de acetato de celulosa denominada "127" y se obtenían negativos de 4 por 6,5 centímetros[4]. La publicidad de la época destaca su fácil uso, sin necesidad de enfocar, tan solo hay que apretar un botón. También se indica que las copias pueden ser hechas por contacto o solicitar una ampliación al laboratorio en el momento de entregar los negativos. El formato de estas copias nos da la pista para poder identificar que fotografías del archivo fueron tomadas con esta cámara.

2.1. Conformación del archivo

El archivo se fue conformando de forma natural, por acumulación. Las fotografías se fueron almacenando en cajas de cartón y hojalata. Algunas fotografías se encontraban desperdigadas entre varias casas familiares y distintas localidades. Debido al interés por parte de dos descendientes de la cuarta generación por conocer más sobre la historia del negocio, se empezaron a recopilar todas estas fotografías para entender mejor cual era el material existente y para valorar su estado de

4 <https://www.camarassinfronteras.com/baby/baby.html> [Consulta: 8 de enero de 2024]

conservación. Fue durante este proceso, cuando un familiar cercano[5] donó algunas fotografías de su archivo que tenían relación con la historia familiar y el negocio. En este momento también fuimos conscientes que debido a que el negocio sirvió como telón de fondo para que muchos clientes se tomaran sus fotografías, es muy posible que existieran otras imágenes que desconocemos.

Existe un grupo de fotografías que fue separado del archivo[6] y ha estado durante muchos años expuesto dentro de un marco colgado en la heladería. También sabemos por el relato de otro miembro de la familia que algunas de las fotografías fueron destruidas de manera intencionada. Estas prácticas han sido habituales en la vida de muchos archivos, debido a varios factores como el desconocimiento, al exceso de cercanía con los materiales, al volcado de valores totalmente subjetivos o también entendiendo estas acciones como una reivindicación del derecho al olvido y a la ruptura con lo pretérito.

2.2. Consideraciones sobre el estado de conservación y el realojamiento

Valorar el estado de conservación de las fotografías requiere de un estudio y conocimiento profundo de las mismas. No se trata de un proceso sistemático en el que se pueda reducir el estado físico de las fotografías a simples deterioros categorizados. Cuando evaluamos una fotografía lo hacemos desde un punto de vista contemporáneo, con todo lo que esto conlleva. No saber leer el currículum de una fotografía con todas sus diferentes etapas de existencia acumulada pone en serio riesgo la modificación o cancelación de su historia.

A la hora de valorar el estado de conservación de estas fotografías no podemos olvidar la forma en la que se relacionan los familiares con sus archivos domésticos. Bajo el punto de vista del especialista se trata de patrimonio fotográfico, pero para los familiares se trata de vivencias, recuerdos y personas ausentes. Se produce una especie de contradicción ya que por un lado esos significados fomentan la valoración de las fotografías por parte de los familiares, pero por otro lado esta proximidad provoca una manipulación o sistema de almacenamiento no beneficiosos para la

5 Fina Mariel Morán.

6 Volvemos a resaltar el poder de los archivos familiares con este ejemplo en el que las propias fotografías se montan dentro de un marco y se regalan a los propios miembros de la familia.

preservación de las mismas. Hay profesionales especializadas[7] en este tema que tratan este difícil equilibrio entre la cercanía de lo familiar y el carácter aséptico de la conservación del patrimonio.

Otra cuestión a tener en cuenta es el realojamiento de los archivos. Las fotografías pueden estar almacenadas de multitud de maneras, siguiendo criterios muy personales y utilizando los contenedores que se tienen al alcance. Normalmente las fotografías están en contacto con materiales no adecuados para su conservación y que en ocasiones aceleran los procesos degradativos. En esta fase, los especialistas en patrimonio fotográfico estipulamos un sistema que beneficie la preservación de las fotografías, así como la recomendación de un entorno de almacenamiento lo más favorable posible. Estos materiales y métodos están testados con normas ISO[8] que ofrecen una gran garantía de calidad. Lo que no está contemplado es que con esta acción perdemos la preservación de los sistemas de archivo personales y originales, abogando por una uniformidad en pos de prolongar la vida de estos materiales. Es por ello de gran importancia que, si se decide eliminar el sistema de almacenamiento original que, muchas veces aporta un gran carisma al conjunto, el proceso se documente lo mejor posible.

El estado de conservación es un factor a tener en cuenta a la hora de realizar el realojamiento. En este caso, las fotografías no presentaban problemas de estabilidad severos por lo que se pudieron plantear distintas soluciones. Debido al carácter narrativo del archivo y a la intención de seguir facilitando el acceso y lectura de las copias originales se optó por un sistema de almacenamiento en álbumes. Los materiales empleados fueron páginas de poliéster con bolsillos adaptados a los formatos de las fotografías y archivadores de cartón con anillas[9].

Antes de introducir cada fotografía en su bolsillo, se realizó una limpieza superficial con una pera de aire por anverso y reverso. Todas las fotografías se digitali-

7 Las conservadoras-restauradoras de patrimonio fotográfico Debra Norris y Laura Covarsí han impartido cursos específicos sobre la conservación de archivos fotográficos familiares.

8 Las normas ISO (*(International Organization for Standardization)* son disposiciones que se emplean en organizaciones para garantizar que los productos y/o servicios ofrecidos por dichas organizaciones cumplen con los requisitos de calidad del cliente y con los objetivos previstos.

9 Todos estos materiales pasaron las pruebas P.A.T (Photographic Activity Test) que garantizan que estos materiales son idóneos para estar en contacto con materiales fotográficos de estas características.



Fig. 1. Carlos Morán Balaguer, fundador de Helados en 1912 ca. Estudio fotográfico de Luis Gázquez en le calle Sacramento número 6 de Algeciras. Copia sobre papel al gelatinobromuro y plata

zaron por el anverso y también los reversos con información relevante. El criterio de organización fue por formatos, debido a que en este momento todavía no se había establecido una cronología y este método era más eficiente a la hora de economizar espacio. Se utilizó un escáner Canon MG3550 y su software incorporado, utilizando el modo a color, una resolución de 300 píxeles por pulgada y el formato TIFF. A cada fotografía se le otorgó un número de inventario que se corresponde con el mismo número en el archivo digital.

3. Primeras Fotografías

Existe un grupo de fotografías muy icónicas que siempre han estado muy valoradas porque son las más antiguas y retratan a los fundadores. Tal es su consideración, que, en la década de 1990, con motivo de la inauguración de un nuevo despacho, se realizaron reproducciones ampliadas, se enmarcaron y se colgaron en las paredes[10].

Una de las copias conservada es un retrato de estudio sobre papel al gelatinobromuro y plata en formato de tarjeta postal (Figura 1). A principios del siglo XX, las copias en este formato realizadas a partir de placas de vidrio de 10 por 15 centímetros fueron muy populares. Sabemos que el retratado es Car-

10 De este grupo de reproducciones solo se conserva una copia original, quedando las demás en paradero desconocido.

los Morant Balaguer, uno de los fundadores de Helados Morán. Los relatos orales acerca de los primeros viajes de estos heladeros situaban este retrato en Algeciras en 1912, siendo una información no cotejada hasta el momento. En este mismo estudio, también se retrató su hermano Vicente junto a otro heladero, Quico de Santa María.

Para poder ampliar esta información, se realizó una búsqueda en varios catálogos digitales de archivos y bibliotecas buscando coincidencias con el fondo decorado que aparece en la fotografía. Los fondos siempre han sido una gran fuente de información para la identificación ya que eran un recurso que marcaba la diferencia entre estudios y fueron evolucionando a la par que las modas. Finalmente se encontró una coincidencia en el lugar más insospechado[11] que confirmaba que esta fotografía se había tomado en Algeciras. La coincidencia es otra fotografía fechada en 1918 en la que aparece el mismo fondo decorado, aunque no la misma alfombra[12]. En esta fotografía aparece un sello seco con la inscripción: "L. Gázquez, fotógrafo, Algeciras". Este estudio, localizado en la Calle Sacramento número 6 de Algeciras, perteneció a una importante saga de fotógrafos algecireños fundada en 1870 y que actualmente hoy continúa con la cuarta generación[13].

3.1 Iconografía del heladero

En esta fotografía se observan una serie de atributos que indican el oficio del retratado. Este tipo de retratos de carácter costumbrista, habituales a principios del siglo XX, describían los oficios e indumentaria populares y en ocasiones recreaban una acción que escenificaba el propio trabajo[14].

Analizando este retrato y el de otros heladeros de la época, se puede observar una homogeneidad en la indumentaria y en los instrumentos de trabajo. Los hela-

11 En el mercado virtual de antigüedades, arte, libros y coleccionismo *Todocolección*.

12 La alfombra que aparece en el retrato de Carlos Morán Balaguer parece bastante deteriorada por lo que pudo ser reemplazada unos años más adelante.

13 Héctor Gázquez, fotógrafo y tataranieto del fundador, fue quién nos proporcionó interesantes datos sobre esta saga familiar.

14 Encontramos ejemplos de estos retratos en el archivo Gombau (Filmoteca de Castilla y León) y en el archivo Enrique Albarracín González (Archivo audiovisual CTI-UMA).

deros vestían camisa de manga larga de colores claros[15], chaleco oscuro, fajín[16] y pantalones largos[17]. Este tipo de indumentaria era también una forma de diferenciar este oficio del de agricultor, que era el que la mayoría de los heladeros ejercían cuando terminaba la temporada del helado y cambiaban su vestimenta a una mucho más sencilla y caracterizada por el uso de blusas negras[18].

El heladero de la primera mitad del siglo XX siempre llevaba consigo dos elementos imprescindibles, el reloj de bolsillo y una muñequera de cuero. El reloj, común a la indumentaria masculina de esta época, se utilizaba para contabilizar las horas de trabajo y para saber a qué hora debían acudir a cada punto de su recorrido de venta diario. Por otro lado, la muñequera de cuero hacía más llevadero el trabajo repetitivo de accionar una manivela que por medio de engranajes ponía en funcionamiento la heladera[19].

En cuanto a los utensilios más habituales y que están presentes en la fotografía son la garrafa o garrapiñera, la jofaina y vasos de cristal, el molde para *chambi* y la cuchara de servir. Todos estos utensilios eran fabricados en Ibi[20] y cargados a diario por los heladeros durante la venta ambulante, anunciándose a su paso con varios pregones como el popular ¡Al rico helado![21]. Los heladeros vendían por las calles, pero también acudían a algunas casas o depositaban los helados en cestas que descendían de los balcones. En este momento los heladeros cargaban su garrafa que contenía un único sabor, que normalmente era mantecado o agua limón.

15 En ocasiones también llevaban una camisa interior que recogía el sudor.

16 El fajín podía ser utilizado para guardar objetos como petacas o dinero.

17 Podían ser de invierno o verano, dependiendo de la disponibilidad.

18 Información proporcionada por Francisco Esteve, experto en indumentaria histórica ibense,

19 El helado se elaboraba en las heladeras con el procedimiento de la salmuera, empleando enteramente la fuerza manual a través de la rotación de una manivela que hacía girar un recipiente que contenía la mezcla, rodeado de hielo y sal. Para obtener 2 litros de helado se tardaban alrededor de 2 horas. Estas garrafas, se lavaban por la noche con jabón y se secaban con serrín.

20 Los talleres Pascual y Valls de Ibi fabricaban estos utensilios.

21 Otro de los famosos pregones que nos ha llegado por tradición oral es el de: *¡A més quinzets, més gelaet!* En castellano: ¡A más monedas de 25 céntimos, más helado!

4. Viajar para aprender

A partir del momento en el que surge la industria del helado en la localidad de Ibi a finales del siglo XIX[22], se produce un gran éxodo migratorio de muchos ibenses que deseaban mejorar su nivel de vida compaginando sus trabajos agrícolas con la venta del helado. En un principio, esta emigración se produjo hacia el Norte de África, en ciudades como Orán, Tánger y Tetuán.

Vicente y Carlos Morant junto a su padre Ramón viajaron en grupos junto a otros heladeros más experimentados que ya ejercían el oficio en otros lugares como Madrid, Murcia, Talavera de la Reina, Algeciras, Gibraltar y Zaragoza. Allí, aprenderían el oficio con el objetivo de más adelante independizarse y empezar su propio negocio. Tenemos que imaginar estos viajes como grandes odiseas debido a la precariedad de los medios de transporte, las condiciones de vida y de la dificultad de los valencianoparlantes para comunicarse en lengua castellana.

4.1 Billete por kilómetros

Existe otra fotografía (Figura 2) que es muy representativa de los viajes que hacían los heladeros. En esta fotografía aparecen vestidos con blusas negras Vicente y Carlos, fundadores de Helados Morán junto a su padre Ramón y otros hombres no identificados. De Ramón Morant tenemos pocos datos, sabemos que se dedicaba a la agricultura en Ibi y que también acompañó a sus hijos en algunos de estos viajes como empleados de otros heladeros. Esta fotografía, tiene un sello de tinta en el que se puede leer "Caminos de Hierro del Norte, 1916". La fotografía es una copia sobre papel al gelatinobromuro pegada por el reverso a un trozo de cartón cortado de forma irregular y forrado con una tela roja con letras doradas impresas.

En el texto es posible leer "Billete por kilómetros, tercera clase, serie f"(Figura 2). Esta información nos dio la clave para entender que la fotografía estaba pegada en un kilométrico. El kilométrico era un billete para viajar por diversas rutas de ferrocarril y podía compartirse con familiares y compañeros de trabajo. Este, en concreto es de la Compañía de los Caminos del Hierro del Norte de España, creada

22 Son muchas las hipótesis sobre el porqué se populariza esta industria en Ibi, y quizás la más plausible sea una combinación de hechos que favorecieron este acontecimiento: la existencia de pozos de nieve, el desarrollo de la industria del hielo y el carácter emprendedor de alguna persona que tuvo contacto con la elaboración del helado por el procedimiento de la salmuera, que ya era conocido en otros lugares.



Fig. 2. En el anverso de izq. a drcha. sentados Ramón Morant y Vicente Morant Balaguer. De izq. a dcha. Adrián Guillem Rico, Carlos Morant Balaguer y desconocido. Copia sobre papel al gelatinobromuro y plata, 1916. En el reverso, lomo del billete por kilómetros

en 1858[23]. Cada Kilométrico tenía una clase y una serie, y con ello se podía acceder a una serie de privilegios. En su interior incluía cupones que equivalían a un número determinado de kilómetros y podían ser utilizados por las personas que aparecían identificadas en la fotografía. Estos cupones se iban arrancando según se iban consumiendo kilómetros hasta que se terminaban.

Con todos estos datos, determinamos que esta fotografía fue realizada con el propósito de servir como un pasaporte para poder viajar con ferrocarril por España. Suponemos que una vez consumidos todos los cupones el kilométrico fue desecha-

23 Esta compañía era conocida como "Norte" o con las siglas (CCHNE). Esta compañía fue una de las más extensas de España, quedó integrada a partir de 1941 en la Red Nacional de los Ferrocarriles Españoles (RENFE).<https://es.wikipedia.org/wiki/Compañía_de_los_Caminos_de_Hierro_del_Norte_de_España> [Consultado: 12 de Enero de 2024]

do, salvo esta parte que fue recortada y preservada, demostrándonos en este acto tan sencillo la puesta en valor de la fotografía.

5. Primeros años y fundación

Tras unos años viajando y aprendiendo el oficio, Vicente y Carlos Morant decidieron en la década de 1920 probar suerte por su cuenta. Sabemos por una de nuestras fuentes[24] que Vicente hizo una expedición a Madrid para determinar si era un buen lugar en el que establecerse. Madrid resultó una ciudad demasiado grande y bulliciosa, por lo que escuchando las recomendaciones de los dueños de la posada donde se alojaba, se desplazó a Talavera de la Reina. Una vez allí, se dio cuenta de que tampoco era el lugar adecuado porque en esta localidad no había fábrica de hielo. Al comentarle este dilema a los dueños de la fonda donde dormía, éstos le aconsejaron que fuera a Almadén del Azogue[25] donde tenían entendido se fabricaba hielo. No tuvo suerte tampoco en Almadén ya que la fábrica de hielo estaba siendo desmantelada para ser trasladada a otra localidad. Esta localidad era Puertollano, que además de contar con la indispensable fábrica, estaba en pleno auge gracias a la industria minera. Una vez más, la combinación de estos factores más una buena acogida en un pueblo de dimensiones abarcables, propiciaron que este fuera un lugar aceptable para empezar. Este testimonio nos da la respuesta de por qué el archivo fotográfico empieza a crecer a partir de la llegada a Puertollano.

5.1 Llegada a Puertollano

De los primeros años no existen fotografías probablemente debido a que fue una etapa difícil y de una gran precariedad económica. Aun así, sabemos que al principio los hermanos Vicente y Carlos viajaron sin sus familias, acompañados de algunos hombres que traían como empleados desde Ibi y de los pueblos colindantes. Es una época de grandes inversiones y pocas recompensas, de trabajo muy duro de venta puramente ambulante cargando las garrafas al hombro y pregonando sus productos por las calles del pueblo. Tras 3 o 4 años juntos en Puertollano, los hermanos Vicente y Carlos deciden separarse con el objetivo de ampliar posibilidades,

24 Entrevista a Carlos Morán Guillem por el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1991.

25 Nombre con el que era conocida la actual localidad de Almadén por sus minas donde se extraía mercurio.



Fig. 3. María Morán Guillem y empleado desconocido junto a carro en el Paseo San Gregorio de Puertollano en 1927 ca. Copia sobre papel al gelatinobromuro y plata. Autor/a desconocido/a

siendo el segundo el que se establecería en Ciudad Real. Las primeras fotografías de Puertollano son de finales de la década de 1920, en las que aparecen ya, la primera y la segunda generación, que se inicia con los hermanos Carlos y María Morán Guillem.

5.2 Venta ambulante con carros

Estas primeras fotografías, ya nos muestran un progreso en el negocio porque la venta ya se hacía con la ayuda de carros de madera. El primer carro se compra a los 4 años de su llegada a Puertollano, alrededor de 1927[26] (Figura 3). Estos carros, se establecían en diferentes puntos estratégicos donde había más afluencia de público. Estos eran la Virgen de Gracia, el Pabellón de la música y del casino de verano, el Paseo de San Gregorio, la plaza de toros y la feria del ganado. Estos carros se instalaban durante el día previa solicitud y contrato con el ayuntamiento. A través de las fotografías de los carros podemos observar una mejora también en la venta, al ampliarse el espacio para dos variedades de helado. Éstas se almacenaban dentro de dos recipientes rodeados de hielo en grandes garrafas escondidas en el interior del carro.

El carro tenía dos aberturas que se correspondían con cada garrafa y se cerraban con las icónicas tapas metálicas de forma piramidal. También observamos la rudimentaria cartelería donde se anunciaba lo que se vendía cada día. Los carros tenían una trampilla donde se guardaba el dinero y las galletas que se usaban para servir los "chambi" (Figura 4). Este nombre, que

26 El primer carro se compró en la carpintería Pina de Ibi.

se lo debemos a los ingleses afincados en Gibraltar[27], era básicamente un helado servido entre dos galletas con un molde cuadrado o redondo. El molde tenía 3 medidas, de "a perrilla" o "patacón"[28],de 20 y de 30 céntimos. En estos momentos, la venta y producción estaban en gran medida dominadas por los hombres de la familia y los empleados. Las mujeres, aunque en esta época están ausentes en las fotografías, además de estar siempre disponibles para colaborar con el negocio y relegadas a las tareas domésticas, también tenían que encargarse de las labores de limpieza y régimen de comida de los empleados que convivían con la familia[29].

El número de carros fue aumentando hasta tener 3 o 4 y también fue mejorando su manufactura y diseño. De la década de 1930 no se conservan muchas fotografías debido a que, durante la guerra civil, la familia no se desplazó a Puertollano. Es en la década de los 40 cuando vemos imágenes de nuevos carros que ampliaron su capacidad a 3 variedades de helado e incluyeron por primera vez el rótulo de "Helados Morán" [30] con el que quedaría bautizado el negocio (Figura 5). Es en esta década cuando los carros van a convivir con el pri-



Fig. 4. De izq. a drcha. empleado y Carlos Morán Guillem frente al pabellón del casino de verano de Puertollano, en 1927 ca. Copia sobre papel al gelatinobromuro y plata. Autor/a desconocido/a

27 El término surgió de los ingleses de Gibraltar que al comprar los helados entre dos galletas de oblea los denominaban *sandwich*, lo que se con el tiempo el término se españolizó derivando en "chambi", y los heladeros en "chambiteros"

28 Términos coloquiales para referirse a 10 céntimos.

29 Además de los sueldos correspondientes, los empleados tenían incluido el alojamiento, comida y tabaco durante la temporada de trabajo.

30 Hay cierta confusión con el apellido de la familia debido a que tiene dos versiones, la castellana Morán y la valenciana Morant.



Fig. 5. En el centro con camisa clara, Carlos Morán Guillem junto a amigos de los que identificamos: a su derecha "Ruiz" y a su izquierda "Pocho" en la calle Generalísimo (hoy Aduana) de Puertollano en la década de 1940. Copia sobre papel al gelatinobromuro y plata. Autor/a desconocido/a

mer despacho, siguiendo su evolución y adaptándose a las mejoras y a los nuevos formatos de venta hasta la década de 1960.

5.3 Autores y autoras

Fueron muchos los autores y autoras que contribuyeron a la conformación de este archivo y a los que tristemente hoy no podemos ponerles nombre y apellidos. La mayoría de estas fotografías en las primeras décadas del siglo XX están hechas por fotógrafos ambulantes o minuteros. Estos fotógrafos tuvieron la importante labor de retratar a quienes, como los miembros de las primeras sagas, no tenían la posibilidad o medios económicos para acceder a los estudios. Es por ello, que tampoco existen fotografías de grandes formatos, ya que en la calle no era sencillo solicitar ampliaciones y tampoco se conservaban los negativos. Estas fotografías tenían unas características particulares debido a que el papel sobre el que se efectuaba la copia era cargado manualmente en la cámara y podía no quedar recto. Como consecuencia, en estas copias suele observarse un pequeño margen negro[31] irregular alrededor del borde blanco. Otra característica de la fotografía minutera es que los bordes no son regulares ya que se solían cortar con un hilo de alambre fino que encontraba tensado en el interior de la propia cámara.

Los fotógrafos minuteros y los heladeros al igual que cualquier vendedor ambulante tenían algo en común, aprovechaban el buen tiempo y se repartían en dife-

31 Este margen negro era una entrada de luz que provocaba una sobreexposición en el negativo que se traducía en oscuridad al positivarlo en el papel. Este margen negro también podía estar causado por la precariedad de la fabricación o la antigüedad de algunas cámaras, las que tenían marcos gastados o bien eran irregulares. < https://lapromesadelminuto.cl/tecnica-minutera/> [Consultado: 10 de enero de 2024]

rentes puntos, efectuando detenciones en lugares estratégicos para publicitar sus productos. La propia experiencia de años anteriores les servía para conocer donde se podía sacar mejor provecho, tanto para la venta ambulante, como para crearse una clientela fija. Muchas de las fotografías de los carros pudieron tomarse en las fiestas patronales de septiembre[32], cuando los fotógrafos solían desplazarse a los pueblos con motivo de estas festividades aprovechando la concurrencia de esos dos o tres días para tomar la mayor cantidad de fotos posibles. A partir de la década de 1950 empezamos a encontrar en algunos reversos las firmas de algunos estudios fotográficos que ya estaban establecidos en Puertollano como "Rodríguez fotógrafo" ubicado en la calle Cruces número 41.

6. Obradores y despachos

En las décadas de 1920 y 1930, cuando todavía no existía ningún despacho, la familia había utilizado como obradores dos viviendas alquiladas en la calle Amargura. Sabemos por la publicidad de la época que en el número 14 de esa calle se podían comprar helados directamente en el obrador (Figura 6), suponiendo un antecedente a lo que luego será un despacho propiamente dicho.

La década de 1940 va a significar un momento de cambio en el negocio. Es cuando la familia abre el primer despacho en la calle Generalísimo[33] número 11 para un año más tarde trasladarse al número 28 de la misma calle (Figura 7).



Fig. 6. Folleto publicitario de venta de "Quesitos helados" en Puertollano, década de 1930

6.1 Mecanización

En este momento, la heladería tenía las dimensiones de un zaguán, en el que convivían el obrador y el mostrador. (Figura 8) Gracias a este hecho, podemos ver

32 Las fiestas y la feria Puertollano se celebran los días previos al 8 de septiembre, en honor a la Virgen de Gracia.

33 Hoy calle Aduana.



Fig. 8. Adela Valls y Carlos Morán Guillem en el mostrador y obrador del segundo despacho de la calle Generalísimo (hoy Aduana) en Puertollano a mediados de 1940. Copia sobre papel al gelatinobromuro y plata. Autor/a desconocido/a

en las fotografías como se produce la motorización de la maquinaria con la incorporación de compresores y motores. Pese a este avance, en los años de posguerra hubo un retroceso debido a que había restricciones de luz y se vieron obligados a retomar los procedimientos antiguos. También es importante mencionar que había racionamiento de azúcar, ingrediente indispensable que conseguían a través del estraperlo. Cuando la situación mejoró, se retomó la maquinaria moderna, aumentando y agilizando la producción lo que propició en 1950 la ampliación del despacho y su reforma, dedicándole al obrador un espacio a parte y dejando de ser visible para el público[34].

6.2 Evolución de los despachos y formatos de venta

En las fotografías que van desde los primeros despachos en la década de 1940 hasta la década de 1960, podemos observar grandes cambios. Estos despachos fueron sufriendo diversas reformas, siempre encaminadas a ampliar y mejorar los espacios y respondiendo a las demandas del progreso en la producción y la venta.

Uno de los cambios más significativos ligado a la apertura de los despachos es la aparición de la presencia femenina en las fotografías[35]. Otro cambio que podemos ver es la introducción de un nuevo formato de helado servido con moldes de bola sobre vasitos de galleta y posteriormente la aparición de los barquillos tradiciona-

34 En algunas fotografías vemos que la heladora y posteriormente la mantecadora estuvieron a la vista en algunos momentos. El hecho de visibilizar esta etapa del trabajo pudo tener como objetivo demostrar al público su calidad de artesanos.

35 Por las fotografías sabemos que María Morán Guillem, es la primera mujer de la familia que trabajó en la venta al público, tanto en los carros como en el mostrador.

les. Un detalle muy interesante es como a través de la cartelería podemos leer cuales eran los productos o variedades que se servían en el momento y como se van ampliando a medida que crece el despacho. Un ejemplo curioso de estos anuncios es un cartel que se repite en muchas de las fotografías y que publicita el nuevo formato de helado "al corte" sucesor del "chambi" y que se popularizará a lo largo de las siguientes décadas. Vemos también una evolución en la tipografía y diseño en los letreros de la fachada y el mostrador, que va desde carteles muy rudimentarios y sencillos hasta otros más elaborados y modernos. Es en el primer despacho donde aparece por primera vez escrito en el frontal del mostrador el rótulo "Los Valencianos Helados Morán"[36].



Fig. 9. Despacho de Helados Morán tras las reformas, en la década de 1950. De izqda. a drcha.: Fernando "El forn", Carlos Morán Guillem, Manolo Piña Martínez y Alberto Abad. Copia sobre papel al gelatinobromuro y plata. Autor/a desconocido/a

La mejora en la maquinaria fue ligada a un aumento en la producción y por lo tanto a una ampliación del personal. Es en la década de 1950 cuando empezamos a ver en las fotografías un mayor número de empleados. Percibimos también una mejora en la higiene con la introducción de los uniformes de camisas o chaquetas blancas y la incorporación de separadores en el mostrador (Figura 9). A partir de este momento, la heladería seguirá sufriendo pequeñas modificaciones y no será hasta la década de 1970 cuando podamos ver el color de los helados con las primeras fotografías de revelado cromogénico.

Conclusiones

Antiguamente disfrutar de un helado tenía un significado muy diverso al que tiene hoy en día. Para muchas personas, suponía un pequeño lujo reservado para los días

36 Nombre que se ha mantenido hasta la actual heladería. Pese a ser Alicantinos, en el pueblo eran conocidos como "los valencianos" ya que esta era la lengua en la que se comunicaban con mayor fluidez.



Fig. 10. Detrás del mostrador de izq. a drcha. Carlos Morán Guillem, María Morán Guillem y Lola Sanjuán. En primer plano, clientes de la heladería en del segundo despacho de la calle Generalísimo (hoy Aduana) en Puertollano a mediados de 1940. Copia sobre papel al gelatinobromuro y plata. Autor/a desconocido/a. Copia sobre papel al gelatinobromuro y plata. Autor/a desconocido/a

festivos y por lo tanto se celebraba como un acontecimiento (Figura 10). Fue la fotografía quien se encargó de registrar estas escenas en las que todos y todas posaban orgullosos con su dulce recompensa. Muchas personas quisieron inmortalizar este momento significándose como participantes de este ritual social en una época de gran precariedad.

Gracias a esta convivencia con la fotografía, los archivos familiares nos dan la oportunidad de reconstruir pequeñas crónicas olvidadas o desvirtuadas, revisitando la historia desde un punto de vista contemporáneo y crítico. Esta investigación nos ha demostrado como la fotografía puede ser la herramienta que identifique los relatos que de otra manera acabarían convirtiéndose en historias lejanas de gente anónima.

Es importante destacar que los relatos orales siempre van a ser personificados e influidos por el contexto socio-político y cultural, ligados a una gran carga emocional y difuminados por el paso de los años. Es por ello que las fotografías van a ayudar a que estos relatos adquieran una forma más definida y a poder dotar de nombres a lugares y a personas anónimas. Esta importante combinación hoy nos brida la posibilidad de conocer una época que no vivimos y de poder entender muchos mensajes contenidos en las fotografías que de otra forma pasarían desapercibidos. La tradición oral unida a los archivos familiares es pues una herramienta esencial y muy humana puesto que detrás de ella hay personas que con gran generosidad comparten sus historias, aun cuando esto conlleve el reencuentro con tiempos difíciles.

Agradecimientos

Me gustaría expresar mi gratitud a las y los miembros que han formado parte de la familia Morant por transmitirme el saber de este oficio y por el cuidado y respeto hacía el legado familiar. También mencionar la inestimable ayuda de Sofia Morant, cuyas contribuciones han sido fundamentales para la realización de este trabajo. Por último, quisiera agradecerle a Francisco Esteve sus valiosas aportaciones sobre la indumentaria histórica de los heladeros y a Javier Palacios su generosa dedicación en la revisión y corrección de este artículo.

Bibliografia

Anguiz Pajarón, A (1981). *Del pasado Ibense*. Caja de Ahorros de Alicante y Murcia: Alicante.

Boom, M. (2019). *Everyone a photographer. The rise of amateur photography in the Netherlands.* Rijksmuseum: Amsterdam.

López Mondejar, P. (2005). *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI.* Lunwerg: Barcelona.

Herrera Garrido, R. (2022). *Conservación y restauración de fotografía.* Síntesis: Madrid.

Lafuente Urién, A. (2007). "La fotografía en los archivos familiares. Proyectos de identificación, descripción y digitalización de la sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional" en Fotografía y patrimonio: II Encuentro en Castilla-La Mancha, ANABAD. Ciudad Real: Colección Almud Fotografía, número 04, pp. 158-163.

Lavedrine, B. (2009). *Reconocer y conservar las fotografías antiguas.* Comite des travaux historique: Paris.

Morán Guillem, C. "Entrevista realizada a Carlos Morán Guillem, Heladero Ibense", 4 de octubre de 1991, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Pavao, L. (2002). *Conservación de colecciones de fotografía.* Andalucía: Consejería de Cultura: Sevilla.

Rius, N. F. (2018) "Del minutero al aficionado. Prácticas anónimas en la primera expansión de la fotografía en España (1914-1939)" en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 28, pp. 29–54. https://revistas.uam.es/anuario/article/view/9315 [Consulta: 15 de enero de 2024].



LA FOTOGRAFÍA EN PIEDRABUENA, CIUDAD REAL, DESDE LA ÚLTIMA DÉCADA DEL SIGLO XX HASTA HOY

Francisco Zamora Soria

Maestro y geógrafo jubilado y fotógrafo sin galería.

Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Jubilado

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.20

Resumen

El municipio de Piedrabuena cuenta con dos libros recopilatorios de Fotografía antigua. En este artículo se estudia la intensa actividad que ha tenido lugar en este municipio de 4.200 habitantes desde los años 90 del siglo XX hasta nuestros días, 2024.

Han destacado especialmente las iniciativas particulares y altruistas, como las de lo que hemos dado en llamar —para agilizar la descripción— como "el Grupo fotográfico de Piedrabuena", así como las de dos empresarios y fotógrafos que adaptaron sus pubs para simultanear la actividad como galerías, el Disco-bar Boxes creó la "Galería Expoarte" y el Pub El Canguro Violeta creó el "Bar-galería El Canguro Violeta". Este último mantiene la actividad fotográfica y cultural desde 1996 hasta nuestros días, 2024, sin subvenciones de ningún tipo, con 114 actividades de las que 89 han sido fotográficas, convirtiéndose en un referente y punto de encuentro de fotógrafos y fotógrafas de buena parte de la provincia de Ciudad Real y de muchos otros lugares de España. Se describen igualmente las actuaciones de las instituciones, especialmente la del Ayuntamiento y la de los profesionales que, mayoritariamente, han sido mujeres desde el año 2000.

Palabras clave: Fotografía, Piedrabuena, Bar-Galería El Canguro Violeta, Galería Expoarte, mujer, municipio, altruismo, amateurismo, blog, posfotografía.

Abstract

The municipality of Piedrabuena has two compilation books of old photography. This article studies the intense activity that has taken place in this municipality of 4,200 inhabitants from the 90s of the 20th century to the present day, 2024.

Particularly noteworthy are the individual and altruistic initiatives, like what we have called —just to speed up the description— as "The Photographic Group of Piedrabuena" as well as those of two businessmen and photographers who adapted their pubs to simultaneously operate as galleries, the Disco bar Boxes created the "Expoarte Gallery" and El Canguro Violeta Pub created the "Bar-gallery El Canguro Violeta." The latter maintains photographic and cultural activity from 1996 to the present day, 2024, without subsidies of any kind, with 114 activities of which 89 have been photographic, becoming a reference and meeting point for photographers from a good part of the province of Ciudad Real and many other places in Spain. The actions of the institutions are also described, especially that of the City Council and that of the professionals who, for the most part, have been women since 2000.

Key words: Photography, Piedrabuena, Bar-Galería El Canguro Violeta, Galería Expoarte, woman, municipality, altruism, amateurism, blog, postphotography.

Introducción

En estos tiempos en los que prácticamente todo se virtualiza, incluyendo las fotografías y en los que la llamada Posfotografía va, de alguna manera, ocultando un pasado interesante y rico, se hace necesario ralentizar o retrasar ese devenir y prestar atención a lo acontecido en las décadas anteriores y las de transición que estamos viviendo. Además, el estudio de lo local en un mundo cada vez más global puede servir para establecer relaciones, paralelismos, simetrías o asimetrías con respecto a las tendencias actuales mayoritarias.

Merece la pena también reflexionar sobre lo que podríamos denominar la escala 1:1, sobre la vida cotidiana, sobre las personas con nombre y apellidos, sobre los grupos o asociaciones, sobre los municipios, las instituciones y las iniciativas que han tenido o están teniendo lugar, en este caso, en el mundo de la Fotografía, en municipios pequeños y medianos y dejar constancia escrita de esta microhistoria. Y concretando, los estudios en torno a un lugar, a un pueblo, a una pequeña comunidad, a un municipio, son una forma de construir la Historia.

Trazamos aquí la Historia de la Fotografía de un municipio de la provincia de Ciudad Real, Piedrabuena, que cuenta con unos 4.200 habitantes (INE, 2024). Los antecedentes de las primeras décadas y una buena muestra de las fotografías de este pueblo se comenzaron a estudiar y recopilar cuando en 1996, un pequeño grupo de personas, de forma altruista, presentó un proyecto al Ayuntamiento para crear lo que llamaron el "Archivo de Fotohistoria" del municipio. Tras la aprobación y la incorporación de personal laboral de la Universidad Popular se iniciaron los trabajos que perseguían (ZAMORA SORIA,1999:11):

> ...organizar un fondo, que tuviera continuidad en el tiempo y la seguridad que da una institución. Pensamos que la Universidad Popular era el marco idóneo. Otro objetivo era recuperar la memoria gráfica del pueblo, a través de reproducciones de fotografías y otros documentos, que sirvieran como fuente informativa para todas las personas que estuvieran interesadas en nuestra historia más reciente, así como banco de imágenes, útiles para la realización de determinados trabajos de investigación o de ilustración. También nos proponíamos que se considerasen las fotografías como patrimonio, o, al menos, como algo valioso e importante. La organización de exposiciones o la publicación de libros eran otros objetivos …

En 1999 se publicó un libro y se organizó una exposición más, que, de alguna manera, cerraba este primer período. En 2004 se presentó una comunicación en el I Encuentro de Historia de la Fotografía de Castilla-La Mancha por el coordinador y miembro de ese grupo, que fue publicada en 2006 (ZAMORA SORIA, 2006:182-196). Posteriormente, el mismo grupo, ya sin el coordinador inicial, publicó un segundo libro, en 2007. (VVAA, 2007)

Por parte de personal del ayuntamiento se llevaron a cabo diferentes tareas como la informatización de todo el material recopilado y la recogida de más fotografías.

De manera que parecía necesario e importante seguir dejando constancia de la historia de la Fotografía de este municipio que, además, presenta unas particularidades dignas de ser tenidas en cuenta, dadas las tendencias actuales en la llamada "posfotografía" de Fontcuberta (FONTCUBERTA, 2011) en la que la pérdida de la fisicidad sería una de sus características.

El municipio de Piedrabuena ha contado con fotógrafos y fotógrafas profesionales desde el primer tercio del siglo XX. Es muy destacable el hecho de que un buen número hayan sido mujeres, siendo la primera Josefina González Ramírez. Durante

los años finales del siglo XX y los que han transcurrido ya del XXI, todos menos uno han estado regentados por mujeres, siguiendo en funcionamiento en la actualidad, el de "Margo Fotografía", Marta González Zúñiga.

También llama la atención la relación entre el número —decreciente— de habitantes y una actividad fotográfica considerable durante, al menos, las últimas cuatro décadas, en las que se han venido organizando todo tipo de actividades relacionadas con la Fotografía.

Encontramos así la adquisición de fotografías en los años ochenta y noventa por parte del ayuntamiento para su exposición permanente en dependencias municipales; la creación de un archivo de fotohistoria, de forma altruista, por un pequeño equipo de trabajo, con financiación municipal; la realización de varias exposiciones; la publicación de dos libros o la organización de varios concursos fotográficos y cursos de Fotografía impartidos por aficionados y profesionales.

Y ya, en el ámbito privado, la organización de un buen número de exposiciones, proyecciones de diapositivas analógicas y digitales, concursos y tertulias fotográficas, fundamentalmente en la galería "Expoarte" del Disco Pub "Boxes" y en el Bar-galería "El Canguro Violeta", ambos regentados por fotógrafos. De estos dos el primero cerró sus puertas hace años mientras que el segundo sigue muy activo y desde 2017, ha mantenido una constante dedicación a esta labor.

En la misma medida es digno de mención el efecto aglutinador y potenciador que viene ejerciendo el mencionado bar-galería El Canguro Violeta, tanto en el municipio como en buena parte de la provincia en cuanto a iniciativas relacionadas fundamental, aunque no únicamente, con la Fotografía. Y, aunque no se pueda hablar en rigor de un "grupo de fotógrafas y fotógrafos de Piedrabuena" sí parece adecuado señalar que en torno a este bar y a su propietario, Mariano Rivero Moreno —también fotógrafo— nos encontramos con un número de profesionales y aficionados que nos reunimos, hablamos, colaboramos y participamos de este quehacer.

1.El ayuntamiento de Piedrabuena como organizador y promotor de la fotografía

1.1 El ayuntamiento

Entre los años 1987-1989 el fotógrafo gallego residente en Madrid, Plácido López Rodríguez, por razones familiares, recaló en Piedrabuena. El ayuntamiento, en manos del PSOE por primera vez desde la II República, llevó a cabo una iniciativa

extraordinariamente interesante y que se sale de lo que se podría considerar como "normal" o, sencillamente, cotidiana o frecuente. Y es que el alcalde, Félix Ortega Albalate, adquirió para la Casa Consistorial una serie de fotografías sobre el pueblo y sus gentes que había visto expuestas en otra ciudad. Estas imágenes durante décadas estuvieron expuestas en el ayuntamiento. Lo mucho que había de extraordinario en esta iniciativa institucional era que se trataba de un fotógrafo que no era oriundo del municipio; que tenía muy buen nivel fotográfico y una visión que podríamos calificar como artística y avanzada para la época; que en esos tiempos la Fotografía no era tratada al mismo nivel que la pintura, por ejemplo, y no se valoraba ni se pagaba por los trabajos que se pudieran hacer ni por los materiales que se pudieran generar (en buena parte sigue siendo así la práctica más generalizada, a pesar de haber transcurrido más de treinta y cinco años) en estos ambientes de los que estamos hablando. Además, en ese espacio abierto al público las fotografías cohabitaban con varios cuadros de grandes dimensiones de pintura al óleo de temática histórica, generando un valioso contraste y enriqueciendo esta apuesta expositiva.

Pocos años después, en 1995, ya con el PP al frente del consistorio, el alcalde Ángel Jiménez Albalate aceptó y financió el proyecto de una exposición fotográfica de seis fotógrafos. Esta actividad vendría a ser el inicio de un "grupo" que ha permanecido, con diferentes cambios y nuevas incorporaciones, hasta nuestros días. Se pidió que se adquirieran marcos para esa y posteriores exposiciones —como así fue— y que se editase un díptico en cuatricromía a tamaño Din A4, y así se hizo. El cartel, en color, fue realizado por Francisco Caro Sierra. Cada fotógrafo corría con los gastos de ampliación y la muestra sería montada y mantenida abierta por los autores ya que se organizó para las fiestas patronales de septiembre, aprovechando el momento de máxima afluencia de personas del año. Fue el arranque de un largo y fructífero proceso. En uno de los primeros artículos periodísticos sobre el tema la prensa provincial (DE LA BELDAD CARO, 1995:15) informaba del éxito de la muestra de estos seis fotógrafos que expusieron 72 fotografías en total y que recibió unas 2.000 visitas. Era, por cierto, la primera vez que se iba contabilizando el número de visitantes en Piedrabuena.

Ese mismo proceso volvió a darse en 2002 con motivo de la inauguración de la Casa de Cultura. La alcaldía estaba en manos del PSOE y el alcalde, José Luis Cabezas Delgado accedió a la propuesta de la concejala María Pilar Sánchez Fernández, que ya había facilitado y propiciado la exposición de 1995, de manera que

se compraron fotografías de cuatro fotógrafos, tres de los que habían expuesto en 1995 e incluyendo ahora a Plácido L. Rodríguez. Para la ocasión se compraron las fotografías, se enmarcaron y se editó un catálogo en color. En esta exposición participaron Félix Ortega Freire, Luis V. Gutiérrez González, Mariano Rivero Moreno y Plácido L. Rodríguez. El que escribe estas líneas, Francisco Zamora Soria, aportó el texto de presentación.

Además, a lo largo de los años se organizaron varios concursos fotográficos y cursos, impartidos por aficionados avanzados como Kiko Comino ("aficionado pro", en terminología muy de fotógrafos) y de profesionales, como Jesús Monroy.

Sobre los concursos, el primero convocado por el ayuntamiento tuvo lugar en 1996 y las bases decían en su primer punto: "El objeto de este concurso es el de seleccionar la fotografía de la portada del programa de las Fiestas 1996". Además se establecía que con las fotografías seleccionadas se organizaría una exposición. La gratificación establecida para el autor de la fotografía ganadora era de 10.000 ptas, y una placa, además de la mencionada publicación. El ganador fue José Laguna y el jurado informó de que habían concurrido 19 participantes con un total de 44 fotografías (DE LA BELDAD CARO, 1996: 16).

Hubo algunas convocatorias más pero destacamos otra que tenía como finalidad seleccionar la imagen para el cartel de las Cruces y Mayos de 2018 ((ZAMORA SORIA, 2018). En este concurso resultó ganadora María Begoña de la Cruz Merino, con un premio de 120 euros y diploma. Más tarde y otra decisión interesante, aunque, lamentablemente, sin coste alguno, fue la de pedir fotografías para la portada y contraportada del programa de fiestas a fotógrafos del municipio. Ha habido otras actividades relacionadas generalmente con exposiciones temáticas de diferentes instituciones o asociaciones de todo tipo. Algunas conseguían reunir a un buen número de personas, no tanto por las fotografías como por la conferencia impartida, como la de Cáritas contra la trata de mujeres de 2023 (ZAMORA SORIA, 2023)

El municipio cuenta en la actualidad, 2024, con una sala de exposiciones en el Centro Cultural "Pedro Castrortega", habiéndose utilizado otros espacios a lo largo de estas décadas, como la sala de la Calle Cervantes y la del antiguo Centro Cultural.

1.2 El trabajo de las concejalas de Cultura

Durante el período aquí estudiado ha coincidido que la Concejalía de Cultura ha recaído en mujeres. El trabajo de las diferentes concejalas ha sido fundamental en

tanto que mediadoras entre los fotógrafos y el Ayuntamiento y otras instituciones. Una de ellas, María del Pilar Sánchez Fernández, fue la que más años estuvo al frente de Cultura y formó parte del equipo de trabajo del Archivo de Fotohistoria. Las otras dos, Isabel Moreno Albalate e Isabel Herrera Cabezas siguieron colaborando en la misma línea.

1.3 El comisariado

Desde que se organizaron las primeras exposiciones de Fotografía Antigua del Archivo de Fotohistoria comenzamos a introducir el concepto y la denominación de "comisario", con cierta sorpresa y algo de ironía por parte de las personas que desconocían la acepción correspondiente. Aunque haya que hacer las salvedades necesarias, dadas las características de las exposiciones organizadas, lo cierto es que un buen número de actividades se comisariaban, intentando siempre prestar atención a muchos detalles y a criterios organizativos, estéticos y fotográficos. Generalmente hicieron estas tareas Mariano Rivero Moreno y Francisco Zamora Soria.

2. Las iniciativas fotográficas privadas en Piedrabuena

Piedrabuena lleva ya dos décadas contando con iniciativas expositivas privadas que han venido a enriquecer muy considerablemente lo que podríamos denominar como la vida cultural del municipio. Y es que ha habido dos "pubs" que mayoritariamente han protagonizado estas iniciativas, pero no han sido las únicas. Por un lado tenemos las exposiciones del Disco-Pub Boxes y por otro, sobresaliendo numérica y cronológicamente, encontramos el quehacer del Bar-Galería El Canguro Violeta. Además, en dos ocasiones se han organizado exposiciones en un espacio privado no convencional.

2.1 La Galería Expo-Arte del Disco-Pub Boxes

El Disco-Pub Boxes abrió sus puertas en 1994 y se mantuvo abierto hasta 2005. Fue en 1999 cuando su propietario, el fotógrafo Félix Ortega Freire, convirtió en sala de exposiciones la primera planta del negocio para llevar a cabo exposiciones, a la que llamó "Galería Expo-Arte". Para tal fin se retiró el mobiliario y se instalaron raíles y focos. Además, la galería contaba con marcos de 40x50 cm.

Para cada exposición se preparaban invitaciones personalizadas y tenía lugar un pequeño acto de inauguración en el que se presentaba al fotógrafo y este explicada

sus obras, pasando después a tomar un vino español. Las fotografías estaban a la venta y, aunque se tratase de un pueblo pequeño, se solía vender una parte de los trabajos expuestos. Se informaba a la prensa provincial, que solía publicar las noticias, redactadas siempre por Aníbal de la Beldad Caro.

En los cinco años de vida se organizaron varias exposiciones, de las que tenemos información de 9. La primera fue la del fotógrafo gallego Plácido L. Rodríguez, que tan importante ha sido fotográficamente hablando en este municipio, siguiéndole el francés Christopher Julien Laboile. Después le tocó el turno a Rafael Cabrerizo, Juan Olmeda, Augusto Guzmán, Juan Francisco Caldera, Manuel Ruíz Toribio, Pepe J. Galanes y Francisco Zamora Soria.

Algunas contaron con noticias o artículos de opinión en la prensa provincial, como la de Manuel Ruiz Toribio (ZAMORA SORIA, 2000:4) o la de Francisco Zamora Soria, sobre la que Aníbal de la Beldad Caro (DE LA BELDAD CARO, 2000:21) daba a conocer algunos detalles y la intencionalidad del autor, a medio camino entre el ecologismo, el naturalismo y la didáctica de la Naturaleza.

Como veremos posteriormente algunos de estos fotógrafos han mostrado en varias ocasiones sus fotografías en la otra sala privada, El Canguro Violeta, y forman parte del grupo de Piedrabuena.

El propietario de esta galería es Félix Ortega Freire. Natural de Piedrabuena y nacido en 1957, había trabajado desde muy corta edad en diferentes bares hasta que se independizó. En 1983, junto con un socio, montó el céntrico bar Avenida. Allí mostraba, enmarcadas, algunas de sus fotografías. Félix Ortega Freire fue el primero en organizar una exposición fotográfica en Piedrabuena en 1988 en colaboración con el nuevo ayuntamiento. En esta había 134 fotos, mayoritariamente de paisajes naturales y antrópicos y del municipio. Un tercio de las mismas eran fotografías macro. Vendió un buen número de ellas. Félix Ortega Freire, como tantos otros fotógrafos de aquellas décadas, comenzó muy joven a hacer fotografías con una cámara Halina que le trajo su hermano del servicio militar. Posteriormente llegarían las cámaras réflex, diferentes objetivos y su laboratorio en blanco y negro, la subscripción a revistas de Fotografía, la participación en concursos —con la obtención de algunos premios o menciones—, las exposiciones individuales y colectivas, la creación de su propia galería, la publicación de sus fotos en los programas anuales de fiestas del pueblo y en algún libro de tema local, el paso a la fotografía digital y, ya en los últimos años, a las redes sociales.

2.2 El Bar-galería El Canguro Violeta

El Canguro Violeta es un pub de Piedrabuena, Ciudad Real. Fue inaugurado en 1984 por Mariano Rivero Moreno con un estilo que se podría calificar de ibicenco. Se encuentra en la calle Real número 5.

Mariano Rivero Moreno ya era aficionado a la Fotografía y tras la exposición antes mencionada de 1995 comenzó a organizar exposiciones en su bar. La primera tuvo lugar en 1996 siendo una selección de sus fotos sobre su peña de carnaval. Su título fue: "Me río de Janeiro… Una década: 1987-1996". Así comenzaba la actividad expositiva. Muy pronto, en 1997, preparó una parte del espacio para llevar a cabo proyecciones de diapositivas analógicas de 35 mm. Se hacían carteles y se iban proyectando a lo largo del horario de apertura. La prensa provincial (DE LA BELDAD CARO, 1997:15) se hizo eco y hablaba de la "Primavera fotográfica de Piedrabuena" para la que se habían programado cinco exposiciones:

> …El proyecto que encabeza el empresario de Piedrabuena, Mariano Rivero, quién también mostrará sus trabajos, contará con la presencia de los fotógrafos Paco Zamora, Félix Ortega y Rafael Sánchez, quiénes a lo largo de los próximos meses estarán presentes en las proyecciones de diapositivas que recogen sus últimos trabajos.

La primera corrió a cargo de Luis Vicente Gutiérrez González, que ya había participado en la primera exposición de 1996. En total hubo cinco proyecciones de los participantes de la muestra de 1995. Se interrumpió por la avería del proyector, que era propiedad de uno de los fotógrafos del grupo.

Pero continuaron las exposiciones hasta llegar a la vigésima, que fue la selección del Concurso Nacional de Fotografía (DE LA BELDAD CARO, 2000: 29), único que se convocó, en el año 2000, del que resultó ganadora Francesca Phillips, quedando en segundo lugar José Manuel Máiquez Mijares. Participaron 34 fotógrafos y fotógrafas y los premios sumaban 100.000 ptas. Estuvo financiado por el Ayuntamiento y la Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Las exposiciones y otras actividades se han seguido organizando hasta nuestros días, llegando a marzo de 2024 con un total de 114 de las que 89 han sido fotográficas. De estas destacaremos las colectivas del grupo de Piedrabuena y las seis tertulias fotográficas, que tuvieron lugar en 2017. Los fotógrafos invitados a estas fueron Kiko Comino, Manuel Ruíz Toribio, Jesús Monroy Manzanares, Álvaro de Lara, Pablo Lorente y Rafael Palomo Santana. (Figura 1).



Fig. 1. El fotógrafo Manuel Ruíz Toribio en el Bar-galería El Canguro Violeta" en 2017 en la tertulia fotográfica titulada "La fotografía de lo cercano". Dentro de la barra, Mariano Rivero Moreno, propietario y fotógrafo



Fig. 2. Exposición de cámaras y otros materiales antiguos

De las exposiciones colectivas del grupo de Piedrabuena una tenía un planteamiento diferente ya que se conjugó la muestra de los fotógrafos y una fotógrafa con la exposición de un gran número de cámaras fotográficas desde las primeras "Brownie" de Kodak hasta las primeras digitales, visores estereoscópicos, daguerrotipos y ferrotipos.

Las cámaras estaban protegidas con un expositor creado por uno de los participantes, Antonio del Hierro Laín, con cristales blindados procedentes de una oficina bancaria que había sido desmontada. Los diferentes materiales procedían mayoritariamente de las colecciones particulares de algunos de los fotógrafos, siendo una de estas colecciones especialmente rica en diversidad de marcas, modelos, tipologías y buen estado de conservación.

Otras exposiciones destacables, sin desmerecer de ninguna manera a cualquiera de las demás, fueron las de fotografías macro, impresas en hule fotográfico de grandes dimensiones, la de panorámicas y la que denominamos "Piedrabuena exprés", que se montó en muy pocos días para las fiestas patronales y en la que participamos 14 autoras y autores o la denominada "Miradas a Piedrabuena", para la que se hizo una serie de tarjetas postales que se pusieron a la venta. El diseño corrió a cargo de la fotógrafa y participante Marta González Zúñiga, "Margo". Cada uno de los siete participantes, presentamos tres

imágenes con el único rasgo en común de haber sido hechas en el término municipal de Piedrabuena. De esas tres imágenes se publicó una de cada, en formato tarjeta postal de 10x15 cm, y una tarjeta más hacía las veces de foto índice, con el título de la exposición y los nombres y apellidos de las autoras y autores. Dos eran mujeres, participantes del grupo de Piedrabuena y uno de los fotógrafos tenía doce años.



Fig. 3. Detalle del expositor de "Espejos con memoria"

Una exposición que tenía un trasfondo verdaderamente curioso fue "El álbum perdido" (DE LA BELDAD CARO, 2022). Era, en realidad, "una exposición en busca de autor" ya que se trataba de la selección realizada sobre las 59 fotografías de un álbum encontrado en un vertedero por un albañil. Todas habían sido hechas en Ladakh —el pequeño Tibet—, Cachemira y Agra, en la India, en 1977, y positivadas en blanco y negro, con un tamaño de 20x24. El álbum[1] es marca Gvarro, de 46x65 cm y papel de 370 gramos. En el reverso de algunas aparecían datos como el lugar, la fecha, la altitud y unas iniciales, escritas con tinta roja, L.E.H.

Desde un punto de vista formal la más sorprendente e innovadora fue la muestra "VisionES" del artista[2], escritor y profesor universitario Felipe Zapico Alonso (León, 1960). Eran cientos de fotografías imprimidas en papel de estraza, en fotocopiadora, colgadas gracias a un pequeño doblez en la parte superior que se apoyaba en palillos sujetos con cuerdas. En cada palillo se presentaban varios pliegos, que debían ser levantados o retirados para poderlas observar.

Cualquier persona podía llevarse las fotos que deseara, sin más. El diseño del montaje y de la impresión, que contenía un cajetín para insertar la información de

1 Se planteó la posibilidad de la donación del álbum al Centro Nacional de la Fotografía.

2 Él se define como "anartista".



Fig. 4. Cartel de la exposición "El álbum perdido"



Fig. 5. Vista parcial de la exposición "VisionEs" de Felipe Zapico Alonso, con diseño de Sol Kabañas



Fig. 6. Cartel de la exposición número 100 (número 75 del listado fotográfico) titulada "No guerras" del propietario del Bar-galería El Canguro Violeta, Mariano Rivero Moreno

la imagen, del autor, la serie y la fecha, corrió a cargo de Sol Kabañas. Ambos autores son miembros del colectivo "Pabellón de Inadaptados", mencionado en el epígrafe de la presentación de libros.

El responsable del Bar-Galería es Mariano Rivero Moreno. Nació en Piedrabuena en 1962. Su familia emigró a Cataluña y tras su regreso, en 1994 montó un Pub, "El Canguro Violeta". Su afición le venía de tiempo atrás. Compartía muchas de las características antes expuestas, al hablar de Félix Ortega Freire. Su temática predominante se ha centrado más en la fotografía de calle, en el retrato y en la indagación de nuevas formas de expresión fotográfica. Desde hace unos años viene manteniendo dos cuentas en diferentes redes sociales siendo la que más seguidores tiene la de Facebook, con un millar, aproximadamente (@BarGaleriaEl-

CanguroVioleta). La exposición que hacía el número 100 presentó su innovador trabajo titulado "No-guerras" en el que mezclaba imágenes fotográficas pintadas con rotuladores sobre fotocopias, con unos contundentes mensajes pacifistas.

Tabla 1. Actividades fotográficas en el Bar-galería El Canguro Violeta de Piedrabuena, Ciudad Real, desde 1996 hasta mayo de 2024. FZS

1ª 1996. Mariano Rivero Moreno. "Me río de Janeiro…Una década: 1987-1996.
2ª 1996-1997. Francisco Martínez.
3ª 1997. Luis Vicente Gutiérrez González. Proyección de diapositivas.
4ª 1997. Rafael Sánchez. Proyección de diapositivas.
5ª 1997.Félix Ortega Freire. Proyección de diapositivas.
6ª 1997. Paco Zamora. Proyección de diapositivas.
7ª 1997. Mariano Rivero Moreno. Proyección de diapositivas.
8ª 1997. Mariano Cieza Moreno. Exposición fotográfica.
9ª 1997-1998. Plácido L. Rodríguez. Exposición fotográfica.
10ª 1998. Julio Paños. "Emulsiones líquidas sobre papel".
11ª 1998. Juan Ángel Montoya "Monty". "Semana Santa. Fotografías".
12ª 1998. Enrique Ayllón López y Francisco Zamora Soria. "Los anfibios de Ciudad Real.
13ª 1998. Antonio Atanasio Rincón.
14ª 1998. Julián de Nova Luna.
15ª 1999. Humberto Mayol Vitén; Gonzalo González Berjes "Gonzo"; Cristóbal Herrera Ulashkevich; Raúl Cañibano Ercilla. "Cuatro Cubanos".
16ª 1999. Monty. "Otros lugares, otras gentes".
17ª 1999. Pablo Barba.
18ª 2000. José Félix Martín Ruíz.
19ª 2000. Zouhair Halaoui.
20ª Concurso Nacional de Fotografía "El Canguro Violeta".
21ª 2001. José Manuel Casado Molina. "Momentos".

22ª 2002. Juan Ángel Montoya Ruiz, "Monty". "Jazz".
23ª 2004. Aitor Santos Moya. "Alrededor del Bullaque".
24ª 2004. José Miguel Baeza "Río Rojo". "Paisajes en Ciudad Real, fotografías panorámicas".
25ª 2004-2005. Juan Ángel Montoya Ruiz, "Monty". " Noches de Jazz".
26ª 2005. Juan Antonio Rivero. "Vida, luz y magia".
27ª 2006. Luis Mínguez Alarcón. "OrgullosAs".
28ª 2009. Juan A. Olmeda. "Sinfonía cromática".
29ª 2012. Mariano Rivero Moreno. "Me río de Janeiro 25 años".
30ª 2012. Mariano Rivero Moreno. "Me río de Janeiro, 2012".
31ª 2013. Mariano Rivero Moreno. "Me río de Janeiro, 2013".
32ª 2013. Pura Camarena; José Luis Velasco; J. Antonio Rodríguez. "Recuerdos de un viaje a Nort". Asociación Comité de Hermanamiento".
33ª 2014. Alfonso Gómez Galán. "Me río de Janeiro, 2014".
34ª 2015. Alfonso Gómez Galán. "Me río de Janeiro, 2015".
35ª 2017. Kiko Comino. "Exposición antológica".
36ª 2017. Kiko Comino. 1ª tertulia fotográfica: "El retrato".
37ª 2017. Manuel Ruiz Toribio. 2ª tertulia fotográfica: "La fotografía de lo cercano".
38ª 2017. Jesús Monroy Manzanares. 3ª tertulia fotográfica. "Alumbre: Fotografía en colectivo".
39ª 2017, Fernando Roca Andreu. "Agua cielo".
40ª 2017. Álvaro de Lara. 4ª tertulia fotográfica. "La fotografía de viaje".
41ª 2017. Álvaro de Lara. "Street Thai".
42ª 2017. Pablo Lorente. 5ª tertulia fotográfica. "Del fotoperiodismo al retrato editorial".
43ª 2017. Rafael Palomo Santana. 6ª tertulia fotográfica. "Fotografiando nuestra naturaleza".
44ª 2018. Manuel Ruiz Toribio. "De fiesta en fiesta".

45ª 2018. VVAA. "El Canguro Violeta express". (12 autoras/es).
46ª 2018. Marta González Zúñiga. "Irrealidades".
47ª 2018. Juan Antonio Olmeda. "Marruecos, mar de sensaciones".
48ª 2019. Manuel Ruiz Toribio. Presentación del libro "Guadianas".
49ª 2019. Millango. "Jambo".
50ª 2019. VVAA. "Macros macros". (8 autores/as).
51ª 2019.Fernando Roca Andreu. "Ausencia del otro".
52ª 2019. Millán Gómez. "Namasté".
53ª 2019. VVAA. "Espejos con memoria. Fotos y cámaras".
54ª 2019. Margo Zúñiga y Ángel Navas. "Desde la oscuridad".
55ª 2019. José Manuel Casado Molina. "Mirar".
56ª 2020. VVAA. "Las edades del vino".
57ª 2020. José Andrés Gallardo. "Abandono y olvido: Antigua cárcel de Herrera de la Mancha".
58ª 2020. Teresa Luca. "Luces y sombras de una pandemia". (1ª después del confinamiento).
59ª 2020. VVAA. "Miradas a Piedrabuena".
60ª 2020. Juan Ángel Montoya Ruíz. "Tan diferentes…pero tan iguales".
61ª 2021. Jaume Jové Calzada. "JazzFotos".
62ª 2021. Millán Gómez. "Buma".
63ª 2021. Manuel Ruíz Toribio. "Almagro, la historia de un libro". Presentación de libro.
64ª 2021. Juan Ángel Montoya Ruíz. "Solo Jazz".
65ª 2021. Manuel Monterroso Solana. "Fotografía de Naturaleza".
66ª 2021. Pablo Lorente. Presentación del libro "Fotografías".
67ª 2021. VVAA. "Panorámicas". (8 autoras/es).
68ª 2021. Álvaro Vegazo. "Carmen de Bonanza".
69ª 2022. Ángel Navas Becerro. "Almas entre ríos".
70ª 2022.Miguel Ángel Franco Dana. "Lo que el otro esconde".

71ª 2022. Antonio E. Ojeda. "Callegrafías".
72ª 2022. María Martín Aranda. "Entre la lente y mi mente".
73ª 2022. Anónimo. "El álbum perdido".
74ª 2022. Fran González y Fernando Tello. "Foto en vivo".
75ª 2022. Mariano Rivero Moreno. "Carteles de Foto-grafías: No guerras". (Exposición número 100).
76ª 2022. VVAA. "Pabellón de inadaptados, 13". Presentación de fanzine.
77ª 2022. Francisco Manuel Más Más. "Color en las calles".
78ª 2022. Alfredo Rodríguez. "Viejas historias".
79ª 2022. Eduardo A. Ponce. "La Frontera".
80ª 2023. Felipe Zapico Alonso. "VisionEs".
81ª 2023. Josep Fàbrega Agea. "Fotopoesía y color".
82ª 2023. Tito Matos. "Atavismos".
83ª 2023. J. Ramón Sanjosé Ruigomez. "Realidades convergentes".
84ª 2023. Hermano Lobo. "Busca la belleza".
85ª 2023. Millán Gómez. "Thai".
86ª 2023. Cristóbal Carretero Cassinello. "Irracional".
87ª 2024. Lestonnac Ibáñez. "Sueños lúcidos".
88ª 2024. Eduardo A. Ponce. "Taurofauna: entre puros y almohadillas.
89ª 2024. Josep Fàbrega Agea. "Seres en geometría".

2.3 Dos exposiciones privadas de Fotografía de la Naturaleza

En 2021 y 2022 tuvieron lugar dos exposiciones privadas. Tituladas "Entre amigos", eran del fotógrafo de la Naturaleza Aníbal de la Beldad Caro —que mostraba por primera vez una selección de imágenes de aves del entorno— y de Manuel Sánchez Galán, artesano.

Lo que tenía de particular es que se montó en un local comercial vacío, ya sin actividad, situado en un cruce de calles muy céntrico y con grandes cristaleras y que se mostraban fotografías y pequeñas esculturas y mobiliario realizadas con materiales de desecho.

Las fotografías fueron puestas a la venta y todas versaban sobre fauna muy llamativa, de gran belleza, a veces especies muy difíciles de observar y de capturar en sus rapidísimos movimientos.

Aníbal de la Beldad Caro (1967) es corresponsal de la Agencia EFE y recibió el Premio Regional de Medio Ambiente en 2022.

2.4 Intervenciones fotográficas callejeras o de Arte Urbano

Recientemente ha tenido lugar una intervención callejera o de arte Urbano de la mano de los artistas Felipe Zapico y Sol Kabañas. Se ha tratado de tres murales de unos 6 metros cuadrados, de su serie fotográfica "Bandadas" en las que se pueden ver aves en vuelo, muy ampliadas. Son mosaicos en blanco y negro, compuestos por piezas de tamaño DinA3. Cada composición está rematada exteriormente con pintura negra y firmada con la técnica del "stencil" o plantilla. Las fotocopias están pegadas en paredes en dos carreteras que cruzan el casco urbano, la Nacional 430 y la CM-403. Para la ocasión se contó con el permiso de los propietarios y con una mínima ayuda económica del Ayuntamiento de Piedrabuena para financiar los gastos de impresión. Cuando los murales han sido vandalizados o deteriorados por alguna tormenta los autores los han vuelto a reparar. Plásticamente son de gran belleza y enriquecen visualmente espacios poco o nada atractivos. Obras de la misma "serie" se pueden ver en diferentes ciudades, pueblos y espacios rurales, siendo las más cercanas las del Polideportivo cercano a la UCLM de Ciudad Real.

3. Los fotógrafos

3.1 El "grupo" de Piedrabuena

Se menciona la palabra "grupo" entrecomillada ya que no hablamos en puridad de una asociación o cualquier tipo de agrupamiento —valga la redundancia— sino de un conjunto de personas, cambiante en el tiempo, coincidentes en su afición o profesión fotográfica y que esporádicamente han venido reuniéndose y organizando actividades relacionadas con la Fotografía en Piedrabuena. Podemos señalar el año 1995 como inicio de este encuentro de seis personas.

En aquellas fechas cinco aficionados y un profesional se reunieron para organizar una exposición. Les unía la Fotografía, el lugar de residencia y, en algunos casos, la amistad. Con el tiempo fueron estrechando lazos, compartiendo vivencias y organizando actividades, que siempre estuvieron abiertas a las personas

que mostraron interés por participar, independientemente del lugar de origen o de residencia. No había ni hay estatutos, ni normas, ni denominación, tan solo esa inclinación a hacer cosas en común y un lugar de reuniones esporádicas, el Bar Galería El Canguro Violeta, de Piedrabuena, aunque también lo había sido el Disco-bar Boxes en su momento. No hubo una continuidad ni una periodicidad a lo largo de estas casi tres décadas.

Los y las componentes no son exclusivamente personas naturales o residentes en Piedrabuena sino que cuando ha habido fotógrafos, aficionados o profesionales, que han querido colaborar o participar lo han hecho en igualdad de condiciones. Desde el inicio ha habido tres personas que se mantienen y el resto se han ido incorporando a lo largo del tiempo. No resulta fácil delimitar quiénes deben o pueden estar en este listado aproximativo, dadas las particularidades expuestas. No hemos incluido a algunas personas que sólo han participado en una o dos actividades.

Su historial se prolonga hasta la actualidad, 2024. Desde 2017 se retoma con más fuerza la dinámica, siendo el lugar de encuentro el Bar-Galería El Canguro Violeta. Desde ese año han sido 35 las actividades organizadas.

Tras aquella primera exposición de 1995 fueron invitados por el fotógrafo gallego Plácido L. Rodríguez a la sala que este tenía en Madrid, Artegrafía. A esta acudieron con sus fotografías cinco de los seis fotógrafos iniciales: Paco Zamora, Félix Ortega, Mariano Rivero, Rafael Sánchez y Juan García-Pliego. Era 1997 y para la ocasión la galería editó una tarjeta postal que ya marcaría una forma de hacer en lo sucesivo en algunas muestras más. La prensa provincial se hizo eco del evento (Ver Hemerografía) y apareció reseñada en la Agenda del diario *El País*, el 3 de octubre de 1997.

Después comenzaron a producirse exposiciones individuales de algunos de los miembros y dos de ellos adaptaron sus negocios de hostelería en salas de exposiciones, manteniendo una actividad muy interesante.

Tras un período de dos años sin actividad, en 2017, Mariano Ribero monta una exposición de Kiko Comino en El Canguro Violeta y surgen las llamadas "tertulias fotográficas". Las mismas consistían en la presentación de un fotógrafo y en la exposición oral del tema, de la obra, de la trayectoria que eligiera el invitado y la proyección de fotografías y "multimedia", con la intervención libre de los presentes. Se preparaban carteles en color en Din A3 y DinA4, que se distribuían por el pueblo y, algunas veces, en dos o tres lugares de Ciudad Real. Además se difundían las tertulias en algunos medios de comunicación, incluyendo redes sociales y un blog, "Los Ojuelos" de uno

de los organizadores, Francisco Zamora Soria. A. El galerista, Mariano Ribero, ya tenía su propia cuenta de "Facebook" (@BarGaleriaElCanguroVioleta) y llevaba un tiempo interactuando exclusivamente con temas fotográficos.

De los seis primeros integrantes del grupo siguen en activo en 2024 tres, aunque esto no signifique que el resto haya abandonado la Fotografía sino que no volvieron a participar en actividades grupales o individuales en Piedrabuena.

Tabla 2. Fotógrafas y fotógrafos del llamado grupo de Piedrabuena

Fotógrafa/o	Lugar de nacimiento
Félix Ortega Freire	Piedrabuena
Mariano Rivero Moreno	Piedrabuena
Francisco Zamora Soria	Villarrubia de los Ojos
Luis Vicente	Porzuna
Juan García-Pliego	Daimiel
Rafael Núñez	Piedrabuena
Marta González Zúñiga	Luciana
Ángel Navas Becerro	Piedrabuena
Aarón Navas González	Piedrabuena
Antonio del Hierro Laín	Piedrabuena
Antonio González Albalate	Piedrabuena
Antonia Silva Rodríguez	Badajoz
Juan Antonio Olmeda	Sigüenza, Guadalajara

En 2022 y como consecuencia del hermanamiento entre el municipio de Piedrabuena con el francés de Nort-sur-Erdre desde 2006, llevamos a cabo dos exposiciones, una en Piedrabuena y otra en Francia"(ZAMORA SORIA, 2022). La denominamos "Regards croisés" y "Miradas cruzadas". En este municipio se estaba celebrando la "Semana de España" y, entre otras actividades como un recital de poesía y un ciclo de cine español, se montó la exposición de los fotógrafos españoles, junto con otra fotógrafa francesa, Anita Doré, que colaboraba con nosotros, ya que la iniciativa consistía en mostrar fotografías de Piedrabuena en Francia y de Nort-sur-Erdre en España.



Fig. 7. Tarjeta postal de la exposición "Espejos con memoria" diseñada por Marta González Zúñiga



Fig. 8. Tarjeta postal índice de la colección "Miradas a Piedrabuena". Diseño de Marta González Zúñiga

Participamos 16 fotógrafas y fotógrafos de Francia y España. De Francia participaron integrantes de la Asociación Fotográfica de Ligné y una fotógrafa de La Roche-sur-Yon, Anita Doré (1957) en representación de Nort-sur-Erdre.

Participantes de Francia: Delphine Bourgeois. Thierry Métiver. Pierrick Morisseau. Bertrand Gautier. Bruno Gimeno. Sylvie Marzelière. Anita Doré, (comisaria). Béatrice Normand, (presidenta Asociación Fotográfica de Ligné).

Participantes de España: Marta González Zúñiga. Antonio del Hierro Laín. Ángel Navas Becerro. Aarón Navas González. Félix Ortega Freire. Mariano Rivero Moreno. Antonia Silva. Francisco Zamora Soria, (comisario).

3.2 Edición de tarjetas postales, presentación de libros de Fotografía y fanzines

A lo largo de estos años se han editado varias tarjetas postales, comenzando con la de la exposición en Madrid por parte del galerista y fotógrafo Plácido L. Rodríguez de 1997. Después se recurrió a este medio en tres ocasiones, dos como invitación y una tercera en la que se prepararon ocho, una como índice y una más por cada participante, siete, que se pusieron a la venta, con una presentación original y cuidada, que incluía una pegatina circular con los nombres y apellidos de los y las participantes.



Fig. 9. Tarjetas postales y sobre de "Miradas a Piedrabuena". Diseño de Marta González Zúñiga

Se han presentado tres libros de Fotografía, dos de Manuel Ruíz Toribio, y uno de Pablo Lorente. Los libros de Ruíz Toribio fueron "Almagro" (2021) y "Guadianas" (2022) y el de Lorente "Fotografías" (2021). También se presentó el fanzine del "Pabellón de Inadaptados", número 13 (2022).

3.3 Otros profesionales y aficionados de Piedrabuena o en Piedrabuena

Como se puede haber percibido en esta comunicación ya no es posible reflejar toda la actividad fotográfica "sensu lato" de un municipio en períodos como los aquí estudiados, los últimos años del siglo XX y las primeras décadas del XXI, ya que nos encontramos en el momento de mayor actividad de la Historia. Hay una proporción creciente de potenciales fotógrafos, aficionados o usuarios de aparatos dotados de

cámaras fotográficas así como de equipos fotográficos de todo tipo, incluyendo los profesionales o de aficionado pro.

Además, tenemos constancia de la existencia de personas que vienen manteniendo una considerable actividad fotográfica en diferentes facetas sin que deseen aparecer nominalmente en medios escritos o gráficos. Igualmente hay fotógrafos profesionales que no han expuesto ni publicado en Piedrabuena, aunque hayan vivido en el pueblo o hayan hecho un buen número de fotografías en él. Igualmente hay quienes prefieren seguir con una intensa actividad fotográfica virtual pero bajo un pseudónimo y manifiestan su deseo de seguir en el anonimato, que es tan respetable como la autoría declarada.

4. Las profesionales de la fotografía de Piedrabuena en las últimas décadas

Lo que viene ocurriendo en Piedrabuena en los últimos treinta años en realidad tiene una explicación nacional e internacional o global. Se están produciendo cambios casi podríamos decir que a diario y muchos de ellos llegan pronto a nuestras vidas. En 1994, por ejemplo, por primera vez, se podía revelar un carrete de 35 mm a color en Piedrabuena en una hora…pero no en blanco y negro, ya que el fotógrafo profesional que se había establecido, Juan García-Pliego, manejaba un "mini-lab". Cuando este fotógrafo cierra su negocio ya se está iniciado la era digital, de manera que los carretes comienzan a ser minoritarios, casi la excepción, frente a la fotografía digital.

En estos años además hemos visto como han sido las mujeres, mayoritariamente, las que se han establecido como profesionales de la Fotografía, aunque Piedrabuena había contado ya con una fotógrafa, Josefina González Ramírez. Mantenía cierta actividad algún establecimiento que exclusivamente ofrecía el servicio de revelado y de copias y poco más.

Así, tenemos que, de cinco estudios de Fotografía, cuatro son de mujeres.

José Manuel González Grande se estableció en la Calle Tercia y pronto se cambió a la Plaza Mayor. No tenemos datos exactos pero podría haber estado en activo entre 2002 y 2004.

Concepción López-Cano (1970) cuyo cuño era "J.C. Fotografía" trabajó desde 2005 hasta 2019 y sólo realizaba trabajos de estudio e impresiones en color de dimensiones hasta 20x30.

Sara Aranda (1984) abrió su estudio ,"SAB Fotodiseño, en 2012 y lo mantuvo hasta 2016. Cambió dos veces su ubicación.

Noemí Velasco Aritmendi (1987) sólo estuvo en activo un año y medio en su "Foto-estudio Seven", entre 2013 y 2014. Es periodista y trabaja en la actualidad en el Diario *Lanza*.

Marta González Zúñiga (1989) abrió su negocio en mayo de 2016 y sigue en activo. Es diseñadora gráfica y realiza todo tipo de trabajos. Además, forma parte del Grupo de Piedrabuena, junto con su esposo y su hijo y ha expuesto en El Canguro Violeta en varias ocasiones, de forma individual, en pareja y colectiva.

5. La fotografía, los medios de comunicación y las nuevas tendencias en Piedrabuena

5.1 La Fotografía y los medios de comunicación en Piedrabuena

Aunque sólo sean unas palabras es importante destacar el gran papel informativo llevado a cabo por los medios de comunicación escrita en la última década del siglo XX y las dos primeras del XXI en cuanto a la actividad fotográfica en Piedrabuena. Como hemos podido ver el trabajo de Aníbal de la Beldad Caro[3], de la Agencia EFE, también fotógrafo, ha sido fundamental a lo largo de más de tres décadas. Sus artículos eran, muchas veces, publicados en varios periódicos aunque fuera el *Lanza* el medio impreso que más noticias publicó. También escribió en la prensa provincial algunas reseñas y críticas Francisco Zamora Soria y desde 2017 fueron casi todas las actividades en torno a la Fotografía del municipio, en general, y las del Canguro Violeta, en particular, relatadas en su *blog* "Los Ojuelos", pasando a veces a otros medios como "Twitter" (Hoy, "X").

5.2 El último concurso fotográfico: ¿Jóvenes ya en la etapa de la Posfotografía?

El año 2023, con motivo de la celebración de la fiesta de las Cruces y Mayos, un grupo de jóvenes decidió organizar un concurso fotográfico. Les parecía que la gente de su edad no terminaba de acudir en la misma proporción que la de las edades

3 Hemos aligerado lo más posible sus referencias hemerográficas, que se cuentan por decenas.



Fig. 10. Pantallazo de las bases del concurso de fotografía sobre la cruz "Cruz y malla" de 2023

superiores. Pensaron que un concurso fotográfico virtual sería una buena manera de atraer más visitantes.

Las bases eran muy sencillas. Las personas que quisieran participar debían publicar fotos de su cruz —Cruz y Malla— en las redes sociales y enviar una copia a la cuenta de Instagram (@ cruz y malla) o de Facebook (cruz y malla) que habían creado. Buscaron un jurado, precisamente integrado por cinco personas del que hemos llamado "el grupo de Piedrabuena", y consiguieron los diferentes premios de algunas empresas patrocinadoras: el primer premio, una comida en un restaurante por un importe de 70 euros; el segundo, una revisión de un coche en la ITV; el tercero, unas consumiciones en un bar de copas, y el cuarto 30 euros en una carnicería. Todos los premios eran locales.

Fueron 70 las personas participantes, el número más alto de los concursos celebrados en Piedrabuena, independientemente de que los premios no superaran los que se habían venido concediendo en otras convocatorias de la fotografía físico-química. Ahora, marzo 2024, se plantean repetir la experiencia intentando que colaboren todas las cruces (entre 12 y 15, según los años) para que participe el mayor número posible de personas y los premios puedan ser más cuantiosos.

No se imprimieron más de dos o tres carteles en DinA 4 para exponerlos en la cruz[4]. En las escuetas bases se decía: "Realizar la foto más original", no había mucho más. Da la sensación de que efectivamente hay muchos indicios de que el mundo de la Fotografía está cambiando muy deprisa, también en municipios pequeños del centro peninsular.

4 Las cruces de mayo son instalaciones que se hacen en espacios cerrados y que se mantienen unos quince días abiertas al público. Antes se hacían fundamentalmente por promesas y hoy se vienen haciendo mayoritariamente por asociaciones, incluyendo un buen número, de grupos de jóvenes. Se denomina "cruz" tanto a esa creación como al espacio adyacente, que suele ser una habitación o dos.

Conclusiones

Los últimos decenios, fotográficamente hablando, en Piedrabuena han presentado características que se salen por completo de la tónica general de la inmensa mayoría de municipios de la provincia de Ciudad Real. Por un lado el papel del Ayuntamiento ha sido, en general, positivo, destacando el trabajo realizado fundamentalmente por las concejalas que han estado al frente de Cultura. Ha habido iniciativas privadas muy interesantes, destacando en especial la labor del empresario y fotógrafo Mariano Rivero Moreno y su Bar-Galería El Canguro Violeta.

Un grupo de personas, heterogéneo y cambiante a lo largo del tiempo, ha venido dinamizando y enriqueciendo la vida cultural del municipio, habiendo organizado o colaborado muy activamente en muchas actividades fotográficas.

La prensa escrita primero y los medios virtuales después han venido informando y difundiendo estas actividades siendo imprescindible el trabajo de Aníbal de la Beldad Caro.

Desde el punto de vista profesional en los últimos decenios el trabajo lo han venido desarrollando mujeres. Los grandes cambios globales se han dejado sentir con la misma intensidad y celeridad que en el resto de lugares.

Además se han dado intervenciones de arte urbano y todo parece indicar que estamos en el proceso de transición hacia la llamada Posfotografía.

A pesar de tantas actividades se puede afirmar que la Fotografía, en tanto que técnica, arte y cultura sigue siendo minoritaria. Las exposiciones son visitadas y seguidas por un reducido número de personas, si excluimos las de los años 90 del siglo XX, y muy en particular, las del Archivo de Fotohistoria.

Sin embargo el número de aficionados y aficionadas no para de crecer, así como el uso generalizado de las cámaras de los teléfonos móviles y de su intercambio y publicaciones en redes sociales. Si ponemos en relación el número de visitantes virtuales de las exposiciones fotográficas o el número de fotografías realizadas, publicadas, vistas y comentadas con el de la Fotografía físico-química o convencional observamos que hay una verdadera "brecha" que viene a ratificar las premisas de la Posfotografía.

Por último, en Piedrabuena se han podido ver un gran número de exposiciones de todo tipo, de autores y autoras, en ocasiones de reconocido prestigio, con un buen nivel de calidad, innovaciones, formatos dinámicos y abiertos.

Bibliografía

VV.AA. (2007) "Piedrabuena. Recuerdos en papel II". Ayuntamiento de Piedrabuena, Piedrabuena, 100 págs.

Zamora Soria, F. (Coord.) (1999): "Introducción" En: VV. AA.: "Piedrabuena, recuerdos en papel". Ayuntamiento de Piedrabuena. Piedrabuena, 280 págs.

Zamora Soria, F. (Coord.) (2006): "La creación de cinco archivos de Fotohistoria en la provincia de Ciudad Real: Proceso y resultados" En: Almarcha Núñez-Herrador, E. García Alcázar, S. Muñoz Sánchez, Esmeralda (Editoras): "Fotografía y Memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha". Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, Ciudad Real. Págs. 182-196.

Hemerografía

De La Beldad Caro, A. (25 septiembre 1995): "Ayer se clausuró la Muestra de Fotografía de Piedrabuena". Diario *Lanza*, página 15.

De La Beldad Caro, A. (20 agosto 1996): "Fallado el premio Villa de Piedrabuena". Diario *Lanza*, página 16.

De La Beldad Caro, A. (24 febrero 1997): "Primavera fotográfica en el Canguro Violeta". Diario *Lanza*, página 15.

De La Beldad Caro, A. (2 octubre 1997): "5 fotógrafos manchegos exponen en la galería madrileña Artegrafía". Diario *Lanza*.

De La Beldad Caro, A. "Zamora expone fotografías en la galería Expoarte". *Diario Lanza*, 30 abril 2000, página 21.

De La Beldad Caro, A. (16 diciembre 2000): "Francesca Phillips gana el Nacional de Fotografía "Canguro Violeta". Diario *Lanza*, pág. 29.

Reseña: (3 octubre 1997) "Agenda. Exposiciones". Diario *El País.* Pág. 31.

Zamora Soria, F. (28 octubre 2000): "Manuel Ruiz Toribio nos muestra el Perú de las mujeres olvidadas". Diario *Lanza*, página 4.

Virtualgrafía

@BarGaleriaElCanguroVioleta.

Blog Los Ojuelos: www.losojuelos.blogspot.com

De La Beldad Caro, A. (11 JULIO 2022) "Fotos de un álbum de la India encontrado en un vertedero en una exposición en Piedrabuena". En: https://www.lanzadigital.com/provincia/fotos-de-un-album-de-la-india-encontrado-en-un-vertedero-en-una-exposicion-en-piedrabuena/ (Consulta 31 marzo 2024)

Fontcuberta, Joan (11 MAYO 2011) "Por un manifiesto posfotográfico". La Vanguardia. En: https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html (Consulta 31 marzo 2024).

Otero, Eloísa (7 diciembre 2022) "Felipe Zapico sobre "Bandada": Por fin he conseguido hacer un libro de poesía". En: Tamtampress.es

https://tamtampress.es/2022/12/07/felipe-zapico-sobre-bandadas-por-fin-he-conseguido-hacer-un-libro-de-poesia/ (Consultado el 30 marzo 2024).

Zamora Soria, F: (13 mayo 2018):"Sobre el primer concurso de fotografía sobre Cruces y Mayos de 2018". Blog "Los Ojuelos de Villarrubia de los Ojos".

https://losojuelos.blogspot.com/2018/05/sobre-el-primer-concurso-de-fotografia.html (Consultado el 31 marzo 2024).

Zamora Soria, F: (28 NOVIEMBRE 2022): "Clausura de la exposición fotográfica franco-española en Nort-sur-Erdre, Francia.

https://losojuelos.blogspot.com/2022/11/26-de-noviembre-de-2022-sabado.html

Zamora Soria, F. (15 JUNIO 2023) "La trata de personas, exposición fotográfica y charla de Cáritas en Piedrabuena, Ciudad Real. https://losojuelos.blogspot.com/2023/06/la-trata-de-personas-exposicion.html (Consulta el 31 marzo 2024).


XVI RIP ARLES
4 JUILLET-31 AOUT 1985

EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA TARAZONA FOTO. UNA VENTANA A LA FOTOGRAFÍA CREATIVA EN ESPAÑA

Juan José Larraz Pache

(Universidad de Zaragoza)

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.21

Resumen

A finales de los años 70 y principios de los 80 del siglo XX, se crearon en España una serie de festivales fotográficos en los que los principales protagonistas del panorama español de aquellos años, reunidos en torno a exposiciones y talleres, debatían sobre el estado de la cuestión fotográfica. Los festivales sirvieron para dinamizar y difundir las obras de los nuevos fotógrafos que surgieron en nuestro país durante los años de la Transición, que cambiarían el panorama de la fotografía artística en nuestro país. Este es el caso del Festival Internacional de Fotografía Tarazona Foto, cuyo papel en la renovación y difusión de la fotografía española de esas décadas fue de suma importancia.

Abstract

At the end of the 1970s and the early 1980s different photographic festivals were set up in Spain where the leading protagonist in the Spanish photographic scene during those years, gathered around exhibitions and workshops, discussed about the state of the art. The festivals promoted and spurred the works by the new generation of photographs that emerged during the so-called Transition years, which would result in a change of scene in our country. This is the case of the International Festival of Photography Tarazona Foto, whose role in the renewal and dissemination of the Spanish photography in those decades was of the outmost importance.

Introducción

Durante la década de los años 70 se produjo en España un movimiento de cambio en el campo de la fotografía. Una nueva generación de jóvenes fotógrafos, que sería conocida como "la quinta generación", vino a renovar la escena española y estimular una nueva forma de hacer y entender la fotografía a través de múltiples y heterogéneas formas vanguardistas cuyo denominador común era la determinación de todos ellos por el cambio en la fotografía española. Agrupados en torno a la revista *Nueva Lente* y a su ideario, los jóvenes fotógrafos reclamaban para la disciplina fotográfica y para ellos mismos la categoría de arte, idea que tenía que ver más con la conciencia por su parte de la creación artística como expresión de sus pensamientos y sentimientos íntimos, no como mera imitación de otras expresiones artísticas; esto es, se trataba de un proceso reflexivo que utilizaba el lenguaje propio de la fotografía mediante el cual el autor podía transmitir un punto de vista subjetivo.

En el transcurso de esa década se crearon varios canales de difusión del nuevo modelo de fotografía española. Las revistas especializadas como la mencionada *Nueva Lente* y, posteriormente, *PhotoVisión*, junto a la aparición de galerías de arte especializadas en fotografía, entre las que cabe destacar la red creada por Albert Guspi, Spectrum Canon, con patrocinio por parte de la conocida marca japonesa, fueron dos de los canales más importantes en esa tarea divulgativa. Al igual que estos, los festivales de fotografía que se organizaron en España durante las últimas décadas del siglo XX fueron otro de los motores que ayudaron a promocionar la fotografía, tanto la contemporánea como la histórica, creando un foro de encuentro y debate entre profesionales y aficionados que estimulaba la creación artística de esta disciplina.

1. Contextos europeo y español de los festivales de fotografía

El festival internacional de fotografía Tarazona Foto se enmarca en un sistema europeo de festivales que surgió en 1970, siendo el más importante, debido a la trayectoria y trascendencia que ha tenido y tiene, los Encuentros Internacionales de la Fotografía de Arles. Tras la Segunda Guerra Mundial, la fotografía de vanguardia de los años 20 y 30 se vio eclipsada por la fotografía documental y el realismo social. A partir de los años 60 surgirían otras tendencias en la fotografía internacional, influidas por las nuevas corrientes artísticas como el arte conceptual, el auge de la televisión y la utilización de la fotografía por los medios de masas, que se planteaban el papel de la fotografía como documento social, abogando por una visión y un

uso más personal e introspectivo del medio. Esta nueva situación facilitó la creación del festival arlesiano (DENOYELLE, 2019).

Creados por el fotógrafo Lucien Clergue -quien participaría en Tarazona Foto con la dirección del taller "Paisajes del cuerpo" en 1992-, el conservador del museo Réattu de Arles, Jean-Maurice Rouquette, y el productor Albert Plécy, se plateaban el objetivo de devolver a la fotografía artística el reconocimiento público e internacional que había tenido durante los años 1930.

El festival de Arles se articulaba, y se articula, en base a tres actividades principales: las exposiciones de fotografía, los talleres impartidos por grandes fotógrafos, y las proyecciones públicas sobre autores u otros aspectos de la fotografía, esquema que se repetirá en el festival de Tarazona. Arles se convirtió en un foro de encuentro y debate entre profesionales y aficionados en el que se podía, y se puede, testar la pulsión del medio en cada momento.

La llegada de este tipo de acontecimientos culturales a España se produjo en 1976, cuando el barcelonés Albert Guspi creó el Taller Mediterráneo de Fotografía. Este taller solo se celebró en una ocasión, pero tenía como modelo el festival arlesiano. En él se dieron cita jóvenes fotógrafos emergentes en la escena española junto a reconocidos autores europeos. A través de diferentes talleres semanales impartidos por Jordi y Jaume Blassi, Claude van der Degruse, Franco Fontana, Joan Fontcuberta, José Ignacio Galindo, Tom Kaleya, Tony Keeler, Jorge Rueda y Johm Thorton se debatió sobre el estado de la fotografía en el momento. También se celebraron exposiciones colectivas en las que participaron Ton Cima, Manuel Esclusa, Pedro López Roberto Molinos, José Miguel Oriola y Carlos Villasante.

A éste siguieron la Fotomostra de Lleida (1979-1985), la Semana internacional de la fotografía en Guadalajara, la Primavera Fotográfica de Barcelona, el Otoño Fotográfico de Orense, la Fotobienal de Vigo, FOCO en Madrid.



Fig. 1. Logotipo festival Tarazona Foto



Fig. 2. Cartel Encuentros Internacionales de Arles, 1985

2. Orígenes de Tarazona Foto. De talleres de verano a festival internacional de fotografía

El festival Tarazona Foto tuvo un origen casi casual. A pocas semanas del comienzo de los Segundos Talleres de Verano de Fotografía que debían celebrarse en el monasterio de Veruela en julio de 1988, la Diputación de Zaragoza comunica a Julio Álvarez, su director, que no puede contar con el

espacio en el que se habían celebrado el año anterior. Álvarez busca a toda prisa una nueva ubicación para los talleres y consigue que las autoridades de la vecina ciudad de Tarazona habiliten las instalaciones del Colegio Joaquín Costa para tal fin. Es entonces cuando se percata del potencial de la localidad turiasonense como sede de un festival de fotografía que se asemejara a Arles, ya que contaba con numerosos espacios expositivos, junto con el monasterio y otras localidades cercanas a Tarazona.

Así, el director de la Galería Spectrum y el consistorio de Tarazona se pusieron a trabajar para celebrar al año siguiente la primera edición del Festival Internacional de Fotografía Tarazona Foto. Julio Álvarez pudo, al fin, materializar la idea de organizar un festival de fotografía internacional similar al de Arles en España.

El objetivo que se pretendía con la realización del festival era dinamizar la actividad fotográfica en España, haciendo posible una comunicación fluida entre artistas, fotógrafos, aficionados y profesionales que potenciara y estimulara la creación fotográfica. Esta iniciativa era la lógica consecuencia de la creación de la Galería Spectrum Sotos de Zaragoza, cuyo principal objetivo era precisamente impulsar la fotografía artística a nivel regional y nacional.

La estructura del festival sería similar al francés, con la organización de exposiciones de fotógrafos nacionales e internacionales, los talleres de verano de fotografía y charlas, coloquios, proyecciones y actividades en la calle para todo el público.

La primera edición del festival Tarazona Foto se celebró entre el 17 de julio y el 20 de agosto de 1989. En esta primera edición se realizaron diez talleres y cinco exposiciones. El presupuesto fue de seis millones de pesetas, financiados por el Ayuntamiento de Tarazona, la Diputación General de Aragón, las marcas de material fotográfico Kodak y Polaroid, el Instituto Francés de Zaragoza, Ibercaja, la publicación *Foto Vídeo Actualidad*, el Obispado de Tarazona y el Centro de Estudios Turiasonenses. Como podemos observar, la respuesta institucional y privada a la primera edición del festival fue totalmente positiva.

El funcionamiento de los talleres se basaba en la posibilidad de aprender de los conocimientos y experiencias aportados por los directores de los mismos. Había clases de evaluación, crítica de los trabajos, proyección de diapositivas y vídeos, seguidas de coloquios con los que en todo momento se buscaba desarrollar la creatividad de cada participante.

Cada taller duró una semana y se realizó en jornadas de ocho horas, en horario de ma-

ñana y tarde. Se impartieron en el colegio Joaquín Costa, en donde se dispuso un estudio para la toma de fotografías, dos laboratorios para el revelado de positivos y negativos, y dos aulas para clases teóricas equipadas con material audiovisual. El número de plazas fue de 12 personas por taller, lo que facilitaba el buen funcionamiento del mismo.

Algunos de los fotógrafos que dirigieron los cursos fueron Ángel Fuentes, Toni Catany, Eduard Olivella, Luisa Rojo, Rafael Navarro, Mariano Zunzunaga o Isabel Muñoz, entre otros.

Los talleres fueron todo un éxito, tanto de asistencia, con cien alumnos provenientes de toda España, como de organización (PELLICER, 1989: 2). El precio oscilaba entre las veinticinco mil y las treinta y cuatro mil pesetas.

La celebración de estos talleres suponía para el aficionado residente en ciudades de provincia la posibilidad de ampliar sus conocimientos de la práctica fotográfica ya que, por entonces, en muchas ciudades españolas no había oferta formativa fuera de los cursos por correspondencia.

> Un cursillista de Ciudad Real, aconsejado por un amigo de Madrid, cerró la tienda y se vino a Tarazona. El nivel técnico es muy alto y con mucha imaginación, en comparación con otros en los que suele participar en el círculo de Bellas Artes de Madrid. Por su curso ha pagado 36000 pesetas y tiene un 25% de descuento en el hotel (CAMPO, 1992: 1-3).

Otro artículo publicado en *El Dia de Aragón* resaltaba el carácter de los talleres y la procedencia de los cursillistas:

> Vienen sobre todo de Madrid y del resto de las regiones más ricas de España, como el País Vasco, Cataluña y Valencia. Sin embargo, son pocos los zaragozanos que vienen. También algunos mexicanos, ingleses, franceses, italianos y portugueses. El 60% de los participantes habían asistido a ediciones anteriores. El 70% de los inscritos eran fotógrafos profesionales, dato que, año tras año, va definiendo la orientación de este encuentro. Estos talleres convierten Tarazona en un foco para reciclarse, aprender y relacionarse con otros fotógrafos, lo que genera unos talleres más técnicos.
>
> Fotoperiodismo, moda y publicidad son los talleres que acaparan la mayor atención. Cada año vienen a Tarazona menos artistas, postura que me parece totalmente equívoca, ya que todos los talleres tienen siempre un carácter creativo (SERRANO, 1992: 34).

La organización de las exposiciones, que corrieron a cargo del director del festival

Julio Álvarez Sotos, supuso un aliciente cultural y patrimonial para la ciudad de Tarazona, ya que se tuvieron que adaptar y restaurar espacios que, hasta entonces, no se podían visitar, como el Salón de Obispos o la Iglesia de San Atilano. De tal manera que puede afirmarse que el Festival Tarazona Foto contribuyó sin duda a la recuperación de los edificios artísticos de la ciudad.

En la primera edición las exposiciones recibieron unas tres mil visitas, la gran mayoría locales, quienes, como hemos comentado más arriba, descubrieron ámbitos desconocidos en su propia localidad. Jesús Bona, concejal de cultura del Ayuntamiento de Tarazona, resumía así su valoración del primer festival Tarazona Foto:

> Ha sido una experiencia muy positiva para el pueblo. Tarazona ha aceptado las exposiciones, las ha visitado y ha descubierto sitios como el Salón de Obispos o la Iglesia de San Atilano que no conocía y ha participado y ayudado a los fotógrafos. Pero también ha venido gente de fuera, casi un 30% (SERRANO, 1992: 34).

3. Hacia la consolidación del festival

Ante el éxito cosechado y con vistas a garantizar la realización del Festival en sucesivas ediciones, se firmó un convenio entre el Ayuntamiento de Tarazona y la Galería Spectrum mediante el cual el consistorio se comprometía a su financiación y a llevar a cabo las actuaciones oportunas que pudieran dotarlo de las infraestructuras necesarias mediante la rehabilitación y restauración de edificios históricos, con lo que cumplir un triple objetivo fijado por la organización: traer muestras de interés y ubicarlas en un marco singular para que el púbico pudiera conocer el patrimonio artístico y cultural de Tarazona (RIOJA, 1990:34).

En lo que se refiere al esquema del festival, la organización se planteó nuevas actividades que atrajeran a un mayor número de participantes y de público. Se comenzó a trabajar en incrementar el número de talleres en la siguiente edición que posibilitara una mayor asistencia de alumnos, a la vez que ampliar sus contenidos mediante la organización de conferencias, a cargo de los profesores, sobre la práctica de la fotografía.

La apuesta para la edición de 1990 fue decididamente más ambiciosa, con vistas a hacer de Tarazona el festival de fotografía más importante en España en época estival. Para ello, se organizaron un total de diez cursillos y ocho exposiciones, algunas de ellas inéditas en España e incluso en Europa, lo que lo aproximaba a la escena internacional. Además, se contó con un presupuesto de 12.000.000 de

pesetas, financiado por la Diputación General de Aragón, la Diputación Provincial de Zaragoza, el Ayuntamiento de Tarazona, Ibercaja y el periódico *El Día de Aragón*, (Anónimo, 1990: 27).

La respuesta por parte del público fue mayor que el año anterior, llegando a participar más de ciento veinte alumnos procedentes de diferentes lugares de España.

En lo relativo a las exposiciones, en esta edición se contó con mayor presencia internacional para potenciar su atractivo y la dotación económica para este apartado supuso la mayor parte del presupuesto global del festival, en la que se incluyó la publicación de un catálogo oficial de las exposiciones, *Tarazona Foto 1990.*

Entre los artistas seleccionados para las exposiciones de esta segunda edición destacan fotógrafos tan importantes Henri Cartier-Bresson, Louis Sttetner, Juan Rulfo o Alberto Schommer, y otros más vanguardistas como Manel Esclusa, George Krause, David Seltzer y Gary Woods. También hubo cabida para la fotografía aragonesa actual, que estaba representada en la exposición "9 en los 90". Todas las exposiciones, salvo la de Alberto Schommer, que ya se había expuesto en Madrid, eran inéditas en España. De esta manera se conjugaban dos tipos de fotografía diferentes, la histórica, con la participación de grandes autores como Cartier-Bresson o Alberto Schommer, y la fotografía más actual que se estaba realizando tanto en España como fuera de nuestras fronteras por parte de artistas emergentes, ofreciendo al público la posibilidad de conocer la trayectoria de la fotografía a lo largo de su propia historia, hecho que se repetiría en las ediciones siguientes.

La segunda edición del festival Tarazona Foto fue todo un éxito de participación y sirvió para consolidar la importancia y el prestigio internacional que iba adquiriendo este evento, como reflejan algunas de las las publicaciones especializadas. Así, en el número dieciocho de la revista CIAN se lee:

> Dentro del panorama fotográfico de verano, habrá que considerar, junto a los (Encuentros) de Arles, el joven festival de Tarazona, Tarazona Foto. En sus pocos años de existencia, está conquistando ya sus letras de nobleza en el campo de los encuentros fotográficos de alto nivel... (su labor formativa) es de agradecer, en vista de la escasa oferta existente en España a nivel de escuelas o talleres de contenido serio. Esto es, enseñando historia, estética, teórica y filosofía del medio, y no solo técnicas y procesos creativos... También se incluyeron muestras novedosas



Fig. 3. Catálogo Tarazona Foto 1990

> y hasta entonces inéditas en nuestro país, lo que se agradece a la hora de ver cómo avanza la fotografía (GENEVIEVE, 1990: 58).

En este momento, el papel que estaba desempeñando Tarazona en la divulgación de la fotografía como hecho artístico estaba por delante de muchas ciudades españolas, incluida Madrid. Como afirma la propia Marie Genevieve en la revista *CIAN* (1992) "pero aquí está Madrid con sus fenecidas escuelas "Image" y "PhotoVision", cuyas desapariciones han convertido la futura capital cultural europea del 92 en una nulidad pedagógica en el campo de la imagen fotográfica" (p. 58).

Durante los años siguientes, la relevancia del festival fue creciendo, llegando a convertirse en el festival de verano de fotografía más importante en España, como podemos deducir del artículo publicado en el periódico *El Mundo* el 18 de agosto de 1991:

> Visitar la ciudad mudéjar de Tarazona es presenciar un mundo de imágenes sugerentes, revivir escenas ya pasadas, aprender infinitas posibilidades y sorprenderse con la sensibilidad de numerosos profesionales que muestran, a través de sus fotos reveladas, el universo en colores.
>
> Tarazona Foto 91 es la transformación temporal de una ciudad mudéjar en "capital fotográfica". Esta ciudad privilegiada por su ubicación geográfica se convierte en un singular marco fotográfico bajo el que se inscriben talleres de verano y un extenso programa de exposiciones y actividades.
>
> Tiene como objetivo dinamizar la actividad fotográfica en nuestro país y establecer así una comunicación fluida entre artistas, fotógrafos, profesionales y aficionados.
>
> Pero TF no es solo un lugar para exponer y respirar sensibilidades, sino que también está pensado para convertirse en un futuro en una escuela nacional de fotografía (MATEY, 1991 :6).

El éxito de estas primeras ediciones también tuvo su reflejo en la ayuda institucional. Las diferentes entidades aragonesas se volcaron con la continuidad del mismo y fueron aportando cada vez más dinero. De esta manera, los presupuestos se incrementaron año tras año hasta llegar a los 30 millones de pesetas de la edición de 1994, la edición con mayor número de exposiciones y talleres y de participación.

Los responsables de las administraciones apostaron por la formación de un consorcio entre diferentes administraciones, incluido el Ministerio de Cultura, para ase-

gurar su continuidad y su mayor desarrollo a nivel nacional e internacional. En este sentido, el director del área de cultura de la Diputación Provincial de Zaragoza, Antonio de las Casas, indicó que "el encuentro ha alcanzado ya todos los límites de promoción de carácter regional y hay que ir más allá. Para ello se hace necesario que las instituciones formalicen su apoyo y el mejor método es a través de un consorcio" (SIMÓN, 1992: 35).

El director general de Acción Cultural del gobierno aragonés, Pedro Sancristobal, fue más allá y destaco la importancia de comprometer también a la Administración central. "Se trata de una muestra que ya tiene una función nacional y, como tal, debemos contar con la participación del Ministerio de Cultura al igual que en el Festival de Cine de Huesca, el de cine deportivo de Jaca y otros eventos aragoneses" (SIMÓN, 1992: 35).

El festival Tarazona Foto siguió creciendo durante las sucesivas ediciones. El número de alumnos de los talleres de verano fue en aumento hasta llegar a los 180 alumnos y la organización de 15 talleres. El número de actividades también se incrementó con la incorporación de eventos como "Una noche de foto", consistente en la proyección nocturna de diapositivas pertenecientes a las imágenes más representativas de los mejores trabajos realizados por los directores, a la que le seguía un coloquio y debate entre todos los asistentes relativo a temas relacionados con la fotografía; talleres de fotografía creativa para niños; el ciclo de cine "Imágenes en movimiento", dedicado a películas realizadas por fotógrafos a lo largo de la historia del cine, con proyecciones inéditas en España, lo que confería a este ciclo de un gran interés e importancia para los amantes del séptimo arte.

El número de sedes para la celebración de las exposiciones aumentó con los años, ya que la cantidad de autores iba en aumento, incorporando artistas provenientes de diferentes países de Europa y América. Para ello, se rehabilitaron y restauraron edificios históricos como el claustro de la Catedral, el palacio de los Arcedianos, la Casa del Capitán, además de localidades cercanas a Tarazona, como Grisel o el propio Monasterio de Veruela. Este hecho facilitaba que los visitantes conocieran también la comarca de Tarazona, ampliando la oferta turística más allá de la ciudad. Esto hecho también se produjo en Arles, con la incorporación de nuevas sedes en otras localidades cercanas que sirvió también para dar a conocer turísticamente la comarca en la que se celebraban dichos festivales. Incluso es una fórmula que se utiliza hoy en día, como en el caso del festival de PhotoEspaña.

La prensa especializada también se hizo eco de la importancia que había adquirido el festival Tarazona Foto, como demuestra la revista *Lápiz* en un artículo sobre los festivales de fotografía de verano:

> Las exposiciones han alcanzado un alto nivel de interés y calidad, proponiendo muestras que se sitúan en una línea de vanguardia, en la que priman los valores de investigación y las nuevas tendencias. Frente a las exposiciones de marcado carácter histórico, … se dan cita algunas de las propuestas más interesantes, en forma de pequeñas y reducidas exposiciones que mantienen un alto nivel de intensidad (REVISTA LÁPIZ, 1994: 18).

Todos estos datos demuestran que el Festival Internacional de Fotografía Tarazona Foto había alcanzado ya un gran prestigio nacional e internacional dentro del mundo de la creación visual y se había convertido en un referente obligado para cualquier aficionado al mundo de la imagen. Los talleres y las exposiciones contaban con la presencia de los profesionales más importantes en el panorama contemporáneo quienes, sin duda, influyeron en la creación posterior de los nuevos artistas.

Ante la pujanza del festival, los organizadores se plantearon nuevos proyectos como la creación de un taller de restauración y conservación de fotografía antigua y otro más ambicioso, a largo plazo, para fundar una Escuela de Fotografía Iberoamericana. Esta idea se debía al hecho de que un 10% de los asistentes a los talleres procedían de Sudamérica, y el único lugar donde podían acudir a ampliar sus conocimientos fotográficos era Estados Unidos. Ante esta tesitura se pensó en la creación de dicha escuela, con el doble objetivo de dar respuesta a las demandas del público proveniente del continente americano y de ampliar la oferta formativa del festival.

4. Declive del festival

Los recortes presupuestarios se notaron a partir de la edición de 1995, año en el que se decidió dar un giro en la programación del festival y dedicarse a la fotografía más vanguardista, dejando de lado los autores históricos, y así crear un estilo propio y característico que le distinguiera del resto de certámenes fotográficos. Además, se daba la situación de que Julio Álvarez había sido contratado como director de otro festival de fotografía, Huesca Imagen, que tenía como objetivo la difusión y estudio de la fotografía histórica, con lo cual, para no duplicar contenidos y mantener la idiosincrasia propia de cada festival, se decidió que, a partir de

1995, el contenido del festival turiasonense sería la fotografía contemporánea y las nuevas tendencias.

Sin embargo, comenzaba a notarse en la programación la falta de apoyo presupuestario por parte de los organismos oficiales que imposibilitaron la puesta en marcha de algunos de los proyectos con los que mantener el festival.

Lamentablemente, los recortes siguieron adelante y, en la edición de 1996, los talleres de verano, origen del festival Tarazona Foto, se suprimieron. Tampoco se celebraron algunas de las actividades incluidas como novedad en la edición anterior, como los ciclos de cine y vídeo, las conferencias o los espectáculos audiovisuales.

Este fue el último año que Julio Álvarez dirigió el Festival de Fotografía Tarazona Foto.

Conclusiones

Lo expuesto anteriormente pone de manifiesto la importancia que tuvo el festival Tarazona Foto en la difusión de la fotografía artística nacional e internacional. Enmarcado dentro del nuevo panorama fotográfico español durante los años 70 y 80 como uno de los canales de difusión del nuevo tipo de fotografía que se realizaba en España durante estas décadas le otorga el rango de evento fotográfico más importante en España durante la época estival, lo que le valió ser reconocido, tanto en la prensa como en los ámbitos de la fotografía, como el "Arles español" (RIOJA, 1989: 35).

Los propios artistas participantes, tanto en las exposiciones como en los talleres, eran conscientes de su importancia, como refleja Eduardo Momeñe en una entrevista en 1994: "es el planteamiento de encuentros fotográficos más serio de España, es un intento muy meritorio ya conocido internacionalmente" (VERDÚ, 1994: 22-26).

De su prestigio internacional dio fe un artículo de la revista *FV* del mes de julio de 1994 en el que se afirmaba: "con el paso de los años se ha demostrado que Tarazona Foto es una cita obligada y una referencia inevitable de la fotografía española donde se fomenta el mestizaje y la desaparición de fronteras entre las distintas culturas visuales" (FV, 1994).

A pesar de ello, la historiografía de la fotografía todavía no se ha hecho eco de la magnitud de estos eventos, ni se han realizado estudios monográficos de ellos. De hecho, las historias generales de la fotografía en España tan solo hacen sucintas menciones sobre su existencia.

Tras la investigación realizada, estamos convencidos que los festivales de fotografía y, en concreto, TF pueden arrojar más luz y aportar más información acerca de la creación, difusión y recepción de la fotografía artística en nuestro país en la democracia, completándose por tanto de esta manera un capítulo sustancial de la historia de la fotografía española de los últimos 50 años.

Bibliografía

Anónimo. (17-VII-1990). "En la ciudad de la fotografía" en *El Día de Aragón*., p. 27.

Anónimo. (1994). "25 años de Arles/ Tarazona Foto: La fotografía es para el verano" en *Revista Lápiz,* n. 105, p. 18.

Campo, J.R. (16-VII-1992). "Tarazona en un click", *Hoy Domingo*, suplemento del diario *Heraldo de Aragón*, pp- 1-3.

Denoyelle, F. (2019). *Arles les Rencontres de la Photographie. Une Histoire Française.* Arles: Les Rencontres d'Arles/Art Book Magazine.

Genevieve, M. (1990). "Los veranos de la fotografía" en *CIAN, Revista Internacional de Artes Plásticas*, 18. Madrid, p. 58.

Matey, P. (18-VIII-1991). "Desde el objetivo. De ciudad mudéjar a capital fotográfica" en *UVE,* suplemento del diario *El Mundo*, p. 6.

Pellicer, M. (2-VIII-1989). "Actividad cultural en Tarazona", *Especial Verano*, suplemento del diario *Heraldo de Aragón*, p. 2.

Rioja, A. (30-V-1989). "Diez talleres y cinco exposiciones convertirán a Tarazona en sede nacional de la fotografía", *Diario 16*, p. 35

(20-I-1990). "Nuevo impulso para que Tarazona se erija en sede permanente de la fotografía en España", *Diario 16 Aragón*, p. 34.

Serrano, C. (9-IX-1992). "Tarazona-Foto batió este año su récord de participación", *El Día de Aragón*, p. 34.

Simón, F. (2-VII-1992) "Tarazona Foto apuesta por su internacionalidad", *Diarío16*, p. 35.

Verdú, K. (10-VII-1994). "Tarazona una fábrica de imágenes", *Magazine Gente*, Año 6, n. 273, pp. 22-26.



—«La mañana me la paso recibiendo visitas. Ahora, por la tarde, es cuando puedo con más tranquilidad ocuparme de estas cosas atadas con balduque» —dice el señor Orueta, mientras examina un expediente, asistido por dos altos funcionarios de la Dirección General de Bellas Artes

FOTS. CÁMARA

LA FOTOGRAFÍA EN LA PRENSA GRÁFICA DURANTE LOS AÑOS DE PAZ DE LA SEGUNDA REPÚBLICA ESPAÑOLA (1931-1936): LA IMAGEN DEL PODER Y LA GESTIÓN CULTURAL

Álvaro Notario Sánchez

Universidad de Castilla-La Mancha

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.22

Resumen

Los grandes avances producidos en los gobiernos progresistas del periodo republicano fueron trasladados al pueblo español a través de la prensa gráfica, que ocupó un destacado papel en la difusión de la estrategia política y cultural. A través de los reportajes de medios como "Blanco y Negro", "Mundo Gráfico" o "Nuevo Mundo", analizaremos la importancia del fotoperiodismo en los años inmediatamente anteriores al estallido de la guerra civil española. Además de estudiar los principales hitos históricos a través de los reportajes en las revistas y periódicos del momento, en esta investigación se pretende descubrir a los autores de las fotografías que ilustraron sus páginas, acercando con ellas la realidad tangible a los lectores de ayer y hoy. Junto a los grandes eventos políticos y culturales que marcaron el final de la monarquía alfonsina y la proclamación de la Segunda República, se pondrá en valor el seguimiento mediático a la gestión cultural, los avances en lo relativo a la legislación patrimonial, la protección de monumentos o la renovación de los museos españoles, todo ello a través de las imágenes publicadas en la prensa de la época.

Palabras clave: fotoperiodismo, segunda república, prensa, gestión cultural, museos.

Abstract

The great advances produced in the progressive governments of the Republican period were transferred to the Spanish people through the graphic press, which played a prominent role in the dissemination of the political and cultural strategy.

Through reports from media such as "Blanco y Negro", "Mundo Gráfico" or "Nuevo Mundo", we will analyze the importance of photojournalism in the years before the outbreak of the Spanish civil war. In addition to studying the main historical milestones through reports in magazines and newspapers of the moment, this research aims to discover the authors of the photographs that illustrated its pages, bringing tangible reality to readers of yesterday and today. Along with the great political and cultural events that marked the end of the Alfonso monarchy and the proclamation of the Second Republic, the media monitoring of cultural management, progress in relation to heritage legislation, the protection of monuments will be highlighted or the renovation of Spanish museums, all through images published in the press of the time.

Keywords: photojournalism, second republic, press, cultural management, museums.

Introducción

En el cambio político y cultural que se experimentó en España a partir del 14 de abril de 1931 fue fundamental el papel de la prensa y, de forma específica, el del fotoperiodismo, pues fue capaz de trasladar de forma inminente la renovación de un país que abandonó el régimen monárquico para comenzar, por segunda vez en su historia, un proyecto republicano. La fotografía en la prensa gráfica hizo posible una cómoda asimilación de los nuevos protagonistas políticos, permitiendo a la población conocerlos en primera persona, y facilitar así la comprensión de sus proyectos.

El desarrollo de sus políticas culturales, especialmente durante el bienio progresista y el Frente Popular, tuvo como consecuencias grandes avances en lo relativo a la legislación patrimonial, la protección de monumentos o la renovación de los museos españoles. En la difusión de estas reformas, la prensa gráfica jugó un importante papel, al trasladar la novedad de las estrategias culturales a la población mediante reportajes fotográficos de distintos periódicos y revistas para demostrar los avances de los gobiernos más aperturistas en materia artística y cultural.

Aunque fueron muchos más los medios que difundieron la renovación que experimentó España en estos años, en las siguientes páginas nos centraremos en los reportajes de revistas como *Crónica , Mundo Gráfico* y *Nuevo Mundo,* que junto a *Blanco y Negro* o *Estampa,* resultaron ser las más importantes del momento, sin tener en cuenta los diarios que carecían de imágenes, como *La Luz, El Sol, La Voz,*

La Libertad, ABC, La Tierra o *El Debate,* solo por mencionar algunos de los más destacados de tirada nacional.

Estos medios aportan informaciones de incalculable valor, no solo a la historia de la Segunda República sino a la historia de la fotografía, con una la visión global de la realidad de esos años a través de las imágenes que ilustraban las crónicas. Con la revisión de estos periódicos y revistas hemos podido percibir el cambio político respecto a la monarquía, pero también el cambio social, que dio por primera vez importancia a la mujer y a la sociedad más popular.

Con todo ello, el objetivo principal de este estudio será analizar la importancia del fotoperiodismo en los años 30 del pasado siglo XX, fijando la mirada en los eventos políticos y socioculturales que destacó la prensa gráfica, poniendo el foco de atención en la fotografía que apareció en aquellas noticias, en muchos casos con fines propagandísticos, como apoyo a los diferentes gobiernos. En el estudio de la prensa, en general, y de la crónica gráfica, en particular, se puede percibir lo convulso de estos años en el terreno político, así como las diferencias ideológicas de los partidos que fueron alcanzando el poder, deshaciendo, en algunos casos, las medidas de los gobiernos precedentes.

A través de las páginas de estos reportajes pueden leerse entrevistas personales a políticos y directores de museos, acompañados por sus retratos fotográficos, permitiendo al lector de aquel momento y al del presente, aproximarse a sus proyectos, ambiciones y quejas. Casi todos ellos llegaron a estos puestos de forma circunstancial pensando en mejorar su país, reforzando la idea de una conciencia nacional republicana, que respondía a la principal motivación del desempeño público de sus funciones.

Junto a estos reportajes, de los que resaltaremos algunos dedicados a importantes momentos del periodo, no podemos dejar de mencionar como elementos enriquecedores de la prensa gráfica, la publicidad que se intercala entre las noticias, aportando una visión de las necesidades y demandas del ciudadano, con marcados roles de género que ocuparían en sí un estudio en sí mismo, además de las viñetas y caricaturas, que proporcionaban el punto humorístico. En conjunto, todos estos elementos hacen de la prensa una inabarcable, transversal y poliédrica fuente de información, que proporciona una panorámica muy interesante del siglo XX, pero principalmente del complejo periodo de la Segunda República.

Aunque este estudio es una aproximación al fotoperiodismo en los tiempos republicanos, llama la atención la escasa presencia de investigaciones sobre el tema

en los años que abarcaremos, pues lo publicado hasta la fecha se refiere fundamentalmente al periodo inmediatamente posterior, la guerra civil, que cuenta con detallados estudios al respecto, incluyendo las publicaciones de autores como Robert Capa, que vivieron el conflicto y editaron su obra de forma inminente (1938), hasta recientes publicaciones sobre fotoperiodismo en territorios como Córdoba (GONZÁLEZ, 2023).

Sin embargo, debemos hacer mención a la obra de Sánchez Vigil y Olivera Zaldúa, que estudian el periodo completo, desde 1931 hasta 1939, en la visión más completa hasta el momento sobre fotoperiodismo en esta etapa (2014), además del estudio previo sobre la Unión de Informadores Gráficos de Prensa, de los mismos autores (2012).

La metodología empleada en esta investigación tiene como base el análisis pormenorizado de algunas de las publicaciones periódicas de referencia en los primeros años treinta, poniendo el foco en la autoría de las fotografías difundidas en sus páginas. Por ello, junto al estudio del impacto de los medios gráficos en la transmisión de la nueva realidad política y cultural, otro de los objetivos principales de este estudio será redescubrir a los verdaderos protagonistas del fotoperiodismo, a los autores de las imágenes que ilustraron las noticias de estas revistas y periódicos.

De esta forma, al estudio de las nuevas políticas y proyectos culturales republicanos, añadiremos el análisis de la imagen que se propagó en los medios de comunicación del momento, como parte de la estrategia de sus gobiernos. Ante el inabarcable número de eventos que marcaron la definición de la gestión republicana, escogeremos algunos de los momentos que consideramos imprescindibles como seña de identidad de la república más progresista.

1. Tras la cámara en la prensa republicana

Aunque en los autores de los reportajes de la prensa gráfica pasan desapercibidos a los ojos del lector de los años treinta e incluso del actual, el papel que desempeñaron los fotógrafos y fotoperiodistas durante la Segunda República fue crucial para acercar de forma muy verosímil la noticia a la sociedad del momento, teniendo en cuenta que era la única fuente de imágenes que podía consumir la población. Para la investigación este valor se multiplica exponencialmente, pues dota a nuestros estudios de un corpus visual que nos permite aproximarnos a la realidad tangible de estos años, al tiempo, que aporta detalles que pueden pasar desapercibidos en la crónica escrita.

Sobre estos fotógrafos, que en la prensa gráfica solo aparecían en la firma de algunas de sus imágenes, tenemos distinto grado de información, en función de cómo fue su producción más allá de los medios periodísticos. Algunos de ellos contaban con estudios propios y provenían de familias que desde generaciones se dedicaron a la fotografía, siendo el ejemplo más claro, el estudio Alfonso (SÁNCHEZ VIGIL, 1990).

Junto a la saga Alfonso, Calvache realizará los retratos de algunos de los más importantes protagonistas de la República, como el primer retrato oficial de Niceto Alcalá Zamora (Figura 1). Incluso el propio periódico, *Mundo Gráfico*, destacó en el pie de imagen su autoría, algo poco habitual: "El ilustre Presidente de la República española (…) fotografiado en su residencia oficial, momentos después del solemne acto de la promesa, pro nuestro compañero el notable artista don Antonio Calvache" (*MUNDO GRÁFICO*, 1931: 14).

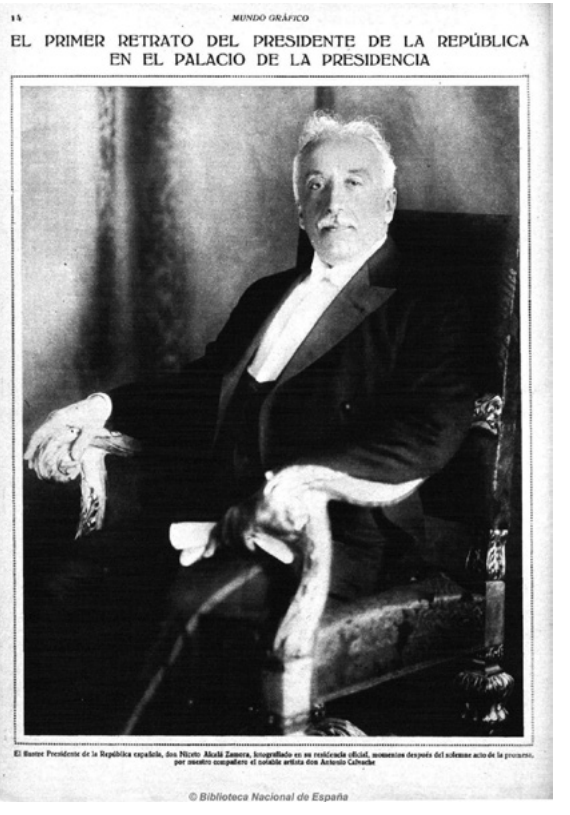


Fig. 1. Retrato oficial de Alcalá Zamora por Calvache. *Mundo Gráfico*, 15 de diciembre de 1931, p. 14. BNE

Otras veces, solo conocemos la existencia de estos fotógrafos por su implicación en la Unión de Informadores Gráficos de Prensa (UIGP), ampliamente estudiada por los ya mencionados Sánchez Vigil y Olivera Zaldúa (2012), además de conocerlos por sus reiterados trabajos fotográficos en algunos medios, que percibimos solamente al leer la firma de sus imágenes en los periódicos.

En algunos casos, con el análisis estadístico de sus apariciones, deducimos que trabajaron de forma exclusiva, al menos durante un tiempo, para algunas revistas o diarios, mientras que, en otros casos, aparecen sus fotografías en varios medios al mismo tiempo, lo que nos hace pensar que venderían su trabajo a través de agencias periodísticas.

Foto Muro, por ejemplo, fue reportero de *ABC* y su revista gráfica semanal *Blanco y Negro*, y los fotógrafos Contreras y Vilaseca prestaron sus imágenes al diario *Ahora*, mientras que para *Nuevo Mundo* trabajaron una gran cantidad de autores,

entre los que podemos destacar a Campúa, Isidoro Cámara, Miguel Cortés, Quesada o Foto Videa.

Otros como Josep Gaspar o Marín, lo hicieron en varios medios a la vez, el primero de ellos en *Mundo Gráfico, Nuevo Mundo* y *Crónica*, como reportero catalán para los medios nacionales y el segundo en *ABC, Esfera* y la *Vanguardia*.

No podemos terminar esta presentación de los protagonistas gráficos sin al menos mencionar la importancia de la libertad de prensa en este momento, que incluso fue incluida en la nueva constitución española de diciembre de 1931, en concreto en su artículo 34, que indicaba: "Toda persona tiene derecho a emitir libremente sus ideas y opiniones, valiéndose de cualquier medio de difusión, sin sujetarse a la previa censura. En ningún caso podrá recogerse la edición de libros y periódicos sino en virtud de mandamiento de juez competente. No podrá decretarse la suspensión de ningún periódico sino por sentencia firme".

2. La imagen del poder: los cambios políticos a través de la prensa

> En la Puerta del Sol se reunió un gentío imponente, que aclamaba al nuevo gobierno y pedía que hablara, haciéndolo así don Miguel Maura, que dijo: —Pueblo de Madrid: Permaneced vigilantes mientras el Rey esté en Palacio. El pueblo, con su ciudadanía, lo desarma. Seguid con orden y entusiasmo como hasta ahora, pero vigilante mientras esté en España la representación del régimen caído. Y ahora calma, entusiasmo y a trabajar. ¡Viva España! ¡Viva la República! (GUITÉRREZ RAVÉ, 1932: 105).

Aquel martes 14 de abril de 1931 daba comienzo la Segunda República Española, uno de los periodos culminantes de la historia contemporánea de España y tema central en numerosos estudios desde prácticamente su advenimiento, hasta nuestros días. Este convulso e imprescindible periodo de tiempo para la historia de nuestro país en todos los ámbitos, pese a destacarse por su relevancia histórica y por los abruptos cambios sociopolíticos, fue una época especialmente importante en la construcción de lo que Fumaroli definiría como un primer intento de Estado cultural (2007).

En palabras de Ortega, la República era la consecuencia de un pasado inestable y en continuo desequilibrio, donde solo un cambio así permitirá construir una "nación para generaciones": "¡Anticipar el porvenir, creándolo! La Republica nacía del

agotamiento fisiológico de la Monarquía y del naufragio del republicanismo histórico, que tras el fracaso de la Primera Republica se deja de ver como una alternativa de futuro" (DUARTE, 1997: 189-190).

Comenzó así un arduo periodo de cambio político que llevó a cabo el Gobierno Provisional a cuya cabeza se posicionó Niceto Alcalá Zamora con un equipo heterogéneo en el que cabían todas las ideologías republicanas. Intelectuales de diferentes pensamientos se involucraron en la gestación de un nuevo modelo de gobierno que, pese a los constantes cambios, formuló unas bases sólidas en favor del pueblo.

La prensa aliada de este cambio de rumbo, sabedora de su destacado papel en la sociedad del momento, fue la encargada de trasladar la nueva realidad política, acercando a la población, en primer lugar, la victoria republicana sobre la monárquica. Fotografías como la de Díaz Casariego para "Prensa Gráfica", reproducida en *Nuevo Mundo* en la que se capturó uno de los últimos momentos de la reina y las infantas en territorio español junto al coche que las sacaría del país (Figura 2), demostraron el final de una etapa. El texto que acompañaba a la expresiva imagen intensificaba el mensaje que pretendía transmitirse:



Fig. 2. Despedida de la reina Victoria por Díaz Casariego. *Nuevo Mundo*, 17 de abril de 1931, portada. BNE

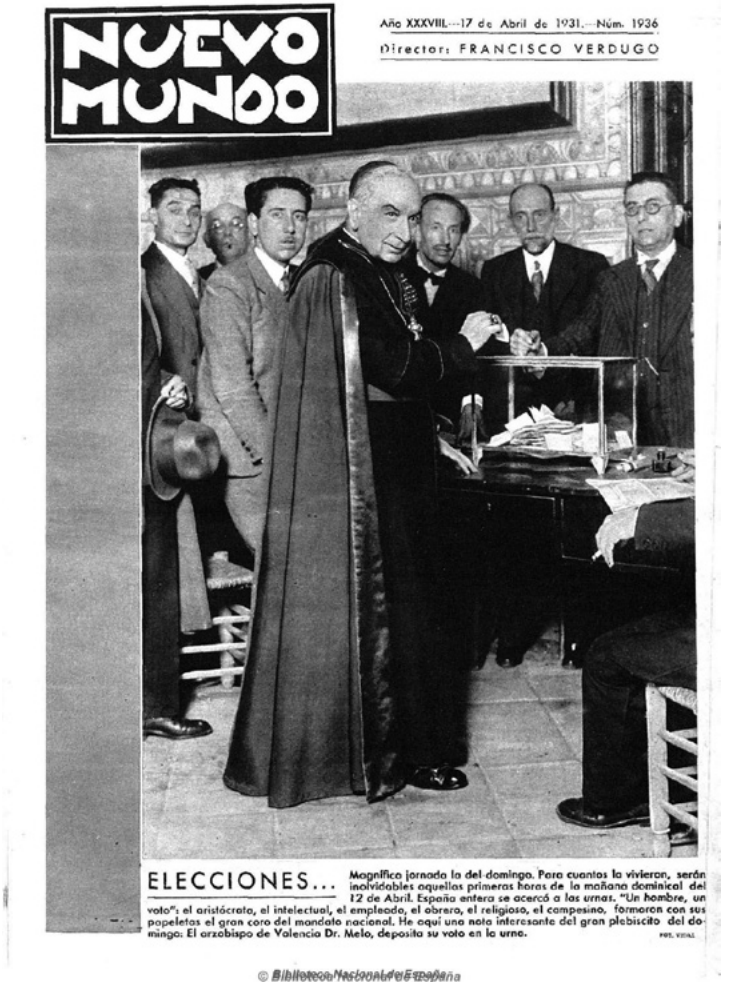


Fig. 3. El arzobispo de Valencia ejerciendo el derecho a voto por Vidal. *Nuevo Mundo*, 17 de abril de 1931, p. 24. BNE

El adiós de la Reina a sus damas: A un lado de la carretera de El Escorial, sobre un desnivel del terreno, se ha sentado la Reina doña Victoria. Y en estos últimos momentos de su vida en España, va estrechando emocionadamente la mano de algunas damas aristocráticas que han acompañado a la soberana hasta El Escorial. Dramática intensidad la de esta hora de la despedida. Hoy lágrimas en todos los ojos, y el rostro acongojado de la Reina dice todo el dolor con que abandono España... (*NUEVO MUNDO*, 1931: 24).

Mientras tanto, la portada de Vidal para *Nuevo Mundo* del 17 de abril de 1931 señaló el camino a una nueva realidad al ilustrar las elecciones. En esta última, el arzobispo de Valencia ejercía su derecho al voto (Figura 3) con un pie que indicaba: "Un hombre, un voto: el aristócrata, el intelectual, el empleado, el obrero, el religioso, el campesino, formaron con sus papeletas el gran coro del mandato nacional. He aquí una nota interesante del gran plebiscito del domingo: El arzobispo de Valencia Dr. Melo, deposita su voto en la urna" (*NUEVO MUNDO*, 1931: 1).

Pero, sin duda, fueron las impactantes fotografías de la proclamación de la Segunda República en la Puerta del Sol, escena que describía Ravé en su Anuario, las que demostraron que el fin de la Monarquía había llegado y el pueblo soberano había conseguido alterar las estructu-

ras del poder. De esta forma, dos imágenes de Cortés en la misma página de *Crónica* ilustraban, por un lado, la multitud que aguardaba en la famosa plaza madrileña, incluso apostada sobre los quioscos y los vagones de los tranvías, y, por otro, el retrato colectivo del gobierno provisional en uno de los salones del Ministerio de Gobernación, momentos antes de salir a saludar al balcón principal (Figura 4):

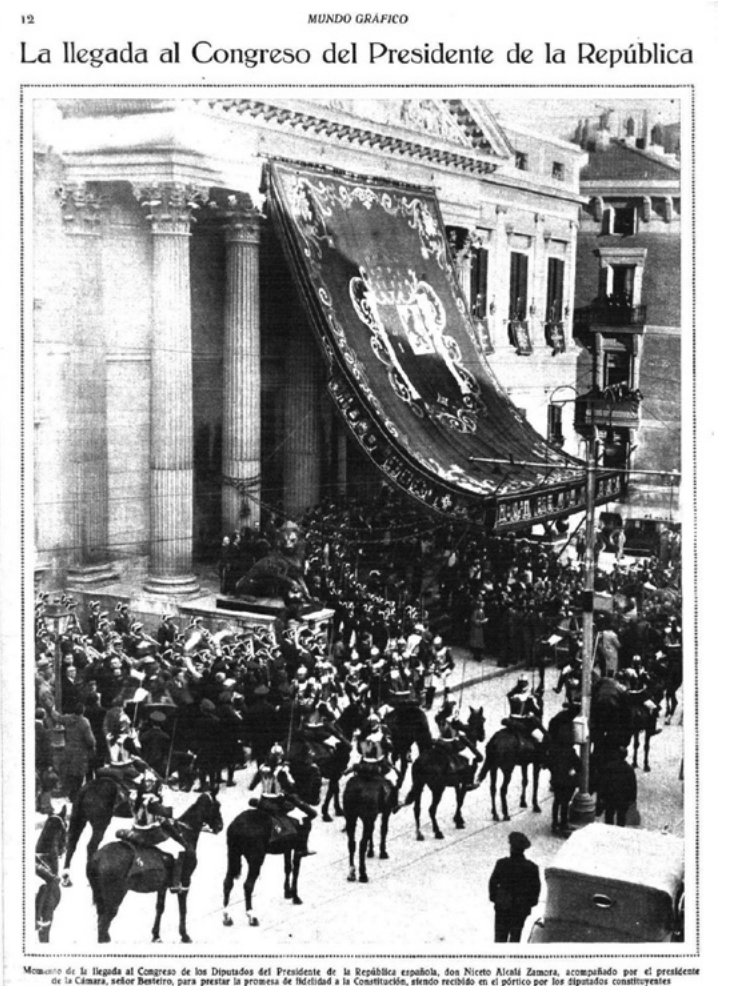
> Madrid en la tarde histórica del 14 de abril. Son las seis. De un momento a otro se aguarda la noticia de la abdicación del Rey. Madrid entero está en la calle. La Puerta del Sol es un hervidero de entusiasmo. En los balcones del ministerio de la Gobernación se ha izado ya la bandera republicana. La República, no proclamada aun es ya, sin embargo, un hecho. Y los ministros del nuevo Gobierno provisional, reunidos en ese mismo ministerio deciden instaurar el nuevo régimen y dar por terminada la monarquía de don Alfonso XIII (*CRÓNICA*, 1931: 5).


Madrid, en la tarde histórica del 14 de Abril. Son las seis. De un momento a otro se aguarda la noticia de la abdicación del Rey. Madrid entero está en la calle. La Puerta del Sol es un hervidero de entusiasmo. En los balcones del ministerio de la Gobernación se ha izado ya la bandera republicana. La República, no proclamada aún, es ya, sin embargo, un hecho... Y los ministros del nuevo Gobierno provisional, reunidos en ese mismo ministerio, deciden instaurar el nuevo régimen y dar por terminada la monarquía de don Alfonso XIII (Fot. Cortés)

Fig. 4. Momentos de la proclamación de la Segunda República por Cortés. *Crónica*, 19 de abril de 1931, p. 5. BNE

Pese a que hubo muchos más hitos históricos en aquellos días de abril de 1931, podemos destacar también la investidura del presidente de la Segunda República, un evento que fue ampliamente seguido por los medios de comunicación, con espectaculares instantáneas que forman parte de la memoria visual de nuestro país.

Aunque una de las imágenes más populares fue la que Alfonso capturó en el preciso momento de la promesa del cargo por parte de Alcalá Zamora en el interior


12 MUNDO GRÁFICO

La llegada al Congreso del Presidente de la República

Momento de la llegada al Congreso de los Diputados del Presidente de la República española, don Niceto Alcalá Zamora, acompañado por el presidente de la Cámara, señor Besteiro, para prestar la promesa de fidelidad a la Constitución, siendo recibido en el pórtico por los diputados constituyentes

Fig. 5. La llegada de Alcalá Zamora al Congreso por Barea. *Mundo Gráfico*, 15 de diciembre de 1931, p. 12. BNE

del Congreso de los Diputados el 11 de diciembre (La Libertad, 1931: 1), la fotografía de Barea para *Mundo Gráfico* en el exterior nos permite revivir el bullicioso ambiente y la suntuosidad con la que se preparó el triunfal desfile de llegada a la cámara, además de la decoración del edificio, ornamentado con el dosel de gala (Figura 5).

Fue en este momento cuando se puso de manifiesto el interés de algunos de los miembros del nuevo gobierno por la imagen pública que transmitirían, dotando a la República de una pompa similar a la monárquica, con el fin de legitimar su poder. Pese a las grandes diferencias sobre la estrategia comunicativa del régimen republicano entre Alcalá Zamora y Azaña, en las que ahondaremos a continuación, el gobierno provisional de la Segunda República trabajó en dotar al nuevo régimen de una imagen decorosa, que pasó también por la resignificación de los espacios del poder monárquico, tal y como trasladó la prensa en sus crónicas.

Mientras que Alcalá Zamora fue mucho más austero pues "entendía que el decoro y dignidad de la República era compatible e incluso aconsejable con la sencillez de vida" (PEÑA GONZÁLEZ, 2002: 95), Azaña, por el contrario, defendió siempre la representación institucional como base firme del poder, e incluso argumentaba la relevancia personal de la

cabeza visible del país, por lo que impregnó de grandeza todas sus acciones políticas, tanto como su vida personal.

Esto le llevó, entre otras cosas, a utilizar los antiguos palacios reales como espacios de representación política y a hacer uso del mobiliario de la extinta casa real para decorar otros edificios dependientes del gobierno, como el Palacio de la Presidencia, que fue objeto de un reportaje fotográfico que demostraba el reamueblamiento del edificio en el diario *El Sol* (1931:11).

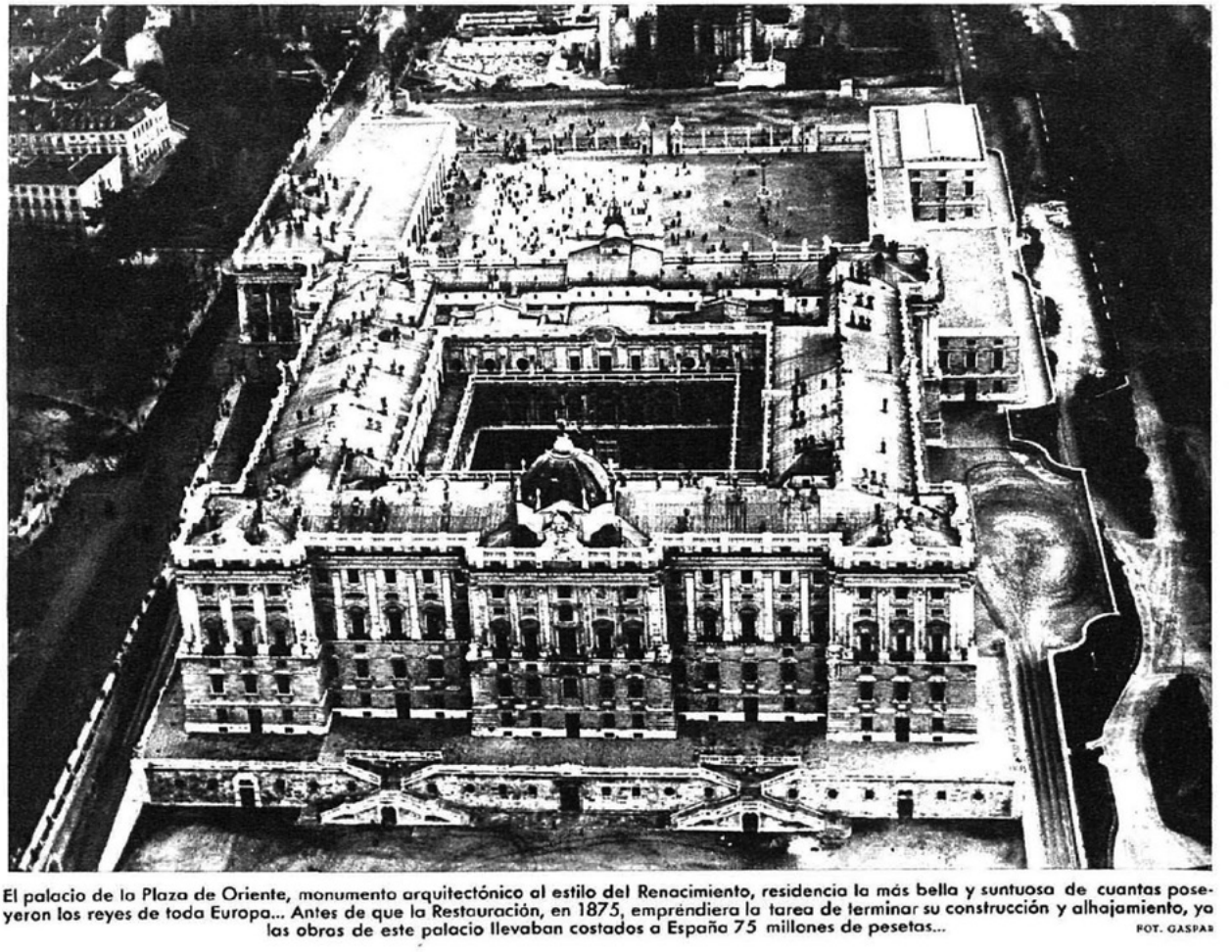
En este sentido, la utilización de los antiguos palacios reales por el nuevo poder fue bastante habitual, aunque en combinación con nuevos usos culturales. Fueron muy utilizados por la Segunda República el Palacio de la Granja, el Pardo, pero sobre todo el antiguo Palacio Real de Madrid. De esta forma, fueron muy habituales los Consejos de Ministros en la Granja de San Ildefonso en verano, al ser esta la residencia oficial durante el tiempo estival para el Presidente de la República (VELASCO, 2001: 10-11).

Merece atención la forma en que la prensa narraba a la sociedad la vida personal de los políticos con reportajes como el que publicó Marina de Pablo en *Estampa,* el 28 de julio de 1934, bajo el título "¿Cómo veranean los ministros?", con retratos de los dirigentes con sus esposas e hijos desarrollando actividades cotidianas en sus destinos de descanso (1934: 3-8).

3. Las políticas culturales y la renovación de los museos

La renovación cultural fue clave en la estrategia política republicana, especialmente en el bienio progresista y en los meses del Frente Popular, con medidas que apostaron por la democratización de la educación y el libre acceso al patrimonio artístico por parte de la ciudadanía. En cuanto a esto último, y en conexión con el apartado anterior, los palacios reales fueron abiertos al público como museos, el primero de ellos, el Palacio de Oriente, a finales de 1931 (La Época, 1931: 3).

La prensa del momento realizó amplios reportajes que sirvieron de invitación a los madrileños, trasladando la idea del final de una etapa al convertir estos espacios vividos por los monarcas en lugares de historia y arte. Destaca entre ellos, el reportaje fotográfico anterior a su apertura, titulado "El palacio de la realeza, que hoy pertenece al pueblo, costó cien millones de pesetas" (Nuevo Mundo, 1931: 8-11) en el que se hablaba, con claro sentido antimonárquico, del valor artístico de su arquitectura y mobiliario, con imágenes de los distintos salones tomadas por fotógrafos



El palacio de la Plaza de Oriente, monumento arquitectónico al estilo del Renacimiento, residencia la más bella y suntuosa de cuantas poseyeron los reyes de toda Europa... Antes de que la Restauración, en 1875, empréndiera la tarea de terminar su construcción y alhajamiento, ya las obras de este palacio llevaban costados a España 75 millones de pesetas... POT. GASPAR

Fig. 6. Imagen aérea del Palacio de Oriente por Gaspar. *Nuevo Mundo*, 8 de mayo de 1931, p. 8. BNE

como Laurent o Campúa, incluyendo una espectacular fotografía aérea del conjunto palaciego que encabezó el artículo, obra de Gaspar (Figura 6).

Más allá de la musealización de los palacios, la prensa prestó especial atención a los proyectos culturales que, a nivel nacional, se estaban gestando en la Dirección General de Bellas Artes, un organismo dependiente del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Entre sus directores, resaltó el papel de Ricardo de Orueta (CABAÑAS, 2009), a quien Estévez-Ortega dedicó un reportaje ilustrado con fotografías firmadas por Cámara. En aquellas páginas a la pregunta "¿Y qué labor piensa usted desarrollar aquí?, Orueta respondió con las claves del trabajo que haría en los siguientes años, es decir, proteger el patrimonio histórico español mediante un amplio corpus legislativo:

> Una, sobre todo, que me parece esencial. Impedir que se nos lleven el tesoro artístico nacional. Eso me trae aquí[1]. Yo no diré nunca que me he sacrificado, no. Estoy aquí muy contento. Porque quiero... Creo que puedo hacer una gran labor. Labor de cancerbero. Pienso proponer al ministro unos cuantos decretos que arreglen de una vez para siempre esta cuestión, porque no hay derecho a lo que pasaba antes... (ESTÉVEZ-ORTEGA, 1931: 21).

Las dos fotografías que acompañaban a la entrevista pretendían trasladar la imagen de un trabajador sencillo, que, en su despacho realizaba sus labores al frente del patrimonio cultural. Llaman la atención no solo la lectura psicológica de los posados, sino de los rótulos que pueden leerse junto a las imágenes. Al lado de la fotografía en la que Orueta se encuentra solo, de pie y apoyado en la mesa, se escribió: "Alto, fuerte, de sana traza, el voluntario cancerbero del tesoro artístico nacional inicia, bajo su cano mostacho denso, una leve sonrisa de complacencia y de triunfo". En la que el director aparece examinado un expediente, sentado en la mesa, se expresan sus propias palabras: "La mañana me la paso recibiendo visitas. Ahora por la tarde, es cuando puedo con más tranquilidad ocuparme de estas cosas atadas con balduque". (Figura 7)

También dedicaron entrevistas al pintor Eduardo Chicharro, quien fuera director general de Bellas Artes tiempo después, aunque con intereses muy distintos, centrados en la proyección de las artes y la remodelación de las Exposiciones Nacionales.

1 Una frase de Orueta recogida en este artículo dio título la exposición "Esto me trae aquí", comisariada por Miguel Cabañas y María Bolaños, celebrada en 2014 en Madrid, Valladolid y Málaga.



Fig. 7. Ricardo de Orueta en su despacho por Cámara. *Nuevo Mundo*, 12 de junio de 1931, p. 21. BNE

Así lo contó a Prados López para *Blanco y Negro*, en un reportaje que incluía una fotografía de Cortés, en la que Chicharro posaba junto a una modelo y el retrato que estaba pintando. El artículo se titulaba "Los proyectos del maestro Chicharro en la Dirección general de Bellas Artes" y el texto que acompañaba a la imagen decía: "Eduardo Chicharro, en la soledad de su estudio, labora incesantemente. Vedle aquí ante el modelo, que su paleta mágica reproducirá en el lienzo con perfecciones y bellezas solo asequibles a los grandes maestros". Es evidente, por tanto, la pretensión con la que la prensa quería mostrar un cambio de paradigma en el rumbo de las políticas artísticas al mando, en este momento, de un pintor (PRADOS LÓPEZ, 1934: 175).

Por otro lado, un aspecto esencial para la república fue la creación de nuevos museos, así como la reforma de los ya existentes. A través de crónicas fotográficas, se demostraba la preocupación de sus gestores por el patrimonio artístico y su difusión como herramienta de educación no formal, de manera que el lector se convertía en visitante potencial de estos espacios culturales. De este modo, fueron comunes las visitas de escolares a los museos nacionales, tanto de estudiantes españoles, que contaban con acceso gratuito, como de alumnos extranjeros.

Así lo demuestran los periódicos del momento, entre ellos, *Crónica*, que en verano de 1932 publicó una fotografía de Alfonso en la escalinata de entrada al Museo del Prado en la que aparece un grupo de estudiantes alemanes de intercambio, en el marco de las Colonias Internacionales que organizaba el Instituto-Escuela de Madrid (*CRÓNICA*, 1932: 23). En el texto que acompaña a la imagen incluso se indica que se hospedaban en la Residencia de la Granja, otro de los usos que se dio a los palacios que fueron de la monarquía (Figura 8).

En cuanto a la gestión de los museos españoles, fueron muchas las obras de remodelación y mejora que experimentaron durante el periodo republicano, gracias a la colaboración que prestó la citada Dirección General de Bellas Artes. La prensa se hizo eco de las demandas de los directores a través de entrevistas en las que

expresaban el estado de abandono de muchos de ellos durante las últimas décadas.

Así, reportajes como el que escribió López Martín sobre el Museo Arqueológico Nacional para *Nuevo Mundo* a finales de 1931, demostraban la escasez de recursos de museos como este, que impedían no solo la óptima conservación de su patrimonio, sino incluso abrir al público todos los días, según palabras de su director, el arqueólogo Álvarez-Ossorio:

> Por falta de celadores o porteros y no por otra causa, la verdad hay que decirla, por vergonzosa que sea, no se pueden abrir al público diariamente todas las salas del Museo. Los lunes, miércoles y viernes se abren las plantas entresuelo y principal de la derecha, y los martes, jueces y sábados, las de la izquierda (...) ¡Y esto en un Museo que se adjetiva Nacional! Techumbres sin cristales, como las de los patios romano y árabe, que permiten que la lluvia los convierta en charcos. Ausencia de grandes almacenes donde conservar los objetos que se consideran sobrantes, y que servirían en su día para formar series y nutrir con ellas los Museos Arqueológicos y Provinciales (LÓPEZ MARTÍN, 1931: 26).

Junto al texto, nuevamente, un conjunto de fotografías de Cortés y Videa de unas abigarradas salas repletas de obras y vacías de espectadores, quizá como invitación al público visitante, pero, sobre todo, con tono crítico hacia los gestores.

Quien mejor plasmó las necesidades de estas instituciones culturales fue Prados López, que, una vez más, realizó un reportaje en dos partes para *Blanco y Negro* en



Grupo de estudiantes alemanes que durante un mes son huéspedes de España y que, residiendo en la Colonia Internacional de La Granja, realizan excursiones de estudio bajo la dirección de los profesores del Instituto-Escuela de Madrid. En esta fotografía aparecen los estudiantes alemanes durante su visita al Museo del Prado. (Fot. Alfonso

Fig. 8. Estudiantes alemanes en el Museo del Prado por Alfonso. *Crónica*, 7 de agosto de 1932, p. 23. BNE


El presidente del Consejo, con el ministro de Instrucción Pública, el director general de Bellas Artes, el alcalde de Madrid y los hijos de Sorolla, recorriendo las salas del nuevo Museo, después de la inauguración oficial de éste en la mañana del sábado

Fig. 9. Inauguración del Museo Sorolla por Campúa. Nuevo Mundo, 17 de junio de 1932, p. 29. BNE

el que entrevistó a los directores de muchos de los museos madrileños colocando junto a sus testimonios un retrato de sus directores, acercándolos así a los lectores. Estas entrevistas se realizaron en 1934, por lo que los proyectos de remodelación se habían iniciado, experimentándose mejoras. El director del Museo de Arte Moderno, Juan de la Encina, expresaba así su entusiasmo:

> Orgulloso como un niño de sus proyectos, nos contesta: Acomodándose a las posibilidades que le dan los sucesivos presupuestos, el Museo prosigue su reforma, que tiene dos aspectos principales: Primero, el de la transformación de sus salas, de modo que se acomoden a las normas por las que se rigen los museos mejor establecidos. Segundo, el de conseguir la formación de series de obras, que representen con todo rigor y con la mayor belleza el arte español desde 1800 hasta nuestros días. La primera parte se realizó, de agosto de 1931 a mayo de 1932 (PRADOS LÓPEZ, 1934: 157).

Además de las reformas, durante la Segunda República fueron muchos los museos que se inauguraron. Ejemplos como el Museo del Pueblo Español o el Museo del Armas y Tapices, fueron proyectos efímeros, tomando gran impulso los museos provinciales, como el de Alicante o Ibiza, y numerosas casas museo, dedicadas a artistas locales, como ocurrió como el museo dedicado al cordobés Julio Romero de Torres o al barcelonés Santiago Rusiñol (NOTARIO, 2020: 350-352).

En algunos casos, los proyectos fueron gestados anteriormente, pero el impulso final corrió a cargo del nuevo régimen. Este fue el caso del Museo Sorolla, cuya donación se efectuó en marzo de 1931, por parte de la familia del pintor, cuando aún reinaba Alfonso XIII. Sin embargo, fue inaugurado el 11 de junio de 1932, con el apoyo del gobierno republicano, un evento sociocultural que la prensa reflejó de forma masiva (LUCA DE TENA, 2012: 220).

Aunque la inauguración de la Casa-Museo Sorolla no fue en ningún caso un proyecto republicano, sí encajaba perfectamente en el nuevo ideario la exaltación de los valores artísticos de personajes internacionales como el pintor valenciano. Además de aportar ese reconocimiento mundial, ahora recogido en la casa que él mismo pensó

como su futuro museo, la obra de Sorolla también hablaba de las distintas realidades sociales del país. De esta forma, los paneles de la Hispanic Society, la obra que terminó de fijar los tópicos regionales españoles en Norte América y su trabajo más representativo sobre los temas etnográficos, tomaron un papel crucial en el museo.

En ese sentido, no dejan de ser detalles a tener en cuenta las fotografías de la inauguración oficial en 1932, realizadas por Campúa para *Nuevo Mundo*, delante de cuadros de esta temática, que reflejaban a la perfección el ideario republicano (Figura 9). Muy probablemente, de haberse inaugurado el museo durante la Monarquía, para la imagen oficial se hubiera escogido otro espacio.

Conclusiones

Tras este breve recorrido por la prensa republicana en el que hemos prestado especial atención a las fotografías que acompañaron a la crónica política y cultural de los primeros años treinta, podemos afirmar el interés del nuevo régimen, con independencia de los gobiernos, en reforzar su poder a través de unos códigos estéticos muy similares a los de la monarquía, mediante el uso de los mismos espacios.

El esfuerzo de comunicación al pueblo a través de la prensa gráfica y la combinación de los usos representativo y cultural, abriendo los palacios al público, hicieron posible la aceptación por parte de la ciudadanía en su conjunto. Por tanto, la Segunda República no solo se esforzó por cuidar la pompa y el boato de su presencia pública, sino que buscó que trascendiera a la opinión pública.

Una de las principales motivaciones de la república fue la democratización y la protección del patrimonio artístico, que se tradujo pronto en la musealización de los antiguos palacios reales y en la creación y mejora de los museos españoles. La prensa, una vez más, colaboró en la difusión de estas políticas culturales, acercando los problemas de la gestión a los ciudadanos mediante las numerosas entrevistas a los dirigentes y a los gestores, pero, de forma muy especial, a través de las imágenes que acompañaron estos reportajes y, sirviendo de aliciente a sus lectores a su visita en primera persona.

Por último, con el análisis de estos reportajes en los principales medios gráficos de los años de paz de la república, se ha pretendido dar a los fotógrafos el protagonismo que merecen, demostrando el valor de la imagen inserta en las crónicas de periodistas y críticos. Su trabajo conjunto posibilitó que los lectores de los años treinta se acercaran a la realidad de su tiempo y hoy nos posibilita revivir aquellos momentos de entusiasmo cultural.

Bibliografía

Almuiña Fernández, C. (2006). "Prensa republicana y opinión pública en España entre 1868 y 1936". En República y republicanismo en la comunicación. VIII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 1-20.

Cabañas Bravo, M. (2009). "La Dirección General de Bellas Artes Republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936)", *Archivo Español de Arte*, LXXXII, 326. Abril-junio, pp. 169-193.

Capa, R. (1938). *Death in the making*, Nueva York: Covici-Friede.

De Andrés Del Campo, S. (2002). "Estereotipos de género en la publicidad de la Segunda República española: Crónica y Blanco y Negro". Director: Raúl Eguizábal Maza. Tesis Doctoral: Facultad de Ciencias de la Información, departamento de Comunicación y Publicidad I Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Duarte, Á. (1997). "La esperanza republicana" en Cruz, R. y Pérez Ledesma, M. (Eds.), *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid: Alianza, pp. 170-195.

Elvira, P. (2012). *La Segunda República Española. Imágenes para la Historia*. Editorial Lunwerg Ed.

Fumaroli, M. (2007). *El Estado cultural (ensayo sobre una religión moderna),* Barcelona: Acantilado.

González, A. J. (2023). *Ni héroes ni soldados: fotoperiodistas. Fotoperiodismo y guerra civil en Córdoba*, Córdoba: Diputación de Córdoba.

Guitérrez Ravé, J. (1932). *España en 1931. Anuario*, Madrid: Sáez Hnos. Imp.

Luca De Tena, C. (Coord.) (2012). *Clotilde de Sorolla,* Madrid: Museo Sorolla (Catálogo de exposición).

Notario Sánchez, Á. (2020). "Los museos españoles en tiempos de la Segunda República" en Arnaldo, J., Herrero, A. y Di Paola, M. (eds.) *Historia de los museos, historia de la museología. España, Portugal y América.* TREA: Gijón, pp. 349-353.

Pantoja Chaves, A (2007). "Prensa y Fotografía. Historia del fotoperiodismo en España", *El Argonauta español*, nº 4, https://doi.org/10.4000/argonauta.1346

Peña González, J., "El primer residente de la Segunda República Española",
Aportes 49, XVII (2/2002), pp. 90-99.

Sánchez Vigil, J. M. (1990). *Alfonso, fotógrafo de un siglo,* Madrid: Espasa-Calpe.

Sánchez Vigil, J. M. y Olivera Zaldua, M (2012). "La Unión de Informadores Gráficos de Prensa (UIGP). Aportaciones al fotoperiodismo en la Segunda República española". *Anales de Documentación*, 2012, vol. 15, nº 2.

(2014). *Fotoperiodismo y República. Prensa y reporteros gráficos, 1931-1939*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Velasco, J. P. (2001). "La Granja. Residencia Veraniega del presidente de la Republica", *Revista Cultural de Ávila y Segovia*, septiembre, pp. 10-25.

Hemeroteca

Estévez-Ortega, E., "Don Ricardo de Orueta, director general de Bellas Artes", *Nuevo Mundo*, Madrid, 12 de junio de 1931, pp. 20-21.

López Martín, F., "Visita de museos: Al Museo Arqueológico Nacional se le ha tratado por los ministros de Instrucción Pública como a la Cenicienta de la pedagogía española", *Nuevo Mundo*, Madrid, 21 de noviembre de 1931, pp. 26 y 27.

P. M., "Madrid proclama con indescriptible júbilo la segunda República española", *Crónica*, Madrid, 19 de abril de 1931, p. 5.

Prados López, J. "Los proyectos del maestro Chicharro en la Dirección general de Bellas Artes", *Blanco y Negro*, Madrid, 11 de febrero de 1934, pp. 175 y 176.

"Una encuesta con los directores de museos I", *Blanco y Negro*, Madrid, 14 de octubre de 1934, pp. 155-157.

S. a. "Elecciones…", *Nuevo Mundo*, 17 de abril de 1931, portada.

S. a. "El adiós de la Reina a sus damas", *Nuevo Mundo*, 17 de abril de 1931, p. 24.

S. a, "El palacio de la realeza, que hoy pertenece al pueblo, costó cien millones de pesetas", *Nuevo Mundo*, Madrid, 8 de mayo de 1931, pp. 8-11.

S. a, "Noticias generales", *La Época*, Madrid, 17 de noviembre de 1931, p. 3

S. a. "Solemne promesa del presidente de la República", *La Libertad*, 12 de diciembre de 1931, portada.

S. a. "El primer retrato del presidente de la República en el Palacio de la Presidencia", *Mundo Gráfico*, 15 de diciembre de 1931, p. 14.

S. a. "La llegada al Congreso del Presidente de la República", *Mundo Gráfico*, 15 de diciembre de 1931, p. 12.

S. a. "El Palacio de la Presidencia transformado por la República", *El Sol*, 14 de abril de 1932, p. 11.

S. a. "Estudiantes extranjeros en España. Las Colonias Internacionales organizadas por el Instituto-Escuela", *Crónica*, Madrid, 7 de agosto de 1932, p. 23.



HACIA LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA FOTOGRAFÍA ESPAÑOLA SIN *LÍMITE*(S): NUEVA YORK, 1979[1]

Mónica Carabias Álvaro

Universidad Complutense de Madrid

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.23

Resumen

En la primavera de 1979 varios fotógrafos "viajan" hasta Nueva York para participar en la primera muestra colectiva de fotografía española en el extranjero titulada *Madrid-Nueva York.* Exposición *Límite*, celebrada apenas nueve meses después de la primera exposición de fotografía española fuera de nuestras fronteras, que comisarió Jorge Rueda para el prestigioso Festival de Arles de 1978. Se trató de una muestra voluminosa: un centenar de obras y un total de veinticinco artistas, entre los que figuraba una única fotógrafa, Ouka Leele. La muestra coincidió con la reaparición de Carlos Serrano y Pablo Pérez Mínguez como directores de la nueva edición de *Nueva Lente* a la que bautizaron *Nueva Nueva Lente.* Esta exposición dio cabida a todo tipo de fotografía "clásica", actual de vanguardia, y, a juicio de Carlos Serrano, su principal organizador, reflejaba la preparación y altura fotográfica de nuestros artistas. El objetivo de este estudio es contextualizar el escenario donde tuvo lugar la muestra y analizar el proyecto en función de sus autores y obras representadas.

Palabras clave: Fotografía contemporánea, España, Nueva York, *Nueva Nueva Lente*, promoción, *Límite*.

Abstract

In the spring of 1979 several photographers "travel" to New York to participate in the first group exhibition of Spanish photography abroad entitled Madrid-New York.

1 Estudio realizado en el marco del proyecto MCI, Proyecto de I+D+i: *Puentes creativos. Desplazamientos, retornos, disidencias y adhesiones en el Arte Español Contemporáneo* (ref. PID2022-138643NB-I00) y filiada al INSTIFEM (UCM) y grupos de investigación UCM ref.: 930423 y ref.: 970755.

Exposición Límite, held just nine months after the first exhibition of Spanish photography abroad, curated by Jorge Rueda for the prestigious Arles Festival in 1978. It was a voluminous show: a hundred works and a total of twenty-five artists, including a single photographer, Ouka Leele. The exhibition coincided with the reappearance of Carlos Serrano and Pablo Pérez Mínguez as directors of the new edition of Nueva Lente, which they called Nueva Nueva Lente. This exhibition included all types of "classic" and avant-garde photography and, in the opinion of Carlos Serrano, its main organizer, reflected the photographic preparation and stature of our artists. The aim of this study is to contextualize the scenario where the exhibition took place and to analyze the project in terms of its authors and the works represented.

Keywords: Contemporary photography, Spain, New York, *Nueva Nueva Lente*, promotion, *Limit*.

Introducción

En 1979 se presentaba en Estados Unidos, en concreto, en la ciudad de Nueva York, el proyecto curatorial *Límite*. *Madrid-Nueva York*[2] organizado por Carlos Serrano desde la nueva edición de *Nueva Lente*, donde participaron veinticinco autores y un total de cien obras; constituía la segunda muestra de fotografía española en el extranjero. La primera, a cargo de Jorge Rueda, tuvo lugar apenas nueve meses antes en el marco de los X Encuentros Fotográficos Internacionales de Arles; sin duda, el acontecimiento fotográfico internacional más importante desde su creación en 1969 por los célebres Lucien Clergue, Jean-Maurice Rouquette y Michel Tournier. Jorge Rueda, director por entonces de *Nueva Lente*, colocaba a la fotografía española por vez primera en el punto de mira internacional, permitiendo que esta fuera observada con atención, curiosidad y respeto (CARABIAS ÁLVARO, 2017). Ambos eventos constituyen dos hitos fundamentales en la historia fotográfica de nuestro país, y, no hay que olvidar que se trata de dos citas de relevancia internacional como escaparate de la fotografía española y de la joven fotografía española respectivamente. Esta investigación tiene como principal objeto de estudio el análisis de este segundo hito en la historia de la fotografía española, el proyecto curatorial *Límite*, describiendo su originalidad, autores y obras seleccionadas. No existe hasta la fecha estudio mo-

2 Citada en adelante como *Límite*.

nográfico que analice en profundidad sus contenidos y conexión autoral respecto de la primera muestra internacional de fotografía celebrada en Arles como del resto de colectivas nacionales.

La exposición *Límite* se fragua en el seno de la publicación *Nueva Nueva Lente,* correspondiente a la segunda época de la revista *Nueva Lente* y coincidente con la segunda dirección de Carlos Serrano y Pablo Pérez-Mínguez durante los meses de marzo a junio de 1979. Para el desarrollo de esta investigación monográfica han resultado fundamentales los estudios de Enric Mira *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España* (1991) y *La revista Nueva Lente como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España* (2012). Y, por otro lado, el estudio exhaustivo de la propia fuente primaria, fundamentalmente, de los números publicados entre marzo y junio de 1979, que constituyen el marco teórico de esta investigación. Junto a ambas fuentes han resultado, igualmente, valiosas las entrevistas y testimonios varios de época protagonizados por Carlos Serrano, Pablo Pérez-Mínguez, Juan Ramón Yuste, corresponsal en Suiza desde 1976 para la revista o Enric Pàmies Carreté, delegado de la Federación Internacional del Arte Fotográfico en España (FIAP) desde 1974[3]. También, los catálogos de exposición de los autores representados en la muestra y el estudio de otras revistas publicadas por algunos

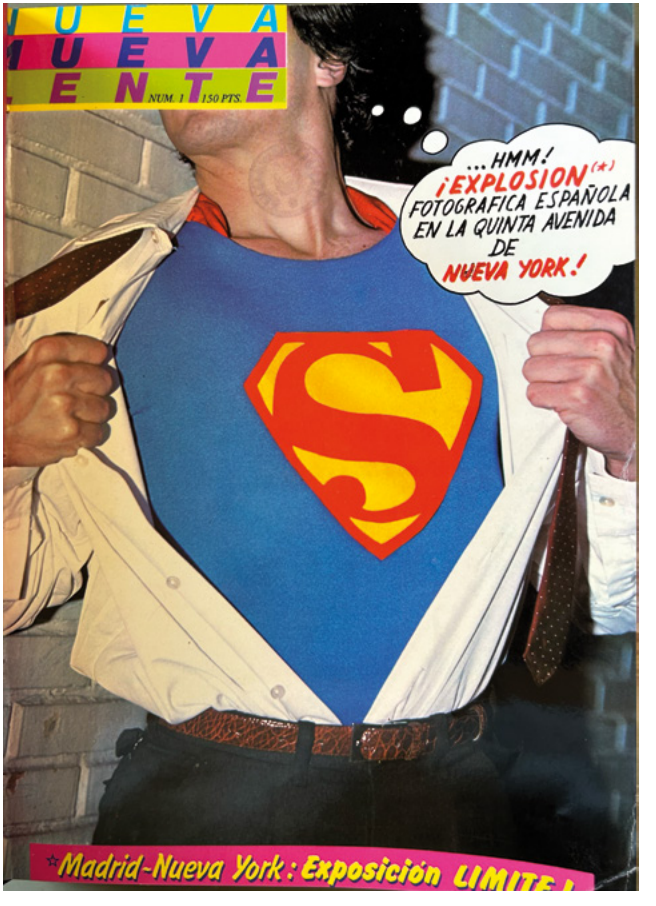


Fig. 1. Portada *Nueva Nueva Lente* vol.1, 1979

3 También, fue vicepresidente entre 1985-1995 y presidente entre 1995 y 1999. Unos años antes de su nombramiento (1974) se había disuelto la Federación Española por incumplimiento de varios preceptos legales.

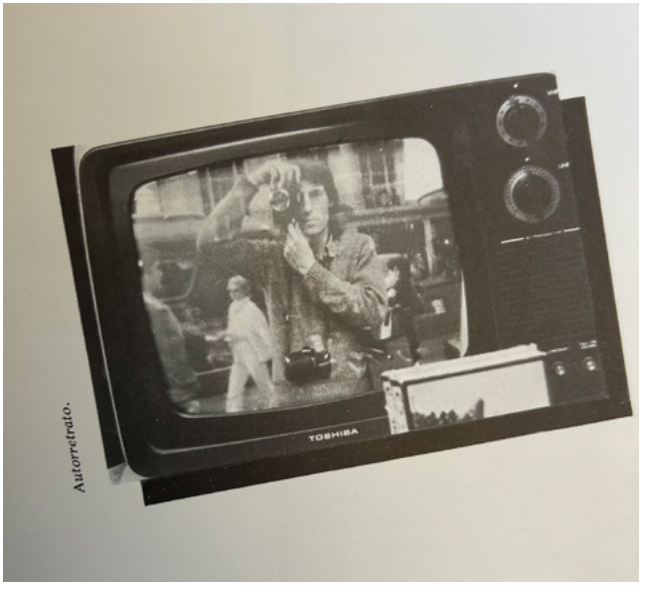


Fig. 2. Autorretrato de Juan Ramón Yuste. *Nueva Lente* vol. 82, 1979, p. 9

de los autores implicados cómo es el caso de la revista *ANOFELES* (1975-1976), dirigida por Pedro Díez Perpignan, que confirma de primera mano el "confuso" panorama que padecía la fotografía española desde mediados de los 70. El estudio se ha estructura en tres apartados: el primero, presta especial interés al contexto español de mediados de los 70s. *Límite* se gesta y culmina en el final de una década convulsa con abundantes cambios sociales y culturales, donde tiene lugar la muerte del dictador Franco y el nacimiento de la democracia, con la consecuente aprobación y ratificación de la constitución española el 6 de diciembre de 1978. En estos años, la fotografía en España atraviesa una época contradictoria: por un lado, favorable por la presencia de una infraestructura mínima con la que formarse, trabajar y darse a conocer. Por otro, un tiempo incierto en cuanto a la consideración, significación y derivas estéticas de la nueva fotografía contemporánea en el marco histórico de la misma. En el segundo apartado, se aborda en profundidad el estudio de las características y peculiaridades que conforman este proyecto curatorial: la selección de los autores, el porcentaje representativo de cada uno de ellos y mayoría de estilos artísticos representados. Y, por último, se valora el alcance fotográfico de la muestra en función de sus propósitos.

1. Todo eran límites en fotografía

La elección de Nueva York como sede de la exposición *Límite* no fue en absoluto casual. Juan Ramón Yuste (Figura 2) comentaba, pocos meses antes de su celebración, que era una ciudad con exposiciones, mercado, enseñanza, comercio y publicaciones; los museos exponían y compraban fotografías para sus fondos. La fotografía era consideraba un arte, y, como tal, recibía los mismos tratos y consideraciones que cualquier otro arte clásico: "Con esto no quiero dar a entender que lo que allí sucede es siempre beneficioso para la fotografía, ya que finalmente esta se encuentra inte-

grada en un tinglado social fuertemente competitivo que promueve la productividad y la rentabilidad comercial antes que la originalidad creativa" (1979, 11).

Esta situación nada tenía que ver con España. Desde mediados de los setenta, la sombra de la crisis ponía en evidencia, entre otras cuestiones, la necesidad de información, colaboración y la falta de compromiso de las instituciones y de los propios fotógrafos. Los espacios para promocionar la fotografía y a sus autores eran escasos como el conocimiento del medio tan necesario para clarificar las nuevas actitudes visibles desde comienzos de los setenta. Aunque no faltaron iniciativas, interesantes a la par que fugaces como *ANOFELES*, la primera revista de fotografía sin nombre fotográfico nacida en 1976.

> Todo está por hacer... queremos ofrecer nuestras páginas para que todos aprendamos a orientarnos, a encontrar los caminos, a apartar las piedras, por eso, en primer lugar, queremos informar, y queremos que la información sirva para poder elegir mejor, solo con una información amplia, eficaz, accesible y directa podremos estar en condiciones de tomar opciones libres, y con la críticas que hay mucho que criticar, que estar en la oposición ya no es suficiente justificación, se han acabado los cuentos y las palmaditas en la espalda (1976, s/p).

La fotografía en nuestro país parecía no encontrar su lugar. "Somos diferentes, declaraba el crítico fotográfico Salvador Obiols, ni valoramos la fotografía ya publicada y, además, somos huérfanos, sin instituciones que nos ayuden o protejan" (1979, 81). Incluso, las agrupaciones, que apenas existían ya como tales, se habían visto afectadas por lo que el crítico consideraba que la crisis existente era doble: por un lado, el descalabro económico[4], y, por otro la falta de socios: "(...) Hay unos pocos señores, comentaba Obiols, que trabajan en favor de su entidad y de la fotografía, la mayoría son socios de número, que, como máximo, acuden a las cenas de la hermandad. Lo único que alcanza un cierto nivel de justificación, dentro de sus actividades, son los cursillos o concursos mensuales, si los hay" (1979, 79). En 1979, Obiols entrevistaba a Odette Bretscher, presidente de la Federación Internacional del Arte Fotográfico (F.I.A.P.), y tras comentar las trabas burocráticas de carácter oficial que les había impedido legalizar la Federación Nacional de Fotógrafos Amateurs, le preguntaba si habiéndose aprobado ya la Federación de Agrupaciones

4 La solución pasaba por la ayuda económica de las Cajas de Ahorro, los Ayuntamientos o Diputaciones.

Fotográficas del País Vasco la FIAP veía factible la entrada de las Federaciones representativas de las Agrupaciones de diversas nacionalidades del Estado español. La respuesta de Bretscher confirmó esta posibilidad, incluso, la celebración en nuestro país de su XV Congreso con la intención de reanudar el contacto con los fotógrafos españoles (1979, 72). Hay que destacar que la relación de los fotógrafos españoles con la F.I.A.P. [5] había sido insignificante. Enric Pàmies, su delegado en España desde 1974[6] advertía del desconocimiento total de su existencia entre los distintos sectores fotográficos, insistiendo en que la información llegaba solo a un ámbito muy reducido[7]:

> (…) la afición a la fotografía, la verdadera afición no se consigue como se ha estado llevando entre nosotros. (…) Cuando todos los fotógrafos españoles vuelvan a mandar sus obras a los concursos, con la sola y única pretensión de hacer participar a los demás de la belleza, del sentimiento apresado en una fugaz instantánea, de los conocimientos adquiridos en este fantástico mundo de la luz

5 La F.I.A.P. estaba integrada por las Federaciones nacionales de los diferentes países. Pàmies explicaba que su misión era: "elevar la fotografía *amateur* a su más alto punto, desarrollando el espíritu fotográfico en todos los países, en un triple deseo de acrecentar la cultura de sus ciudadanos, contribuir al enriquecimiento técnico, documental y artístico de las naciones y contribuir, en la medida de sus posibilidades a fortalecer la paz en el mundo" (1979, 74).

6 En estos momentos como miembro Excelente de la F.I.A.P. se encontraba organizando *Fotosport, las Bienales Europa y Europa-79* bajo el patrocinio de la Obra Cultural de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros, "La Caixa", que iba a celebrarse en el XV Congreso Internacional de la F.I.A.P., finalmente, en Barcelona.

7 Hasta la fecha la F.I.A.P. había otorgado ochenta y seis distinciones a fotógrafos españoles. Entre 1956 y 1967 se concedieron cuatro títulos de Excelencia Honorable a José Ortiz Echagüe, Joaquín Pla Janini, Claudio Carbonell y Antonio Campaña; catorce de Excelencia (E) y sesenta de Artistas (A). En 1975, 5 títulos de Artista, siete en 1977 y uno en 1978. "A propuesta de las respectivas federaciones nacionales (…) se puede optar al título de A, F.I.A.P. –artista de la F.I.A.P.– que acredita a nivel internacional. Un paso más en el escalafón lo representa el título de E. F.I.A.P., posible solamente con mejores resultados en el campo internacional y tras un periodo de tiempo ostentando el de A. F.I.A.P. Existe, asimismo, el de ES F.I.A.P. –Excelencia F.I.A.P.– por servicios prestados– que le es concedido a personas que hayan desarrollado en beneficio de la F.I.A.P., de la fotografía o de las Asociaciones Fotográficas, servicios excepcionales durante un largo periodo. Finalmente, el de Hon. E. F.I.A.P. Que significa Excelencia Honorable F.I.A.P., que constituye el más alto honor que pueda conceder este organismo internacional y que debe ser acordado por unanimidad de los miembros del Comité directivo (PÀMIES, 1979, pp. 74-76).

> y de las sombras, la Federación o Comité Federal que nos represente se habrá creado sin problemas de ningún tipo (1979, 76).

Sobraban incentivos y faltaba espíritu *amateur,* en opinión de Pàmies, para que la perspectiva mejorara: "Quisiera poder decirte que en un futuro inmediato desaparecerá esta situación transitoria, que se ha prolongado mucho más de lo que yo deseaba, pero soy pesimista a este respecto. He estado en contacto con los clubs más importantes del país. En varias ocasiones, en 1976, me dirigí a los mismos a este respecto y las respuestas recibidas fueron mínimas" (1979, 76). Aún con todo en este "páramo" fotográfico había brillado la luz regeneradora de *Nueva Lente* con su voluntad no de renovar como de derribar para edificar algo nuevo y grande. Sin embargo, su luz se fue apagando, no así el deseo profundo de sus artífices, entre otros entusiastas y comprometidos, de proponer. discutir, jugar, aprender, soñar, comunicar, y expresarse con todos los que de una manera u otra tuvieran algo que decir, "con todos los que creen que la fotografía está todavía por nacer y tratan, como nosotros, de orientarse en esta oscuridad que nos han legado (…)" (ANOFELES, 1976, s/p). En definitiva, de situarse en una nueva casilla de salida desde la que hacer fotografía con imaginación y construirse fotográficamente sin límites, porque en España todo eran límites.

2. Más allá de la imaginación madrid-nueva york. Exposición *Límite* 1979

> (…) Desde las páginas de la nueva NUEVA LENTE asumimos en este momento la responsabilidad de involucrar nuestra fotografía en la búsqueda de nuevos marcos de referencia (SERRANO, 1979, 13).

Cabe comenzar señalando que el gran viaje de la fotografía española de Madrid a Nueva York en la primavera de 1979 tuvo como preludio la propuesta de Juan Ramón Yuste[8] de hacer un especial dedicado a la ciudad de los rascacielos, cuya portada ocuparía una sugerente fotografía del artista norteamericano Richard Shaffer (Figura 3).

8 Con ocasión de un viaje realizado por motivos de trabajo a Nueva York y, dada su anterior corresponsalía desde Suiza y durante tres años para *Nueva Lente*, les propuso publicar un número especial dedicado a esta ciudad. El número incluyó los porfolios de Stephen di Matteo, Jophes Vasta, Richard Shaffer y Duane Michals y un artículo dedicado a la xerografía con fotografías de Jophes Vasta y Susan Lazarus; todo ello elaborado durante el mes de su estancia en la ciudad.



Fig. 3. Reproducción de la portada *Nueva Lente* vol. 82, 1979

En este momento, a poco más de un año del comienzo de una nueva década, el optimismo manifestado por Pablo Pérez-Mínguez y Carlos Serrano desde su posición de nuevos directores de *Nueva Lente* auguraba, incluso, un buen futuro a la fotografía en España. El primero, esgrimía que la fotografía estaba de moda y que interesaba a todo el mundo. El segundo, arrogado con los superpoderes de Superman (Figura 4), aseguraba que 1979 iba a ser un año importante en el que los fotógrafos españoles se enterarían, por fin, de lo que podían hacer con sus fotografías (PÉREZ-MÍNGUEZ Y SERRANO, 1979, 83-90). Lo cierto es que, como se ha visto, la globalidad del escenario fotográfico no resultaba ni amable ni esperanzador para sus protagonistas. Lo cual, en absoluto, invalida el trabajo y dedicación que ambos directores realizaron antes y durante esta nueva etapa en favor de la fotografía española. De hecho, declararon abiertamente su doble convencimiento: por un lado, de que *Nueva Lente* había sido responsable de su evolución de los últimos ocho años. Por otro, que su trayectoria constituía en sus propias palabras "un colosal y bien cimentado edificio" (PÉREZ-MÍNGUEZ Y SERRANO, 1979, 11).

De manera que esta primera exposición colectiva de fotografía española en Estados Unidos —*Madrid-Nueva York: Exposición Límite*—, celebrada en junio en la Oficina de Turismo de España situada en la Quinta Avenida, respondió al intento de sus directores de forzar los límites habituales sometidos al criterio de la calidad, la internacionalidad y la creación libre y "abriéndola a todo tipo de estilos y personalidades, y apoyando, sobre todo, a aquellos que INVENTAN FOTOGRAFÍAS, ya sean principiantes "amateurs" o consagrados profesionales" (PÉREZ-MÍNGUEZ Y SERRANO, 1979, 11). La muestra, como veremos, respiró idéntica parcialidad que otras propuestas anteriores de carácter nacional realizadas fuera de la publicación. Si bien, los elegidos, al margen

de sus procedencias, lo fueron, principalmente, por mostrar un interés por el medio fotográfico más allá de su consideración como "objeto artístico". Entre los "elegidos" una única fotógrafa Ouka Leele que, además, explicaba Carlos Serrano fue incluida a última hora:

> Bárbara, con la que había perdido el contacto desde su traslado a Barcelona, apareció por Madrid cuando el catálogo estaba ya casi acabado. Nos citamos en el Gijón (una cita de la que ella siempre recuerda que fue donde por primera vez oyó hablar de "La Movida"), la puse al tanto del proyecto, y decidimos enviar varias de sus "Peluquerías" a la muestra de la Quinta Avenida. Para entonces, Bárbara ya había logrado, y, por un procedimiento bien sencillo, convertirse en una estrella. Pablo Pérez-Mínguez sostenía que los fotógrafos españoles estaban en deuda con Ouka Leele "por su invención en España —con el precedente, en otro tono, de Schommer— de la figura del, o la "fotógrafo estrella" (SERRANO, 216, 7).

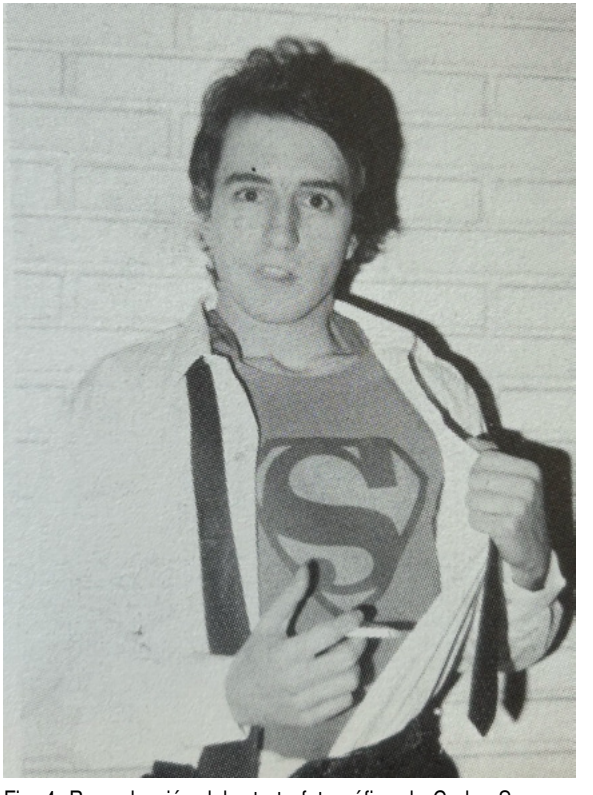


Fig. 4. Reproducción del retrato fotográfico de Carlos Serrano. *Nueva Nueva Lente* vol. 1 marzo, 1979

Otro "fotógrafo estrella" Joan Fontcuberta, cuyo trabajo realizado hasta la fecha, incluido el que llevó a la muestra, había influido en que la corriente surrealista cobrase un destacado protagonismo en la fotografía española: "No sabemos si se puede hablar del "Boom FONTCUBERTA", pero la verdad, es que en estos últimos meses nos aparece por todos lados. Casi simultáneamente han aparecido portafolios o reseñas sobre él en varias revistas nacionales y alguna extranjera. Y ahora una exposición. Y nos alegramos de ello" (*ANOFELES*, 1976, 28). Si la curaduría de Jorge Rueda en Arles (Francia, 1978) había sido la primera exposición colectiva de fotografía española en Europa, la exposición *Límite. Madrid-Nueva York* lo iba a ser en Estados Unidos. Fue deseo de sus promotores su itinerancia por Barcelona, Europa y Sudamérica, e informaron que la muestra se había expuesto antes en Madrid. El máximo responsable de *Límite* fue Carlos Serrano, quien organizó a un grupo de fotógrafos españoles cuyas trayectorias

se encontraban ligadas a *Nueva Lente* y al Photocentro (1975-1979)[9], con un alto porcentaje que combinaba la docencia fotográfica con la creación y una proyección internacional "encauzada" por su participación en exposiciones, publicaciones o presencia de sus trabajos en colecciones varias.[10] En total veinticinco autores y cien fotografías entre obras en color, virados y blanco y negro que expresaban el uso moderno de la fotografía como medio de comunicación e instrumento clave para emprender nuevas actitudes poéticas e investigar experiencias no solo plásticas y conectadas con el resto de las artes, el mundo, incluso, la vida. Es decir, un elenco que representaba la variedad de expresiones contemporáneas formuladas fotográficamente en nuestro país a finales de los setenta, donde se advertía un gran peso de lo conceptual seguido del surrealismo; el documental de corte "tradicional" fue el gran ausente. Así, *Límite* se convirtió en propuesta a la par que apuesta con la que "forzar los límites de la propia revista que la cobijó, garantizando la presencia de toda clase de estilos y personalidades, apoyando, sobre todo, a aquellos que inventaban fotografías fueran principiantes *amateurs* o consagrados profesionales (PÉREZ-MÍNGUEZ Y SERRANO, 1979).

Sorprende que en el monográfico que *Nueva Nueva Lente* dedicó a *Límite*, donde se incluyó el catálogo, en ninguno de sus apartados —introducción, catálogo y selección de obras[11]— se recogiera la fecha y lugar de celebración[12]. La reseña firmada por Carlos Serrano en febrero de 1979 anunciaba que: "Las 100 obras que componen esta exposición colectiva se presentan en Madrid y Nueva York en la

9 Del total de los fotógrafos invitados el 16% (4) procedía del Photocentro; era el caso de Pedro Díez-Perpignan, Carlos F. Villasante, Luis Garrido y Fernando Gil.

10 La amistad seguramente tuvo que ver en la selección de autores. De los veinticinco seleccionados, catorce (56%) –Villasante, Eguiguren, Elías Dolcet, Fontcuberta, Yuste, Luis Garrido, Luis Pérez-Mínguez, Oriola, Ouka Leele, Rafael Navarro, Pere Formiguera, Pedro Diez Perpigan y Josep Rigol– figuraban en el listado de Pablo Pérez-Mínguez "Espacio reservado para nuevos amigos" (1979, 64).

11 Vol. 1 (82) marzo 1979.

12 Consultado los currículos actuales de algunos de sus participantes, por ejemplo, el de Ouka Leele o Rafael Navarro, se ha podido conocer la fecha –junio–, lugar –la Spanish Tourist Office de New York–, y, también, un cambio de nombre, en vez de *Límite* aparece *New Photographers From Spain*. De igual modo, se ha sabido que la muestra itineneró durante 1979 por varias galerías de Reino Unido: The Night Gallery de Londres, The Photographic Gallery en Cardiff y en la Open Eye Gallery de Liverpool.

primavera de 1979", y, advertía a los lectores de su posible itinerancia a Barcelona, algunas capitales de Europa y Sudamérica[13]. El catálogo recogía por orden alfabético el listado de participantes; cada autor se encargó de su propia presentación curricular[14], precedida por un autorretrato y seguida de la reproducción de las fotografías sin título con las que participaban. El asterisco que acompañaba a alguna de ellas indicaba que estaban reproducidas a mayor tamaño en el monográfico[15]: un total de cuarenta y ocho obras, dieciséis a color (33%) y el resto a blanco y negro (77%). Los hermanos Eguiguren y Equipo Yeti fueron los autores que mayor número de obras presentaron (7), seguidos de Pablo Pérez-Mínguez, Josep Rigol y Carlos Villasante (6), Joan Fontcuberta y Ferrán Freixa (5), Pedro Díez Perpignan, Luis Garrido, Fernando Gil, José Miguel Oriola, Luis Pérez-Mínguez y Juan Ramón Yuste (4), Javier Campano, Sergi Capellas, Tony Catany, Elías Dolcet, Pere Formiguera, Rafael Navarro, Ouka Lele, Jorge Rueda, Antonio Sánchez Barriga y Manuel Úbeda (3) y Manel Esclusa y Enrique de Santos (2). Ya se ha comentado que la edad media fue veintinueve años. Sergi Capellas y Ouka Lele[16] fueron los más jóvenes, 21 y 22 años respectivamente, y, Rafael Navarro el mayor con 39 años. En la treintena Catani, Oriola y Rueda, con 37 y 36 años respectivamente, los hermanos Eguiguren con 33 y 35 años, Pablo Pérez-Mínguez con 33, Luis Pérez-Mínguez, Enrique de Santos, Elías Dolcet y Antonio Sánchez-Barriga con 31, y Manuel Úbeda, Carlos Villasante y Equipo Yeti con 30. En la veintena, Campano, Garrido, Freixa y Gil con 29, Rigol con 28, Esclusa, Formiguera, Díez-Perpignan y Yuste con 27 años. Por último, tomando como referencia la procedencia de todos ellos[17] se identifican dos grandes áreas de influencia: Madrid (40%) y Barcelona (36%): "En fotografía ¿Barcelona o Madrid? En Barcelona hay mucho más interés, movimiento, cantidad, voluntad y seriedad; pero, aquí, en Madrid, estamos todos locos. Son dos posturas

13 Hasta la fecha no se han encontrado documentos que confirmen estas itinerancias, tampoco que la muestra se presentara en Madrid.

14 Posiblemente seleccionaran también sus trabajos.

15 Ninguna de ellas llevaba título.

16 Aún no había incluido la segunda "e" a Lele [Leele].

17 Se cuenta como unidades a los tres integrantes del Equipo Yeti, nacidos todos en Madrid, y a los dos hermanos Eguiguren nacidos en Zumaya.

muy distintas. Las dos interesantísimas" (Pérez-Mínguez y Serrano, 1979, 90). El 24% restante quedó repartido entre: el País Vasco (2,5%), Toledo (2,5%), Almería (2,5%), Zaragoza (2,5%), Alcoy (2,5%) y Jerez de los Caballeros (2,5 %).

2.1. *Límite*: un encuentro de amigos

Ya se ha señalado que los fotógrafos aquí reunidos trabajaban con y desde la fotografía para cambiar la realidad no tanto para representarla. Fueron los representantes del autodidactismo y la ilusión: "Todos aprendíamos de todos y, frecuentemente padecimos el lento proceso que implica el aprendizaje basado en la relación casi siempre desproporcionada, entre errores y aciertos" (VILLASANTE, 2001, 11). Conscientes de que a la fotografía en España le quedaba aún un largo camino por recorrer para demostrar que era un Arte. Resulta importante conocer en aras de interpretar la innovación de la propuesta, el porcentaje de los autores que coincidieron en colectivas anteriores. El 48% (12 autores) estuvieron antes en la muestra internacional de Arles comisariada por Rueda. Fue el caso de Miguel Oriola, Tony Catani, Javier Campano, Pedro Diez Perpiñán, Joan Fontcuberta, Manuel Esclusa, Pere Formiguera, Elías Dolcet, los hermanos Eguiguren, Jorge Rueda, Rafael Navarroy Carlos Villasante.

De igual modo, los doce fotógrafos que constituyeron la colectiva *Fotografía Joven Española* —organizada por Carlos Villasante en la Librería Fuenteovejuna de Toledo entre el 15 al 30 de junio de 1976— representaban el 83% (11 autores) de *Límite*. Hablamos de Pedro Diez Perpiñán, Joan Fontcuberta, Manuel Esclusa, Pere Formiguera, Luis Garrido, Fernando Gil, Rafael Navarro, Pablo Pérez-Mínguez, Jorge Rueda y Carlos Villasante[18]. Y antes, en la *I Muestra de Fotografía Española* celebrada en la galería Multitud de Madrid[19] durante los meses de marzo de 1976, donde participaron

18 Miguel Trillo y José María Moreno no estuvieron en *Límite*.

19 Pese a su repercusión en prensa –*El Comercio* (Gijón), Pueblo (Madrid), *Arriba* (Madrid), *Diario de Burgos, El Diario Vasco, Diario de Navarra*, *ABC, Caduceo, Cambio 16, Guadiana, Hoja del Lunes* o *En punta* (1995,34), no ayudó en absoluto a la aceptación de la fotografía por parte del mundo del arte. Fue cuestionada de principio a fin por la "falta absoluta de rigor y compromiso en la "selección" (*ANOFELES*, 1976, 29).

cuarenta y tres fotógrafos[20], el 13,9% (6 autores) estuvieron después en *Límite*: el caso de Javier Campano, Ramón y Antón Eguiguren, Joan Fontcuberta, Luis Pérez Mínguez, Jorge Rueda y Antonio Sánchez-Barriga. Algunos de ellos, también, compartieron proyectos editoriales. El 16% de la muestra que constituían Ouka Leele, Carlos Villasante, Fernando Gil y Pedro Diez Perpignan habían participado en 1977 en la publicación realizada y editada por Equipo Diorama titulada "Pintadas del Referéndum"[21]. Un año antes, el 28% (7 autores) —Barbara Allende[22], Pedro Díez Perpignan, Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Fernando Gil, Josep Rigol Muxart y Carlos Villasante— coincidían en "Principio. Nueve jóvenes fotógrafos", una publicación realizada por Ediciones Diorama; donde, igualmente, habían colaborado en su diseño gráfico Carlos Serrano y Pablo Pérez-Mínguez[23].

En cuanto a su presencia en revistas especializadas ocurría algo semejante. Por ejemplo, Manel Esclusa y Joan Fontcuberta habían publicado en *Contrejeur,* una revista recientemente publicada en París y de la que *ANOFELES* se hacía eco en sus páginas (1976, 27-28). Por su parte, el 20% de *Límite* —Javier Campano, Pedro Diez Perpignan, Joan Fontcuberta, Ouka Leele y Josep Rigo— colaboraban en la edición española de *Zoom* impulsada por Aurora Fierro en 1979 tras la desaparición de *ANOFELES* (VILLASANTE, 2002, 10). Estos datos confirman que la selección

20 Pese a las numerosas críticas recibidas ha sido una de las exposiciones colectivas de fotografía con mayor porcentaje de fotógrafas (6,9%): Colita y las hermanas Marigra y Cristina García Rodero; ninguna de las tres estuvo en *Límite*. El resto de los participantes fueron: Ignacio Barceló, Jaime y Jorge Blassi, José Branchat, Javier Campano, Leonardo Cantero, Luis Lastro, Colita, Gabriel Cualladó, Koldo Chamorro, Juan Dolcet, Ramón y Antón Eguiguren, Joan Fontcuberta, M. Gracia y Cristina García Rodero, Francisco Gómez, Francisco Gordillo, Juan Gyenes, Francisco Hidalgo, Vicente Ibáñez, Enrique Jene Vilá, César Lucas, Miguel Martínez, Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Antonio Molina, Rafael Navarro, Fernando Nuño, José Miguel Oriola, José Ortiz Echagüe, Enrique Pamiés, Juan Pando Barrero, Juan Pando Vespierto, Luis Pérez Mínguez, Carlos Pérez Siquier, José Rivas Prous, Jorge Rueda, Antonio Sánchez-Barriga, Alberto Schommer, Ángel Úbeda, Gerardo Vielba y Ramón Vilalta.

21 Contenía un prólogo de José Luis L. Aranguren y un texto de E. Lizcano. El diseño estuvo a cargo de Fernando Gil y Pedro Díez Perpignan, también participantes.

22 Aquí no usó el pseudónimo Ouka Lele.

23 La última página incluía una fotografía editada por Carlos Serrano a partir de tres fotografías de Pablo Pérez-Mínguez.

de *Límite* ni fue arriesgada ni novedosa. Obedeció, más bien, a la persistencia de unas dinámicas adquiridas años atrás, determinadas por intereses comunes y la existencia de redes personales y profesionales, a menudo, entremezcladas como se observa en sus *currícula*. En cierto modo, esta dinámica podría resultar "comprensible" en un escenario tan escaso en oportunidades y donde la información valía su peso en oro.

2.2. ¿Los elegidos?

A continuación, se describe brevemente la trayectoria de cada participante. Javier Campano (Madrid, 1950) profesional *freelance* en prensa, reportajes y fotografía industrial, etc. era, además, miembro del grupo audiovisual Ojo Móvil junto a Rafael y Daniel Zarza, Rafael Roca y Jaime Navascués. Su trabajo se había publicado en *Everfoto. Anuario Fotografía Española* y contaba con un currículo expositivo extensivo a espacios no solo fotográficos. Sergi Capellas (Rubí, Barcelona, 1958), aficionado a la fotografía desde los 11 años. combinaba su trabajo creativo con el trabajo profesional. Su trabajo se había expuesto mayormente en el ámbito catalán. Toni Catany (Llucmajor, Mallorca, 1942) profesional de la prensa con varios libros de su obra publicados en París. Enrique de Santos (Barcelona, 1948) miembro de FAD (Fomento de las Artes Decorativas) y director de la revista *Tecnifoto 2002.* Pedro Diez Perpignan (Madrid, 1952) fotógrafo de amplia experiencia en la gestión editorial, consejero de Photo Edición, director gerente del Photocentro y Photoescuela, director y fundador de *Anófeles* (1974-1975) y consejero delegado del proyecto Ediciones Diorama; tenía en su haber un libro publicado sobre su obra. Elías Dolcet del Álamo (Madrid, 1948) miembro de una estirpe de fotógrafos en nuestro país, era el único miembro de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid y había contribuido, especialmente, a dar a conocer la fotografía en el espacio universitario. Combinaba su trabajo creativo con su actividad profesional en la fotografía industrial y publicitaria. Los hermanos Antón y Ramón Eguiguren (Zumaya 1946 y 1948) afincados en Barcelona trabajaban como fotógrafos publicitarios profesionales desde comienzos de los setenta y acababan de publicar un porfolio en *Time-Life Photography Year*; su presencia "chirriaba" frente al resto de artistas y trabajos centrados en las posibilidades interpretativas y conceptuales del lenguaje fotográfico.

Manel Esclusa (Vic, 1952) *freelance* y profesor de fotografía, el autor con mayor número de exposiciones en el extranjero; seguramente tuvo que ver la Beca

de Arte Castellblanch (1974) que le permitió viajar al extranjero y hacer varios *workshops* con Ansel Adams, Neal White, Susan Felter, Yan Dieuzaide, Denis Briat o Jean-Pierre Sudre. Su obra se encontraba representada en la Biblioteca Nacional de París y el Museo Reattu de Arles. Recientemente, había publicado un porfolio junto al artista Wilhelm Schurmann en *Creative Camera*. Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) profesor del centro de Enseñanzas de la Imagen de Barcelona (CEI) y uno de los autores más mediáticos junto a Pablo Pérez-Mínguez y Ouka Leele. También, de los más tempranos en vincularse a la fotografía (1968) y mayor proyección internacional a la que sumar una faceta docente y crítica incipiente. Profesionalmente había comenzado en una agencia publicitaria. Su obra estaba en colecciones internacionales.



Fig. 5. *Sin título*. Luis Garrido. *Nueva Nueva Lente* vol. 1, 1979

Pere Formiguera (Barcelona, 1952) destacaba por impulsar la creación de centros formativos donde enseñar las posibilidades creativas de la fotografía, como el caso de la Escuela Avenç de Sant Cugat (1978). En 1975 había fundado el Grup Taller d´Art Fotografic de Barcelona y era miembro del grupo Alabern junto a Manel Esclusa, Rafael Navarro y Joan Fontcuberta. Al igual que este, uno de los autores que llevaba más tiempo trabajando en la fotografía con una formación autodidacta completada en escuelas. Su obra estaba presente en colecciones internacionales. Ferrán Freixa (Barcelona, 1950) destacaba por su proyección internacional. Se había formado en dibujo y pintura y trabajaba como fotógrafo profesional y diseñador gráfico en publicidad, moda e industria. El madrileño Luis Garrido (1950) director técnico de *Nueva Lente* y cofundador del Photocentro se describió con unas breves palabras: "Soy fotógrafo. Se es para el mercado. Ser fotógrafo, o cualquier otra cosa es una estupidez. No ser es imposible" (1979, s/p) (Figura 5).

Fernando Gil (Madrid, 1955) formaba parte del equipo fundacional de Photocentro y era colaborador de *Nueva Lente*. "Autodidacta desesperante" trabajaba como profesor en el Centro de Enseñanzas de la Imagen (CEI) de Madrid y había cofundado junto a Pedro Díez Perpiñán, Diorama Ediciones, un proyecto editorial pionero en España dedicado a la fotografía. Expuso cuatro imágenes, dos publi-

cadas de corte documentalista íntimo, explorando visualmente la dualidad ausencia/presencia. El zaragozano Rafael Navarro (1940) contaba con más de treinta exposiciones en América y Europa; tenía obra, igualmente, en centros fotográficos relevantes como la Bibliotheque Nationale de París o el Musee Reattu de Arlés, entre otros. Había editado cuatro porfolios. La exposición mostraba dos dípticos que evidenciaban tanto la subjetividad como la elocuencia de sus formas. José Miguel Oriola (Alcoy, 1943) como Fernando Gil impartía clases en el CEI y tenía en su haber premios y reconocimientos varios. Presentó cuatro fotografías provocativas y directas con especial atención al cuerpo. Ouka Leele (Madrid, 1957-2023) fue la única fotógrafa de la exposición. Pese a su juventud había logrado en muy poco tiempo un alto reconocimiento por su serie de retratos "Peluquería". Habían dejado sus estudios de Bellas artes para ser autodidacta e ingresar en el Photocentro (1976). Su afición por la pintura y el dibujo se fusionaron tempranamente con su pasión por la fotografía dando origen a un personal y reconocible estilo de fotografía pintada con acuarelas.

Los hermanos Pérez-Mínguez: Luis (Madrid 1950-1979) acababa de fallecer. Su presentación biográfica decía así: "Me aburre tanto tener que -recordar, olvidar, las muchas cosas que he dejado de hacer en esta V-I-D-A. Madrid, invierno-1979)" (1979, s/p). Las fotografías que presentó respondían al carácter desenfado del artista cuyo trabajo, al igual que el de su hermano Pablo Pérez-Mínguez P.P.M. (Madrid, 1946-2023), estaba más cerca del álbum familiar que de la fotografía creativa en general. Este segundo se describió como fotógrafo *amateur* y profesional, escritor, crítico, editor y promotor de fotografía. Director de *Nueva Lente* junto a Carlos Serrano desde 1979, creador cofundador del Photocentro de Madrid y exdirector artístico de la Photogalería, participó con seis imágenes que formaban parte de su libro "El color de mi vida misma". Josep Rigol i Muixart (Barcelona, 1953) (Figura 6) era un *freelance* con formación artística y musical en la Escuela Massana y trabajaba como redactor de la revista *Papel Especial.* Aunque su trabajo aún no había alcanzado difusión internacional, contaba con gran experiencia en el medio editorial. Había fundado la revista *Ajoblanco* y dirigía la edición española de *Zoom*. Para la exposición presentó cinco fotos: un par de naturaleza muertas y dos paisajes.

Jorge Rueda (Almería, 1953) llevaba profesionalmente en la fotografía desde 1965 y contaba con una reconocida trayectoria europea. En estos momentos, comentaba estar investigando sobre las posibilidades sensoriales de la imagen fo-

tográfica y su lenguaje para complementar su visualización. Había trabajado en fotografía de ilustración, publicidad, ediciones, prensa y festivales internacionales de teatro. Mientras, había cofundado *Nueva Lente* (1971) y sido su director artístico (1971-1973). Tenía una importante faceta como docente, conferenciante y crítico editorial. Era el único fotógrafo español que había formado parte del jurado de la Crítica en los VIII Encuentros Internacionales de la Fotografía Arlés. En consecuencia, invitado a seleccionar y organizar en el marco de IX Encuentros Internacionales de la Fotografía de Arlés de 1978 la primera muestra de fotografía española en el extranjero. El autodidacta Antonio Sánchez-Barriga (Jérez de los Caballeros, Badajoz 1948) había estudiado en Madrid y Roma (1968). Mostró tres fotografías que revelaban su preocupación por la luz y la composición y la esencia del espacio (objeto) capturado por la instantánea. Otro docente y promotor de la fotografía, esta vez del Centro de Enseñanzas de la Imagen (CEI) de Barcelona fue Manuel Úbeda Gallart (Mollet del Vallés, 1951). Exponía por vez primera en 1975 en varias colectivas celebradas en Barcelona, París, Manresa, Madrid. Era presidente de FOTO-FAD (Foment de les Arts Decoratives).

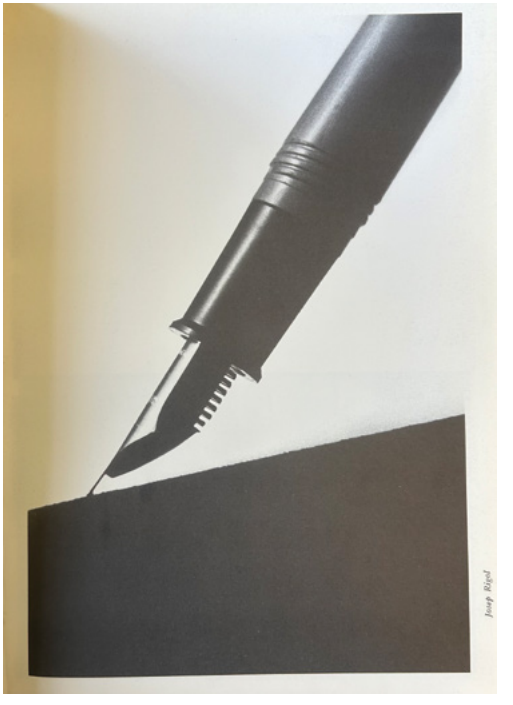


Fig. 6. *Sin título*. Josep Rigol. *Nueva Nueva Lente* vol. 1, 1979

Carlos Villasante (Toledo, 1951) realizaba sus primeras fotos en 1970. Había realizado casi una decena de exposiciones individuales de carácter nacional. Contaba con un currículum vinculado a la Quinta Generación de *Nueva Lente* y al Photocentro de Madrid (1976-1979). Amplió el marco de la fotográfica realizando el audiovisual "La venta de un futuro" (Madrid, 1978). Se publicaron dos de sus seis imágenes en las que indagaba acerca del fenómeno fotográfico. Yeti nacido en Madrid en 1975 era una especie de fraternidad creativa experimental integrada por Antonio Lafuente, Miguel Ángel y Félix Lorrio (Madrid, 1949). Firmaban como Yeti y se distinguían por el carácter experimental —entre el surrealismo— y el *Pop art* y onírico con el que trabajaban la ilustración fotográfica en prensa. Y, finalmente, Juan Ramón Yuste (Madrid, 1952-2010) (Figura 7) sin cuya presencia no podría entenderse el espíritu combativo de la fotografía desde mediados de los setenta:



Fig. 7. *Sin título*. Juan Ramón Yuste. *Nueva Nueva Lente* vol. 1, 1979

"Somos las personas quienes hacemos de las culturas armas arrojadizas" (2009, s/p).

3. El *límite de la generacion española "fin de siglo en Nueva York"*

Hacia el final de la década, Carlos Serrano y Pablo Pérez-Mínguez inauguraron su reaparición en *Nueva Lente* con la exposición *Límite*. La muestra inauguraba un año con importantes acontecimientos destinados a visibilizar la fotografía: el *Simposium* sobre Fotografía y Comunicación Humana celebrado en la X Edición de Arles del 7 al 27 de julio, los *I Encuentros Fotográficos de Andalucía en Málaga,* dirigidos y organizados por Joan Fontcuberta, Carlos Villasante, Jorge Rueda, José Miguel Oriola, Equipo Yeti, Pablo Pérez-Mínguez y Manuel Falces celebrados del 11 al 19 de agosto, o, bajo el auspicio de la UNESCO y la municipalidad de Venecia, los tres meses —del 16 de junio al 16 de septiembre— dedicados enteramente a la fotografía con un programa de conferencias, exposiciones, cursillos y simposios[24]. Y todo ello en un escenario teñido por la crisis: "En Europa e incluso en América se dice que la Fotografía, ¡cómo no!, está en crisis. (…) ¿Cómo fotografiar ahora una nube, o una modela enfadada, o un ambiente "surrealista", o una palmera, o una flecha sobre una autopista? (…) ¿Crisis de ideas?" (PÉREZ-MÍNGUEZ Y SERRANO, 1979, 11). Aún con todo, sus promotores declaraban a bombo y platillo que la fotografía esta-

24 Un total de 25 exposiciones, 14 conferencias y dos simposios, uno de ellos en colaboración con los Encuentros de Arles. Entre los responsables de los *workshops* se encontraba el español Francisco Hidalgo, conocido como Yves Roy, Lucien Clergué, Lee Friendlander, Ernst Haas, Art Kane, Duane Michal, Arnold Newman, Pete Turner o Christian Vogt.

ba de moda en España, incluso, que estaba en condiciones de dar un campanazo (PÉREZ-MÍNGUEZ Y SERRANO, 1979, 11).

Por otra parte, fue una muestra que poco tuvo que ver ya con la Quinta Generación, al menos en cuanto a representación de artistas se refiere. Como ya señalara Enric Mira, la euforia discursiva de ambos organizadores hizo pensar en una muestra confeccionada, fundamentalmente, a partir de sus miembros (MIRA PASTOR, 1991, 160). Tras una ausencia de cuatro años[25] rescataron solo a siete: Pere Formiguera, Juan Ramón Yuste, Josep Rigol, Luis Garrido, Carlos Villasante, Joan Fontcuberta y Pedro Diez Perpignan[26]. De hecho, la particularidad más destacable de esta selección, ya señalada, fue haberse nutrido con artistas doblemente interconectados vía *Nueva Lente* vía Photocentro. En cualquier caso, jóvenes sobradamente preparados para mostrar al mundo desde Nueva York la capacidad de la fotografía española[27]: "Artistas del ¡VALE TODO! en el centro de sus actitudes fotográficas, con proyección internacional y frecuentes colaboradores de la revista, pistoleros de la imagen y miembros de una generación, pasota e ilusionada como declaraba PPM". A la vista de lo expuesto, resulta pertinente la pregunta si, de verdad, esta exposición, esta "generación" cimentó las bases de la contemporaneidad fotográfica española y la conectó con las corrientes internacionales. Al margen del loable compromiso de sus promotores con la fotografía, en general, cabe señalar, que, una vez más, predominaron en el proyecto los intereses personales y profesionales. Este fue, quizá, su límite. En cualquier caso, la búsqueda de nuevas iniciativas fotográficas no se vio reflejada, y el resultado fue previsible y parcial. Por otra parte, aquella ¡explosión de cinco



Fig. 8. Encarte de la exposición. *Nueva Lente* vol. 82, 1979

25 Ausencia durante la cual Pablo Pérez-Mínguez lanzaba la Photogalería con porfolios de Juan Dolcet, Luis Garrido, Joan Fontcuberta, Pere Formiguera, Josep Rigoll, y Carlos Villasante.

26 Constituían el 6,9% de los miembros iniciales adscritos a la Quinta Generación.

27 Un objetivo similar al que desempeñó en el ámbito de la pintura la generación de la Nueva Figuración española donde se encontraban: Alfonso Albacete, Carlos Franco, Navarro Baldeweg, Ignacio G. de Liaño, Santiago Serrano o Luis Gordillo, entre otros.

kilos de fotografía española en la Quinta Avenida! (Figura 8), que se arrogaba como la Generación Española "Fin de Siglo" en Nueva York (Editorial 1979, 7) fruto de ocho años de trabajo fue, asimismo, el estreno y el colofón de la nueva aventura —*Nueva Nueva Lente*— que Carlos Serrano emprendió junto a Pablo Pérez-Mínguez, o lo que es lo mismo, un *déjà vu*[28]; un traje nuevo y un discurso repleto de ecos pasados.

> PARTIMOS de considerar La Fotografía como una actividad artística poderosamente popular, con capacidad para innumerables conexiones con el resto de las Arte, el Mundo y la Vida.
>
> COMPROMISO. Nos comprometemos a CONTINUAR forzando los límites de esta Nueva Revista, abriéndola a todo tipo de estilos y personalidades, y apoyando, sobre todo, a aquellos que INVENTAN FOTOGRAFÍAS, ya sean principiantes "amateurs" o consagrados profesionales.
>
> LO VIEJO. Esta revista no piensa, de momento, seguir publicando portafolios. El viejo truco de la cortita presentación seguida de unas cuantas fotos ha perdido para nosotros todo su interés.
>
> LO NUEVO. Números monográficos. Temas y autores tratados a fondo Convocatorias, Participación. Cada número de la NUEVA NUEVA LENTE será un número especial. Muy especial.
>
> PROMOCIÓN. Desde estas páginas promocionaremos, a todos los niveles, cualquier suceso dentro del extenso campo de la imagen fotográfica española (clásica, actual o de vanguardia).
>
> CALIDAD E INTERNACIONALIDAD. Nos ocuparemos de lo mejor: calidad de textos, imágenes y diseño a nivel internacional.
>
> CREACIÓN: VÍA LIBRE. Queremos forzar en lo posible la creación y aglutinación de nuevos estilos, de nuevas generaciones de artistas. Dando viabilidad, dentro de nuestros límites, a los proyectos más ambiciosos.
>
> ¡A DIVERTIRSE! Esta Revista va a ser muy divertida. No tenemos la menor intención de aburrirnos ni, mucho menos, de aburrirles a ustedes.
>
> ¡EN MARCHA! Cada número de la NUEVA NUEVA LENTE será un paso adelante en el mundo de la cultura, donde la fotografía española debe insertarse con más fuerza y poder que nunca (PÉREZ-MÍNGUEZ Y SERRANO, 1979, 11).

28 Enric Mira advierte que su brevedad –solo cuatro números– ofrece pocos elementos de juicio para valorar el grado de innovación de su propuesta (1991,160).

Referencias

anofeles. *Revista de Fotografía* (1975), vol. 0. Madrid: Departamento de Publicaciones Photoescuela.

anofeles. *Revista de fotografía* (1976), vol, 1. Madrid: Departamento de Publicaciones Photoescuela, p. 28, p. 29.

Carabias álvaro, m. (2017). "Arlés' 78. Tentativas para la formulación pública de la fotografía española: entre la "áspera España" y la moderna" en Cabañas Bravo, M. y Rincón García, W. *Imaginarios en conflicto: "lo español" en los siglos XIX y XX*. Madrid: CSIC, 161-176.

Galería Multitud. Exposición documental (1995). Madrid: TF Editores.

Nueva Lente (1979), vol. 82. Madrid, p. 11, p. 74; pp. 83-90.

Nueva Nueva Lente (1979), vol. 1 (83). Madrid, p.7; p. 11; p. 13; PP. 26-27; p. 81; p. 83; p. 90.

Nueva Nueva Lente (1979), vol. 84.

Nueva Lente (1979), vol. 86. Madrid, p. 72.

Mira Pastor, e. (1991). *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Mira Pastor, e. (2012). "La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España" en *Concreta: Sobre creación y teoría de la imagen*, vol.0, pp. 26-39.

Serrano, c. (2016). *Ouka Leele. Viajeros de mi galaxia*. Galería Fernández-Brasso, Serrano, p. 7, < https://galeriafernandez-braso.com/wp content/uploads/2021/03/Catalogooukaleele.pdf > [Consulta: 10 de abril de 2024].

Villasante, C. (2001). "Elogio y nostalgia del Photocentro" en *Universo fotográfico* vol.3 (junio) p. 11.

Yuste, J.R. (2009). "Somos las personas quienes hacemos de las culturas armas arrojadizas" en *El País* 9 de febrero <https://www.periodistadigital.com/periodismo/20090209/juanramonyuste-asialibros-condeduque18-5689-noticia-689402987753/ > [Consulta: 10 de abril de 2024].



Srta. Sagrario Rodriguez



Srta. Maria Natividad Mendiola



Srta. Consuelo Moraleda

Bagalas del cartel de nuestra reina del año 1973

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Programa de Feria y Fiestas de Carrión. 21-8-1973.

FOTOGRAFÍA, CULTURA Y TRADICIÓN EN LOS PROGRAMAS DE FERIA Y FIESTAS DE DAIMIEL

Sheila Arroyo Rodríguez-Peral

Universidad de Castilla-La Mancha

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.24

Resumen

A lo largo del tiempo, la fotografía ha desempeñado un papel fundamental en los programas de Feria y Fiestas de las localidades. En dichas publicaciones, este recurso adquiere una función relevante al plasmar visualmente la riqueza cultural del pueblo, mostrar su desarrollo y documentar los eventos tradicionales para su preservación en las generaciones venideras. Su estudio permite registrar la evolución temporal de la festividad y sus habitantes, así como identificar el progreso de sus negocios o las transformaciones en el entorno urbano y natural. Las imágenes posibilitan rememorar momentos significativos, celebraciones y bienes materiales que en la actualidad se han perdido, al tiempo que preservan aquellos que aún persisten. Junto a los textos recopilados en los programas de Feria y Fiestas de Daimiel, estas instantáneas capturan la esencia de los eventos festivos y la transmiten a los lectores, suscitando su interés por explorar el municipio y disfrutar de sus festividades.

Palabras clave: feria, fiestas locales, tradición, cultura, fotografía.

Abstract

Over time, photography has played a fundamental role in the Fair and Festivals programs of localities. In these publications, this resource takes on a relevant function by visually capturing the cultural richness of the town, showcasing its development, and documenting traditional events for preservation in future generations. Its study allows for the temporal evolution of the festivities and its inhabitants to be recorded, as well as for the identification of progress in its businesses or transformations in the urban and natural environment. The images make it possible to recall significant

moments, celebrations, and material goods that have been lost today, while preserving those that still persist. Alongside the texts compiled in the Fair and Festivals programs of Daimiel, these images capture the essence of the festive events and convey it to readers, arousing their interest in exploring the municipality and enjoying its festivities.

Keywords: fair, local festivities, tradition, culture, photography.

Introducción

Los programas de Feria y Fiestas de Daimiel han empleado la fotografía para representar de manera visual su cultura y tradición. Cada imagen documenta la esencia de su festividad, la cual se puede contrastar con la información detallada en dicha publicación anual, donde se especifican las actividades y eventos realizados durante su celebración. Estas instantáneas adjuntas a los textos muestran aspectos como la simbología o prácticas ceremoniales propias de la población, los monumentos más relevantes, aspectos cotidianos en la vida de los lugareños e incluso recuerdan a personajes destacados de la época. Para iniciar su estudio, la investigación se centra en el análisis de treinta años de programas digitalizados en el repositorio del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha correspondientes al período de 1943 a 1973.

Analizar las imágenes que acompañan estas guías permite apreciar cómo se han adaptado al cambio a medida que la sociedad y las preferencias culturales han evolucionado. Con el transcurso del tiempo, el contenido del programa ha integrado secciones temáticas que incluyen entrevistas a figuras relevantes, artículos de opinión, poemas, reseñas históricas, e incluso sugerencias de comercios, con la intención de enriquecer la experiencia del lector. Su estudio permite entender los aspectos más relevantes en la sociedad daimieleña a través del tiempo, lo cual se refleja en la variedad de temas de interés a lo largo de los años. No obstante, durante la feria es prioridad honrar a la patrona de Daimiel, la Virgen de las Cruces, razón por la que se le otorga una posición destacada en las primeras páginas. En resumen, estos programas reflejan la representación cultural de estas festividades.

1. Fotografía en los programas de feria y fiestas: base de datos

Para realizar el estudio, se ha empleado una metodología cualitativa y cuantitativa. La investigación analiza la información recopilada en una base de datos creada a partir de los recursos ofrecidos en los programas de Feria y Fiestas de

Daimiel, especialmente en las fotografías. El propósito es comprender el contexto en el que se integran las imágenes y su intención representativa. Para lograrlo, se analizan tanto las instantáneas como el conjunto de textos escritos en estas publicaciones, los cuales representan las tradiciones más significativas de la festividad y proporcionan información valiosa para el lector.

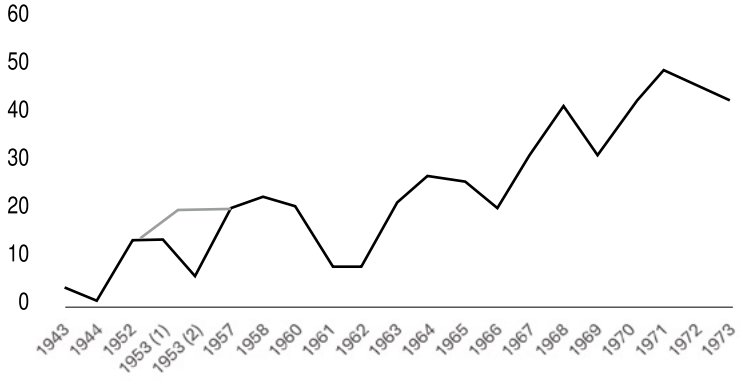


Fig. 1. Evolución del número total de fotografías. Elaboración propia con los datos proporcionados por https://www.uclm.es/centros-investigacion/ceclm

El primer gráfico (ver Figura 1) presentado evidencia un aumento exponencial en el número total de fotografías desde el año 1943 a 1973. Se aprecian fluctuaciones representadas por picos y declives, siendo el punto más bajo registrado en 1944 y el más alto en 1971. Entre los descensos a destacar además del mínimo, son considerables las caídas en la cantidad de imágenes fotográficas en los años 1961, 1962, 1966, 1969 y 1973. A pesar de que se registra otra bajada en 1953, esto se atribuye a la publicación de dos programas en el mismo período. Por consiguiente, al sumar el contenido de ambos (línea azul), el gráfico refleja un aumento, lo cual visualiza la corrección de este descenso. En consecuencia, los declives más considerables se aprecian entre los años 1960-1962, 1968-1969 y 1971 a 1973. Por otro lado, además del máximo se observan repuntes en 1952, 1958, 1964 y 1968. Tras analizar todos los datos, se deduce que los intervalos temporales con mayor estabilidad en la cantidad de fotografías que acompañan los textos ocurren entre 1952-1960 y 1963-1965.

El segundo gráfico (ver Figura 2) permite realizar un estudio basado en la temática asignada a cada fotografía, del que se han extraído una serie de conclusiones. Las instantáneas han sido agrupadas en ciertos conjuntos, como por ejemplo sucede en los monumentos. Dentro de esta categorización, se han tenido en cuenta tanto las construcciones e imágenes religiosas como civiles, lo que permite apreciarlas en su totalidad. En las vistas, se han incluido aquellas relacionadas con el pueblo y sus

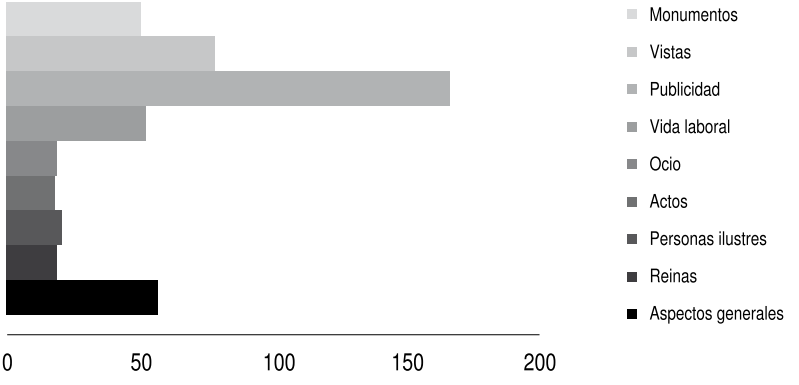


Fig. 2. Total de fotografías por tema. Elaboración propia con los datos proporcionados por https://www.uclm.es/centros-investigacion/ceclm

alrededores, desde panorámicas de la plaza hasta los campos de cultivo. Finalmente, también es necesario mencionar el conjunto en el que se agrupan los aspectos locales, el cual engloba fotografías que muestran patios, casas, homenajes póstumos, exposiciones, poemas o artículos de opinión e historia de Daimiel, entre otras cuestiones.

Al profundizar en el análisis del gráfico, se advierte que la mayoría de las instantáneas se relacionan con la publicidad. Por el contrario, el conjunto de imágenes menos reflejado en los programas corresponde a los actos celebrados durante el año. Tras la publicidad, destaca notablemente la colección de vistas sobre el pueblo, la cual presenta el municipio y mantiene informados a los emigrados sobre su situación. En un nivel intermedio se sitúan las series nombradas como aspectos locales, vida laboral y monumentos; seguidas finalmente de las personas ilustres, reinas y el ocio. Llama la atención la categoría centrada en las reinas debido a su rápido desarrollo a pesar de aparecer en los programas a partir de 1970. Esto es debido a que se les da gran protagonismo en la festividad, por lo que para presentarlas se retratan junto a su corte.

Por otro lado, destaca el contraste entre los grupos relacionados con la vida laboral y el ocio. En el programa de Feria y Fiestas de Daimiel, se pone énfasis en destacar una característica distintiva atribuida al municipio: la labor agrícola llevada a cabo por sus habitantes, actividad económica predominante en la localidad. Esta intención se manifiesta a través de las fotografías, donde prevalecen las escenas de trabajo en contraste con las que muestran instantes de ocio. Esta selección no es casual, ya que estas imágenes resaltan el compromiso y dedicación de los daimieleños en su actividad productiva y contribuyen a reforzar su reputación. En los últimos años examinados, y particularmente en 1973, se detecta un incremento en

el uso de fotografías que capturan momentos de recreo durante el tiempo de descanso, lo que sugiere una posible tendencia ascendente en la incorporación de este tipo de imágenes en los próximos períodos, aún pendientes de estudio.

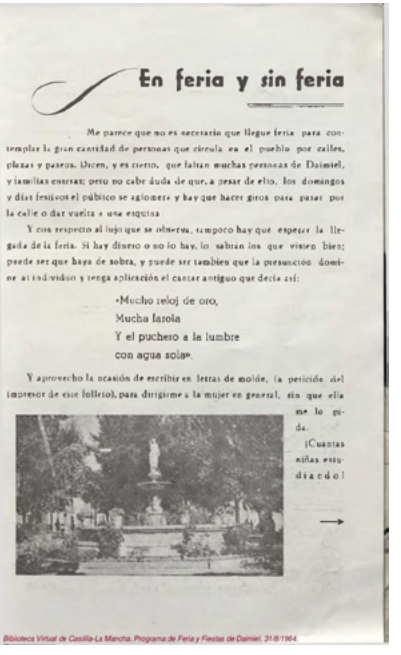
2. Estudio de las fotografías

El análisis de la base de datos expuesta en el punto anterior revela los temas que serán abordados en este apartado. Dicha metodología facilita la comprensión al desglosarlos en series fotográficas que abarcan monumentos, vistas del pueblo, publicidad, vida laboral, ocio, actos, personas ilustres, reinas y aspectos locales. Este enfoque permite distinguir claramente las imágenes y formular conclusiones individuales, las cuales posteriormente son integradas en los resultados finales. Por consiguiente, las imágenes sirven como documento histórico al proporcionar al lector los recursos necesarios para descubrir la cultura y tradición presentes en la Feria y Fiestas de Daimiel durante los años objeto de estudio.

Al acceder a los programas, en primer lugar destacan sus portadas. A lo largo de los años, se aprecia una evolución en este aspecto. Inicialmente, solían presentar composiciones sencillas en las que la protagonista era su patrona, la Virgen de las Cruces. Sin embargo, después se comenzaron a utilizar ilustraciones, pinturas de paisajes urbanos o fotografías de lugares representativos del pueblo, como por ejemplo su plaza. También, desde 1970 es común ver la imagen de la Reina de las Fiestas o Hada Mayor, ya sea luciendo el traje típico manchego o acompañada de su corte durante el desfile inaugural.

Posteriormente, se descubren las diversas secciones. El conjunto inicial de imágenes que se ha analizado es el de los monumentos, símbolo de identidad del municipio. A menudo representan su historia, cultura y logros a través de diversas manifestaciones, sean estas arquitectónicas o representaciones emblemáticas. Entre las estructuras civiles destaca una de las fuentes más famosas de la localidad, conocida coloquialmente como La Manola. Esta imagen, restaurada entre los años 2020-2021 por Isabel Angulo[1], se ha incluido en varias ocasiones en el programa, incluso se ha utilizado de manera reiterada la misma instantánea en diversos

1 La noticia sobre su restauración puede consultarse en https://www.daimiel.es/es/noticias/cultura/la-restauracion-de-la-manola-alcanza-su-fase-final



En feria y sin feria

Me parece que no es necesario que llegue feria para contemplar la gran cantidad de personas que circula en el pueblo por calles, plazas y paseos. Dicen, y es cierto, que faltan muchas personas de Daimiel, y familias enteras; pero no cabe duda de que, a pesar de ello, los domingos y días festivos el público se aglomera y hay que hacer giros para pasar por la calle o dar vuelta a una esquina.

Y con respecto al lujo que se observa, tampoco hay que esperar la llegada de la feria. Si hay dinero o no lo hay, lo sabrán los que visten bien; puede ser que haya de sobra, y puede ser también que la presunción domine al individuo y tenga aplicación el cantar antiguo que decía así:

«Mucho reloj de oro,
Mucha farola
Y el puchero a la lumbre
con agua sola».

Y aprovecho la ocasión de escribir en letras de molde, la petición del impresor de este folleto), para dirigirme a la mujer en general, sin que ella me lo pida.

¡Cuantas niñas estudiando!

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Programa de Feria y Fiestas de Daimiel. 31/8/1964



Recuerdos de mi pueblo

¡Allí donde nací; cuna de mi infancia, en un rincón grande de la basta Mancha, entre olor a ajo y el sabrosillo y agrio olor que se desprende de los lagares de sus bodegas impregnado mi ser, y ahora embriagada de él, por su amor, os guardo en el corazón y son alimentos para mi vuestros recuerdos y es vino para mí vuestra ilusión; vuestra sangre es la mía, vuestras costumbres y vuestros sueños míos son.

Allí donde el campesino suelta con sus campos cada noche, El, cuando todos los demás mortales aún siguen entregados a sus sueños, mucho antes que el sol, antes que el sol aparezca en el horizonte avivo el día con su azadón y riega los cultivos con sudor. El, mi campesino, que sabe del duro trabajar, sabe también levantar su frente surcada(como sus campos), de arrugas y con una risa en su rostro en ese día, sabrá elevar sus ojos hacia arriba y dará gracias al Autor de su vida, al Autor de sus obras.

De allí guardo recuerdos adorantes como en su masa de duce, donde al revolcteo de mis vecinas campanas estrepitosas al aire, la gente acudía cadónsigada a su llamada fervorosamente, entregándose junto con el Sacerdoce a seguir la Santa Misa con todo el alma que el daimieleño sabe dar. Recuerdo las notas arrancadas del viejo órgano con el alma anonada por las crispadas manos de un amigo, de un paisano, de UN DAIMIELEÑO.

De allí conservo la nostalgia de los juegos de una infancia; sus juegos inocentes con sus testigos como un Parterre, su «Mancha» y los floridos jardincillos en un alrededor de praaveara de un parque con su pequeño estanque.

De allí, paisanos, subsisten en mi los acordes que su Banda de Música, su Banda, solía tocar cada domingo frente al Ayuntamiento en el Ramado «TenMeque» (¡a desaparecido), las marcialesas notas substraídas del corazón de cada instrumento.

Lo allí lo más importante. Siempre en mi la imágen chiquita, morena y bonita «NUESTRA SEÑORA DE LAS CRUCES», vuestra Patrona, la mía amigos, porque yo soy de Ella como vosotros y a la que me siento ligada.

De allí, en fin.. sus fiestas, tan cerca otro año más de vosotros. Sus fachadas presumiendo de limpieza y blancura; sus calles engalanadas; el ferial con sus vivaces y múltiples hucecillas como globitos de colores. El perderse entre la muchedumbre desbordante en esos días.

Ya os lo digo, de allí, mis mejores recuerdos de mi infancia de un ayer, que me hará gritar a pulmón abierto, ¡Soy daimieleña! por la gracia de Dios.

M. T. D. Marchán

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Programa de Feria y Fiestas de Daimiel. 31/8/1969

Figs. 3 y 4. Programa de Feria y Fiestas de 1964 y 1967 (páginas 19 y 35 respectivamente). Imágenes procedentes de la Biblioteca Virtual del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

programas tal como se muestra en las figuras 3 y 4. Además, son destacables las instantáneas sobre arquitecturas como el Mercado de Abastos o el Instituto Laboral, obras de Miguel Fisac.

Por otro lado, al hacer referencia a los monumentos religiosos se mencionan las iglesias y figuras sagradas, como sirve de ejemplo la imagen de la patrona o las iglesias de Santa María la Mayor y San Pedro Apóstol, protagonistas de esta sección. De manera similar a lo que sucede con La Manola, sus fotografías también se encuentran presentes en múltiples publicaciones, lo que enfatiza su valor para los habitantes como parte de su memoria histórica. Tanto las instantáneas de índole civil como religiosas suelen ir acompañadas de textos en los que se subraya su significado o se detallan noticias o relatos relacionados con el pueblo. En la sección



Don Enrique López de Coca

hijo predilecto de Daimiel

Fecrilátk Agentina de Román

No puede paser de lejos, como desapercibido, el dejar escrito en este programa de nuestra Feria el recuerdo para la historia el acto tan merecedor que se le hizo a nuestro querido y paisano, D. Enrique López de Coca.

Daimiel cuenta entre sus hijos ilustres con el Doctor D. Enrique López de Coca, Presidente del Colegio de Médicos, y gran amante de su patria chica, a la que, a todas horas, demuestra su caridad, además de su gran valía como médico.

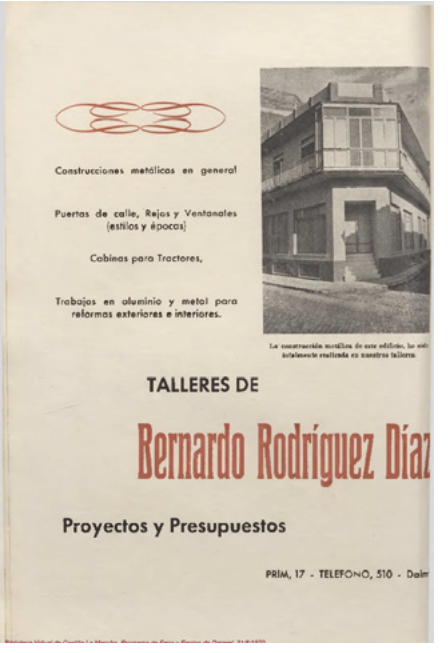
Ya hace años, un concejo municipal, conocedor ya de sus méritos, dió su nombre a una de las calles del barrio residencial del Carmen, y ahora todo el pueblo ha querido unirse a tan magna homenaje que supuso la cena que el 19 de agosto se celebró en la Terraza Jardín del Carmen, en el que le fue entregada por el Sr. Alcalde la placa por el nombramiento de hijo predilecto de Daimiel, y que ha sido adquirida por suscripción popular.

En esta gran cena de gala, no solo hubo daimieleños, sino que también habían presentes amigos, admiradores y cafornos agradecidos de toda la provincia que se unieron a este acto merecidísimo en su honor.

Nuestro paisano que terminó la guerra con el gran dolor de haber sido su padre una de las víctimas de la contienda (y que todos recordamos que D. Nicolás López de Coca, era querido de todos y al que como a D. Enrique sus subordinados tenían el mejor amigo). Ejerció su carrera en Daimiel los primeros años, hasta que en el año 1943, ganó en brillante oposición una plaza de médico en el Hospital Provincial, del que también ha sido director con el acierto que el Dr. López de Coca y que ejerció su carrera como verdadero sacerdocio, sin que para él hubiera ricos ni pobres, sino enfermos, a los que por su curación se consagraba por entero.

Que reciba tan insigne Doctor la sincera felicitación del que dirige este programa junto con la mía y que Daimiel siga dándonos tales hijos.

Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha. Programa de Feria y Fiestas de Daimiel. 31/8/1968.



Construcciones metálicas en general

Puertas de calle, Rejas y Ventanales (estilos y épocas)

Cabinas para Tractores,

Trabajos en aluminio y metal para reformas exteriores e interiores.

TALLERES DE

Bernardo Rodríguez Díaz

Proyectos y Presupuestos

PRIM, 17 - TELEFONO, 510 - Daim

Figs. 5 y 6. Programa de Feria y Fiestas de 1968 y 1970 (páginas 41 y 22 respectivamente). Imágenes procedentes de la Biblioteca Virtual del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

dedicada a la virgen se presentan textos, cantos y poemas en su honor, entre los cuales se incluye un escrito del pintor Juan D'Opazo, quien la describe como la "Dulce Virgen, Madre mía, la Patrona de este pueblo que te aclama, hoy te vengo a suplicar que escuches mi pobre canto que elevo con amor tanto cuando estoy junto tu altar" (PROGRAMA DE FERIA Y FIESTAS DE DAIMIEL, 1953: 5).

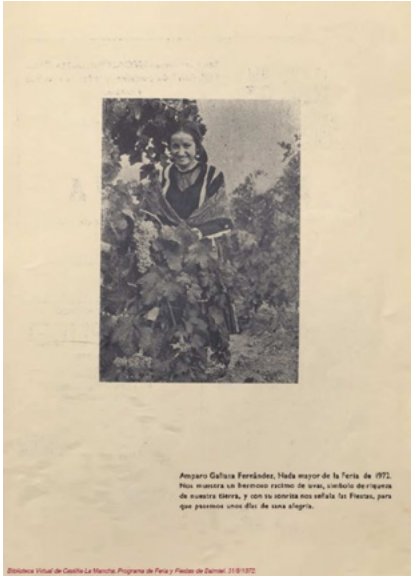
El siguiente grupo de fotografías incluye vistas del pueblo. Estas imágenes sirven de escaparate para conocer aquellos rincones que cualquier viajero que visite el municipio debe descubrir. Se emplea con la intención de presentar los espacios y divulgar sus particularidades, con el propósito de utilizarlo como carta de presentación de la población. Entre las instantáneas, se distinguen representaciones de la plaza y sus calles, así como también se aprecian detalles de sus parques y

jardines con el propósito de enfatizar el atractivo del entorno urbanístico e incluso natural, ya que además se han añadido en este conjunto fotografías que retratan los espacios.

Además de facilitar información relacionada con la organización y disfrute de las festividades, promovían la identidad de la comunidad, motivo por el que se incluyen fotografías y textos vinculados a figuras destacadas del municipio (ver Figura 5), en las que se enfatizan las contribuciones que han desarrollado a lo largo de su vida. Del mismo modo se observa su crecimiento económico o urbanístico según se analizan los diversos programas. En la sección de publicidad, se percibe un aumento en el uso de la fotografía a partir del año 1964. Estas imágenes se han categorizado en subtemas, entre los cuales se encuentra la publicidad que emplea imágenes religiosas, como las de la virgen o cristo. Por otro, las que utilizan las vistas del pueblo como reclamo para persuadir al lector, con la intención de que acuda a su tienda para descubrir la variedad de artículos en exhibición o aprovechar sus descuentos. También, los negocios hicieron uso de la imagen para mostrar sus trabajos y garantizar la excelencia al contratar sus servicios, como se evidencia en la figura 6. Una particularidad es que la mayoría de instantáneas incluidas en los programas son en blanco y negro, pero algunas empresas usaron el formato a color para dar a conocer su producto.

Las tradiciones más arraigadas en Daimiel se descubren a través de cuatro conjuntos de fotografías diferenciados: la vida laboral, el ocio, los actos y las reinas. Entre estos grupos destacan especialmente las instantáneas vinculadas al ámbito laboral, mucho más numerosas que el resto. Aunque la mayoría están relacionadas con la agricultura dado que era la principal actividad económica, también se refleja el sector industrial. Así, las imágenes permiten recordar los talleres o fábricas como la Cooperativa del Campo "La Daimieleña", cuya historia se relata en el programa de 1967. Ya en 1958 se detalla la vida laboral entre máquinas como símbolo de avance y prosperidad para la localidad, aunque su mirada en algunos casos se muestra con recelo:

> No es el hombre ya el que da forma a la informe tierra, es la máquina como un chirriante monstruo, como un magnífico monstruo, la que ordena la materia hasta hacerla por lo menos utilitaria. También los modernos tornos, como criaturas con alma de electricidad, están presentes hasta en los últimos rincones de la patria. Daimiel hace tiempo que posee unos talleres únicos en la provincia, sin que esto pueda ser orgullo (PROGRAMA DE FERIA Y FIESTAS DE DAIMIEL, 1958: 11).





Figs. 7 y 8. Programa de Feria y Fiestas de 1972 y 1973 (páginas 7 y 51 respectivamente). Imágenes procedentes de la Biblioteca Virtual del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Para representar el trabajo en el campo, aparecen hombres y mujeres en el transcurso de sus tareas asistidos por animales, así como se refleja el uso de herramientas de trabajo como la trilla o el palo de amontonar, entre otras. Además de documentar su labor, se registran momentos de descanso tras la jornada de trabajo y se exhiben los campos cultivados, que solían ser arrozales o viñedos. Junto a las instantáneas, en algunos casos se escriben poemas o escritos relacionados con la tierra, el agua, la vegetación o los labradores. Estos textos resultan interesantes, ya que exponen problemas como la escasez de agua.

A pesar de que se enfatiza la vida laboral, también se destina un espacio al entretenimiento. Estas fotografías resultan de interés puesto que permiten conocer fiestas tradicionales que en la actualidad han desaparecido, como las fallas de San José, festividad que se celebraba el 19 de marzo (PROGRAMA DE FERIA Y FIESTAS DE DAIMIEL, 1960: 55). Otras en cambio han perdurado a lo largo del tiempo, como es

el caso del tradicional belén viviente, que se conmemora durante la temporada navideña. Entre las actividades de mayor interés se encuentra el cine y la tauromaquia. Esta información ha sido corroborada debido a que en los programas se publicaba información sobre las películas que se proyectarían durante los días de feria del mismo modo que se anunciaban las corridas de toros previstas para esta temporada.

El siguiente subgrupo de fotografías refleja actos culturales, cívicos o sociales, como por ejemplo las entregas de premios, eventos deportivos o políticos. Su inclusión documenta los eventos comunitarios celebrados durante el periodo objeto de estudio, así como la participación ciudadana en la vida pública. Esta sección está vinculada con el conjunto de imágenes referido a las reinas. De este grupo destaca el programa del año 1973, donde se retrata el acto de imposición de medalla a la Reina de las Fiestas anteriores. Esta ceremonia demuestra el creciente protagonismo que adquieren en la festividad. En particular, se observa un cambio en el título de la distinción, ya que inicialmente era nombrada Hada Mayor, pero a partir de 1973 y en la actualidad se le denomina Reina de las Fiestas. Los programas en este período cumplen una nueva función, ya que permiten dar a conocer a la nueva reina y su cortejo, tradición muy arraigada en nuestros días. Las instantáneas en las que aparece la reina reflejan los ropajes típicos manchegos, así como instrumentos de labranza o el propio cultivo de la vid, símbolo de riqueza de Daimiel. En cambio, el cortejo que acompaña a la reina durante las fiestas simplemente aparece representado en primer plano (ver Figuras 7 y 8).

Finalmente, las imágenes asociadas a los aspectos locales reúnen una variedad de instantáneas que representan la prosperidad del municipio, tales como nuevas construcciones, sus negocios más destacables o la conmemoración de momentos históricos relevantes para el municipio. Asimismo, se incluyen exposiciones artísticas (ver Figura 9), espacios dedicados a los pintores daimieleños o a dar valor a sus obras, e incluso áreas dedicadas a las piezas que han desaparecido en la localidad. Igualmente, son interesantes las secciones en las que se incorporan imágenes y textos que evidencian las transformaciones en el entorno natural, entre los que es posible leer sus preocupaciones a futuro o incluso las consecuencias que podrían derivarse tras determinadas decisiones (ver Figura 10). De forma similar, se introducen otros aspectos tales como escenas habituales de hogares y patios que ofrecen representaciones visuales y contribuyen a entender el modo de construir estas edificaciones, caracterizadas por su sencillez, donde el elemento central era el patio tradicional manchego con su pozo.





Figs. 9 y 10. Programa de Feria y Fiestas de 1970 y 1972 (páginas 65 y 71 respectivamente). Imágenes procedentes de la Biblioteca Virtual del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Conclusión

Se pueden identificar diversos puntos clave en el estudio. En primer lugar, se aprecian fluctuaciones en el número total de fotografías a lo largo de los años que denotan una tendencia positiva hacia su inclusión en los programas, con un enfoque inicialmente religioso que posteriormente se equilibra con el aumento de su presencia en otros temas, principalmente en el contenido publicitario. Este aspecto refleja los cambios en las preferencias y necesidades sociales a lo largo del tiempo. Además, se destaca su capacidad de adaptación, lo que sugiere una respuesta rápida ante los cambios.

Por otro lado, se observó que muchas de las instantáneas se repetían en las diversas publicaciones, tal como se ha mencionado a lo largo de la redacción. En consecuencia, se optó por enfocar el análisis en la temática de las fotografías, donde

las diversas secciones que forman el conjunto del programa buscan manifestar la identidad cultural y aspectos representativos del municipio. Su estudio ofrece una visión sobre la sociedad, ya que exponen la importancia de la agricultura e industria para la economía de la zona, el valor de sus fiestas y los espacios de tiempo dedicados al ocio, para los que facilitan actividades de entretenimiento cultural, o el desarrollo de la comunidad y sus preocupaciones a futuro. Además, este análisis sugiere cierta estabilidad o persistencia en varios aspectos de las festividades que se mantienen aún en la actualidad, lo que subraya la importancia de continuar ampliando la información sobre estos programas.

Bibliografía

Cejudo, c, et al. (2009). "Las Ferias vistas por los Medios Impresos". En Gómez y Méndez, J. M. y Méndez Muros, S. *Periodismo y ferias en los municipios de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 16-26.

Daimiel.es (2021). *La restauración de La Manola alcanza su fase final*. <https://www.daimiel.es/es/noticias/cultura/la-restauracion-de-la-manola-alcanza-su-fase-final> [Consulta el 18 de marzo de 2024]

Homobono martínez, J. I. (1990). "Fiesta, tradición e identidad local". En *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, v. 22, n.º 55, pp. 43-58.

López, E. L. L. y Hernández, M. J. M. (2004). "Historia de la fotografía en España: un enfoque desde lo global hasta lo local" en *Contraluz: Revista de la Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico*, n.º 1, pp. 29-44.

Madrazo miranda, M. (2005). "Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición". En *Revista Contribuciones desde Coatepec*, n.º 9, 2005, pp. 115-132.

Martínez pérez, J. C. (2011). *Las ferias medievales y artesanas como atractivo turístico*. Tesis Doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València.

Núñez de Arenas, E, y Martín de la Sierra, J. *Costumbres y tradiciones populares. Daimiel, secuencias de su memoria*. Daimiel: Ayuntamiento de Daimiel.

Pastor alonso, M. J. (2003). "El Patrimonio cultural como opción turística". En *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n.º 20, pp. 97-115.

Prats, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Editorial Ariel.

Programa de Feria y Fiestas de Daimiel (1943-1973). Daimiel: s.n.

Ramírez, Y. B. (2019). "Las fiestas patronales: apuntes para su estudio". En *Revista Caribeña de Ciencias Sociales (RCCS)*, n.º 6, pp. 1-8.

Serna Martín, J y Gaviria, M. (1992). *La quimera del agua. Presente y futuro de Daimiel y La Mancha Occidental*. Daimiel: Ayuntamiento de Daimiel.
Sobrino Pérez, J. L. (1997). *Crónicas de cien pueblos. Daimiel y las Tablas*. Crónicas de la Mancha, S.L.


1 cm

INNOVADORA APLICACIÓN DE LA RADIOGRAFÍA EN EL ESTUDIO DE LOS DAGUERROTIPOS: IDENTIFICACIÓN DE LAS MARCAS DE PLATERO

Sara Barrio

Investigadora colaboradora,
Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid

Laura Alba Carcelén

Departamento científico, *Museo Nacional del Prado*

https://doi.org/10.18239/coe_2025_190.25

Resumen

La radiografía con rayos X es una técnica de imagen utilizada en el examen de obras de arte y objetos patrimoniales desde hace más de un siglo. Sin embargo, a pesar de este amplio uso no se han encontrado referencias de su aplicación en el estudio de los daguerrotipos.

Esta investigación propone su empleo para la identificación de las pequeñas marcas estampadas en las placas daguerrianas, sin necesidad de manipular el daguerrotipo ni de extraer la placa del paquete daguerriano. Estas marcas son de enorme importancia para el conocimiento de estos objetos fotográficos ya que pueden aportar información única para su datación, detalles de su proceso de producción e incluso su autoría.

Para valorar la viabilidad de esta aplicación, se radiografiaron trece daguerrotipos utilizando dos procedimientos de trabajo diferentes. Ambos permitieron localizar las marcas de platero de todos los daguerrotipos sin desmontarlos y evitando su exposición a factores ambientales perjudiciales.

Los resultados obtenidos demuestran, por primera vez, la utilidad de la radiografía para localizar, identificar y caracterizar las marcas de platero de las placas daguerrianas. La radiografía de rayos X se revela, así como una herramienta innovadora y de fácil integración para el estudio de los daguerrotipos.

Palabras Clave: Daguerrotipo, rayos X, radiografía, marcas de platero, conservación, identificación, fotografía.

Abstract

X-ray radiography has been used as an imaging technique in the examination of works of art and heritage objects for more than a century. However, despite this widespread use, no references have been found to its application in the study of daguerreotypes.

This research proposes its use for the identification of the small hallmarks on daguerreotype plates, without manipulating the daguerreotype or removing the plate from the daguerreotype package. These hallmarks are of enormous importance for the knowledge of these photographic objects as they can provide unique information for their dating, details on the production process and potential attribution.

To assess the feasibility of this application, thirteen daguerreotypes were radiographed using two different working procedures. Both procedures successfully located the hallmarks on all the studied daguerreotypes without dismantling or exposing them to harmful environmental factors.

The results obtained demonstrate, for the first time, the usefulness of radiography for locating, identifying and characterizing hallmarks on daguerreotype plates. X-ray radiography thus proves to be an innovative and easily integrated tool for the study of daguerreotypes.

Keywords: Daguerreotype, X-ray, radiography, hallmarks, conservation, identification, photography.

> Ayer hemos visto una maravilla, la ejecución del Daguerrotipo es una cosa admirable (...) ¡Qué objeto de meditación Juan mío! ¡qué ignorantes somos los hombres! y al mismo tiempo ¡qué esfuerzos hacen algunos tan honrosos para la especie humana!
>
> María Sánchez de Mendeville, 1840[1]

Introducción

En esta publicación se exponen los principales resultados obtenidos en una investigación que, iniciada en el año 2022, ha demostrado la utilidad de la radiografía para localizar, identificar y caracterizar las marcas de platero en los daguerrotipos, sin necesidad de desmontar el paquete daguerriano ni extraerlo de su estuche o montaje protector (BARRIO, ALBA Y PRIETO, 2024).

A pesar del extendido uso de la técnica radiográfica con rayos X para el estudio del patrimonio artístico y cultural (LANG y MIDDLETON, 2005; O'CONNOR y BROOKS, 2007), hasta la fecha no se había desarrollado su aplicación en el campo de la fotografía. En este estudio se emplearon dos procedimientos radiográficos para la identificación y caracterización rigurosa y fiable de marcas de platero en las placas daguerrianas. El objetivo primordial buscaba profundizar en el conocimiento de los daguerrotipos analizados sin comprometer su estabilidad y, de esta manera, contribuir al reconocimiento de su inmenso valor patrimonial.

1.1 El daguerrotipo

El daguerrotipo está considerado el primer proceso fotográfico comercialmente viable de la Historia de la fotografía. En 1839, Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) presentó su invento en París, extendiéndose su uso hasta ca. 1860. Por primera vez los ciudadanos más pudientes podían contemplar su imagen detenida en el tiempo.

Un daguerrotipo es un original directo de cámara, cuya imagen única puede aparecer como positiva o negativa según el ángulo de observación e iluminación. Desde un punto de vista estructural y material, se trata de un artefacto fotográfico com-

1 Fragmento de una carta de María Sánchez de Mendeville, política y cronista argentina, a su hijo Juan Thompson (PRIAMO, ADELMAN y CUARTEROLO, 1995: 34).

plejo (Figura 1). La imagen, compuesta por una amalgama de plata y mercurio (y oro si está virado), está contenida en un soporte de cobre recubierto con una fina lámina de plata pulida como un espejo. Su extrema fragilidad frente a los agentes ambientales y daños mecánicos, obligó a protegerla prácticamente desde su origen con un vidrio (DAGUERRE, 1839: 40) y un espaciador. Las tres piezas se sellaban con una tira de papel engomado, conformando el denominado "paquete daguerriano", el cual se reforzó a partir de 1847 con el preservador (RINHART y RINHART, 1981: 423), un marco metálico flexible frecuentemente ornamentado. El conjunto se protegía, a su vez, en un estuche decorativo y estanco, siguiendo el estilo anglo-americano, o bien en un montaje en passepartout, al estilo francés o europeo.

Este mecanismo de protección (sellado y sistema de montaje) es esencial para preservar la imagen daguerriana, ya que actúa como barrera frente al oxígeno y contaminantes atmosféricos, minimizando la oxidación y sulfuración de la plata (BARGER y WHITE, 2000: 162-163). Esta alteración química de la plata original provoca la creación de velos concéntricos de distintas tonalidades que suelen extenderse desde los bordes hacia el centro de la imagen (HERRERA GARRIDO, 2023: 31).

Una vez sellado el daguerrotipo, resulta imposible observar algunos de los elementos de fabricación de las placas daguerrianas, entre ellos las marcas de platero. Sin embargo, salvo que el sellado haya perdido el hermetismo, desmontar un daguerrotipo solo para confirmar la presencia de una marca de platero no está recomendado por motivos de conservación y carece de justificación ética (FUENTES DE CÍA, 1997: 39).

1.2 Las marcas de platero

La marca de platero consiste en uno o varios sellos con letras, números y símbolos estampados por presión en la placa daguerriana. Normalmente se localizan en el anverso y en zonas cercanas a las esquinas, si bien cabe señalar que no siempre están presentes. Esta información se podía perder total o parcialmente al cortar la placa para obtener formatos inferiores estandarizados o facilitar su inserción en dispositivos de fijación, durante procesos de fabricación, o en estuches de protección.

Su origen se debe a la ley francesa que regulaba la calidad de la plata y del oro durante la época de la daguerrotipia, y que obligaba a los plateros a estampar la



Fig. 1. Esquema de un daguerrotipo estuchado (estilo anglo-americano)

proporción de plata sobre cobre presente en la placa, así como un símbolo con sus iniciales y el término francés "doublé", que significa plateado[2].

Se distinguen punzones positivos que están grabados directamente sobre la placa; y punzones negativos, los cuales están inscritos en un rectángulo, óvalo u otras figuras, y presentan un relieve con respecto al fondo rebajado.

El estudio y catalogación de las marcas de platero se remonta al trabajo fundamental de Rinhart y Rinhart (1981). En los últimos años se ha avanzado significativamente en su documentación gracias a la colaboración de coleccionistas e investigadores, así como al acceso a las colecciones en línea. El reciente y exhaustivo catálogo de Chiesa y Gosio (2020) ha sido una herramienta imprescindible en la presente investigación para identificar las marcas registradas.

La información que aportan las marcas de platero es muy valiosa y puede incluir:

- Identificación del fabricante de la placa, su período y origen de producción, lo cual es fundamental para estimar la datación del daguerrotipo.
- En algunos casos puede contener el nombre del fotógrafo, confirmando la autoría de la pieza.
- Son útiles para verificar la autenticidad de los elementos protectores, como separadores, preservadores y estuches, los cuales son fácilmente reemplazables.
- La proporción de plata de la placa antes de ser adquirida por el fotógrafo. El sello más común es el número "40" que indica que la placa contiene una parte de plata y 39 partes de cobre.
- Algunas pueden proporcionar información sobre el sistema de plateado empleado en su fabricación, ya sea por medios mecánicos o por electrólisis.

En su conjunto, toda esta información contribuye a poner en valor los daguerrotipos, estos simbólicos retratos fotográficos que a menudo son injustamente infravalorados y desatendidos debido a la escasez de datos disponibles sobre ellos (ROMER, 2021: 22).

Hasta el momento, el estudio de estas marcas se ha llevado a cabo sobre las placas desprovistas de sus elementos protectores, lo que implica un riesgo para estos delicados objetos fotográficos.

2 Ley del 19 Brumario del año VI (9 de noviembre de 1797), Título VII, Artículo 97 (ARMINJON, BEAUPUIS Y BILIMOFF, 1994: s.p.).

2. Metodología

2.1 Daguerrotipos estudiados

Durante el desarrollo de esta investigación se radiografiaron 13 daguerrotipos con diferentes características morfológicas y sistemas de presentación. Estas piezas pertenecen a colecciones privadas españolas y, como es habitual, se desconocía su datación y autoría, así como la identidad de los personajes retratados.

El siguiente caso de estudio ejemplifica la metodología empleada en la investigación. En primer lugar, se estableció una datación inicial estimada basada en el análisis del estilo decorativo de los elementos protectores. El daguerrotipo es un retrato sedente de una mujer, cuyas dimensiones corresponden con un sexto de placa (Figura 2). Sólo conserva el paquete daguerriano, que incluye la placa, el separador, el vidrio protector y el preservador. Está herméticamente sellado con una cinta moderna de papel, lo que evidencia que ha sido manipulado y plantea dudas sobre la originalidad de los elementos protectores. La datación atendiendo a la decoración presente en el separador, una línea de puntos incisos a corta distancia de la ventana, varía según la fuente bibliográfica consultada: según Berg (2020, 34) fue introducida entre mediados y finales de la década de 1840, mientras que Nolan (2021, 46) sugiere un uso más tardío, entre 1854 y 1859. El preservador presenta una decoración vegetal que Nolan data entre 1862 y 1865, ya finalizado el periodo de uso de la daguerrotipia, lo cual no solo refleja una discrepancia entre las fechas de los elementos protectores, sino que también indica que este elemento posiblemente procede de otro artefacto fotográfico estuchado de uso posterior (un ambrotipo o un ferrotipo).



Fig. 2. *Retrato de una mujer sedente.* Daguerrotipo, 1/6 de placa: 7 x 8.3 cm. Autor desconocido. Colección privada. © Carlos Vacas

2.2 Procedimientos radiográficos

El procedimiento de radiografiado utilizado puede determinar de manera crítica los resultados obtenidos. Por este motivo, y ante la amplia variedad de sistemas de radiografía industrial que hay en el mercado, se han empleado dos procedimientos de trabajo que se diferencian principalmente en el generador de rayos X y en el sistema de registro de la imagen elegidos.

El primer procedimiento combina el uso de un generador milifoco y película radiográfica convencional; es el más habitual en el estudio del patrimonio artístico, por lo que resulta de fácil acceso para los especialistas del campo de la fotografía. Una vez comprobado que, con este sencillo procedimiento presente en numerosos museos y centros de restauración, era posible registrar estas sutiles marcas de platero, se buscó una metodología que permitiera obtener mejores resultados.

El segundo procedimiento se diseña, por tanto, con el objetivo de aumentar la resolución de la imagen radiográfica para reproducir con calidad los pequeños detalles de las marcas de platero. Para ello se recurrió a un detector digital de alta resolución y un tubo con un microfoco que reduce el efecto de penumbra y amplía las imágenes con una pérdida insignificante de nitidez.

3. Resultados

Los trece daguerrotipos escogidos para esta investigación han sido radiografiados con los dos procedimientos citados anteriormente, y se ha comprobado que en todos los casos los resultados permiten identificar las marcas de platero sin desmontar el paquete daguerriano.

En el caso concreto del daguerrotipo elegido como caso de estudio en esta publicación, *Retrato sedente de una mujer*, los resultados son similares a los del grupo y ambos procedimientos radiográficos permiten localizar una marca de platero dispuesta en vertical en la esquina inferior derecha (Figura 3). La marca está hecha con un punzón negativo que define un rectángulo en cuyo interior hay tres elementos: las iniciales "H.B.H.", un águila de perfil y el número 40 que indica el contenido de plata (Figura 4). Esta marca pertenece a la Holmes, Booth and Haydens Company de Waterbury (Connecticut), fundada en 1853 por Israel Holmes, Jonh C. Both y los hermanos Haydem –Hiram Washington, Henry Hubbard y Henry Hotckkiss–. Esta compañía se dedicó a la fabricación de una línea muy amplia de productos fotográficos, si bien el periodo de producción de placas daguerrianas se limita entre 1856 y 1861 (CHIESA and GOSIO, 2020: 84), fechas en las que hay que situar la realización del *Retrato sedente de mujer*.

De esta manera, a través de la radiografía se ha podido localizar y leer la marca de platero de este retrato anónimo, y el posterior estudio ha permitido datarla en un intervalo de cinco años (1856-1861), así como situar su producción en Estados Unidos.

3.1 Posibilidades

Una de las ventajas de la radiografía radica en su veracidad a la hora de reproducir los detalles y las dimensiones originales de los elementos que registra, y en este caso de las marcas de platero. A pesar de no ser visibles, estas pequeñas marcas se pueden medir directamente en las placas radiográficas o indirectamente en la radiografía digital. Como se ha comentado, estas marcas están catalogadas y uno de los datos esenciales que permite caracterizarlas son sus dimensiones. Por tanto, resulta de enorme relevancia tener la certeza de que las medidas que se obtienen en la radiografía son fiables. En el *Retrato* estudiado se ha comprobado que el rectángulo que contiene los elementos de la marca mide 2 x 8 mm. Por otro lado, la radiografía también permite medir con precisión la propia placa daguerriana sin desmontarla.

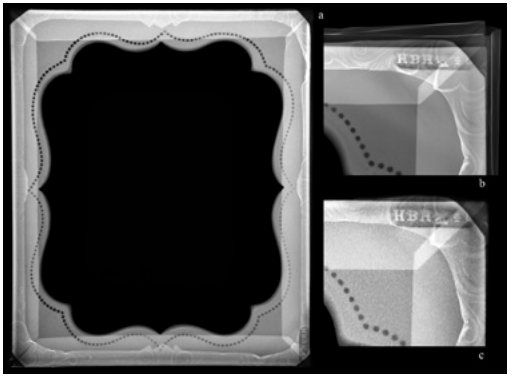


Fig. 3. (a) Radiografía general del daguerrotipo Retrato de una mujer sedente. (b) Detalle de la marca de platero con el Procedimiento 2. (c) Detalle de la marca de platero con el Procedimiento 1

Otro aspecto interesante de la radiografía general, y más allá de la marca de platero, es que muestra aspectos del montaje de la pieza sin necesidad de abrir el paquete daguerriano. Se puede saber si la placa se encuentra girada o desplazada con respecto a la ventana del marco y, en el caso del montaje francés o europeo, permite observar si se han empleado elementos de sujeción como alfileres. Además, se puede observar el estado de los bordes y las esquinas de la placa, como ocurre en la figura 3, donde se aprecia que las cuatro esquinas del daguerrotipo estudiado han sido cortadas.

Finalmente, la información de la marca de platero y del resto de los elementos que componen el daguerrotipo, permite valorar la originalidad del conjunto de la pieza y si el montaje puede ser contemporáneo a la imagen daguerriana. En el *Retrato sedente de una mujer*, la bibliografía consultada señala coincidencias entre la placa y el separador, si bien la originalidad de este elemento sigue sin poder garantizarse, y el preservador procede de otro artefacto fotográfico estuchado de uso posterior al daguerrotipo.

3.2 Dificultades

Si bien se ha comprobado que en la actualidad la radiografía es el único método capaz de localizar las marcas de platero sin necesidad de desmontar el paquete daguerriano, hay ciertas situaciones que pueden dificultar su lectura. Un ejemplo



Fig. 4. Reproducción de la marca de platero "HBHE40 (Rinhart n. 20)". Fuente: Chiesa and Gosio (2020). Dimensiones: 2 x 8 mm

de ello son aquellas piezas en las que los elementos que componen el paquete daguerriano se superponen a la marca, máxime cuando contienen motivos decorativos complejos que interfieren en su visión. En estos casos de mayor complejidad, el uso de tubo microfoco y detector digital de alta resolución, mejoran considerablemente el registro de la imagen y, por tanto, su identificación.

Otro aspecto importante a tener presente, es que para facilitar el montaje de los daguerrotipos se solían cortar las esquinas de las placas. Este hecho hace que en ocasiones la marca de platero no esté completa y haya que interpretar los trazos interrumpidos. En el caso de la marca Holmes, Booth and Haydens Company del retrato estudiado, únicamente ha sido seccionado ligeramente el extremo derecho, perdiéndose parte del número 0 del "40" que indica la proporción de plata. Si bien en esta ocasión el corte de la esquina no impide la lectura, en otras, la pérdida puede ser crítica.

4. Conclusiones

Esta investigación ha demostrado la utilidad de la radiografía para localizar, identificar y caracterizar de forma precisa, objetiva y fiable las pequeñas marcas de platero grabadas en las placas de los daguerrotipos sellados y enmarcados, una aplicación sin precedentes en este campo. El uso de esta técnica proporciona una valiosa información de forma no invasiva y mediante una manipulación mínima, evitando incluso extraer el paquete daguerriano de su estuche protector, lo que garantiza la preservación de estos primeros retratos fotográficos y contribuye a su puesta en valor.

Esta técnica de imagen puede ser incorporada de manera sencilla en la metodología de estudio de estos objetos tan sumamente exquisitos y delicados, y por cuya conservación debemos velar.

Bibliografía

Arminjon, C., Beaupuis, J. y BILIMOFF, M. (1994). *Dictionnaire des Poinçons de fabricants d'ouvrages d'or et d'argent de Paris et de la Seine*. 1838-1875. Paris: Imprimerie Nationale.

Barger, M.s. y White, W.b. (2000). *The daguerreotype. Nineteenth-Century Technology and Modern Science.* Baltimore: The John Hopkins University Press.

Barrio, S., Alba, L. y Prieto, C.m. (2024). "Innovative application of X-radiography in the study of daguerreotypes: Hallmarks and identification" en *Journal of Cultural Heritage*, 66, pp. 451-500. https://doi.org/10.1016/j.culher.2023.12.019 [Consulta: 31 de marzo de 2024].

Berg, P. (2020). *Nineteenth Century Photographic Cases and Wall Frames*. Corona del mar: Paul K. Berg.

Chiesa, G. y Gosio, P. (2020). *Daguerreotype Hallmarks*. Brescia: Gabriele Chiesa y Paolo Gosio. https://www.gri.it/Daguerreotype-hallmarks.pdf [Consulta: 31 de marzo de 2024].

Daguerre, L.J.M. (1839). *Historique et description des procédés du Daguerréotype et du Diorama.* Paris: Susse Frères éditeurs.

Fuentes De Cía, A.M. (1997). "Daguerrotipia, ambrotipia, ferrotipia: un lenguaje injustamente olvidado". Comité Ejecutivo Permanente para los Congresos de Historia de la Fotografía en la Argentina. En *5º Congreso de Historia de la Fotografía*. Buenos Aires: Comité Ejecutivo Permanente para los Congresos de Historia de la Fotografía en la Argentina, pp. 37-42.

Herrera Garrido, R. (2023). *Conservación y restauración de fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis.

Lang, J. y Middleton, A. (2005). *Radiography of Cultural Material*. Oxford: Elsevier.

Nolan, S.W. (2021). *Fixed in time. A guide to Dating Daguerreotypes, Ambrotypes & Tintypes by Their Mats and Cases, for Historians, Genealogists, Collectors and Antique Dealers*. Portland: Sean William Nolan. https://fixedintimebook.blogspot.com/ [Consulta: 31 de marzo de 2024].

O'connor, S. y Brooks, M.M. (2007). *X-Radiography of Textiles, Dress and Related Objects.* New York: Routledge.

Priamo, L., Adelman, J. y Cuarterolo, M.A. (1995). *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas. 1843-1870.* Buenos Aires: Ediciones Fundación Antorchas.

Rinhart, F. y Rinhart, M. (1981). *The American Daguerreotype*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.

Romer, G.B. (2021). "La primera recepción del daguerrotipo" en La mirada cautiva. Colección de daguerrotipos del Centro de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI)-Girona. Madrid: Fundación MAPFRE, pp. 19-22.

Universidad de Castilla-La Mancha

CENTRO DE ESTUDIOS DE CASTILLA-LA MANCHA

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

CONFLUENCIAS
GRUPO DE INVESTIGACIÓN
CENTRO DE ESTUDIOS DE CASTILLA-LA MANCHA

Cortes de Castilla-La Mancha