

Colección **almud**
fotografía **05**

Editores

Irma Fuencisla Álvarez Delgado
Ángel Luis López Villaverde

FOTOGRAFÍA E HISTORIA

III ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA

FOTOGRAFÍA E HISTORIA

III ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA

FOTOGRAFÍA E HISTORIA

III ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA

Editores

Irma Fuencisla Álvarez Delgado

Ángel Luis López Villaverde

Centro de Estudios de Castilla-La Mancha
ANABAD de Castilla-La Mancha
Ciudad Real, 2009

Colección **a**lmud **05**
fotografía

Ficha Catalográfica

ENCUENTRO HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA DE CASTILLA-LA MANCHA (3º. 2008. Cuenca)

Fotografía e historia : III encuentro en Castilla-La Mancha / Irma Fuencisla Álvarez Delgado y Ángel Luis López Villaverde (Editores) . -- Ciudad Real : Centro de Estudios de Castilla-La Mancha ; Toledo : ANABAD Castilla-La Mancha, 2009. -- 354 p. : il. ; 22 cm . -- (Almud fotografía ; 05)

D.L. CR 109/2010. -- ISBN 978-84-8427-733-0. -- ISBN 978-84-930901-9-7

1. Fotografía 2. Historia 3. Congresos y asambleas 4. Actas Castilla-La Mancha.
Álvarez Delgado, Irma Fuencisla. López Villaverde, Ángel Luis.
ANABAD Castilla-La Mancha. Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha
77(460.28)(063)

© de los textos: sus autores

© de la edición Universidad de Castilla-La Mancha

Fecha de la presente edición: diciembre de 2009

Edición y distribución

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

[publicaciones@uclm.es]

Colección Almud Fotografía, número 05

Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

[<http://www.uclm.es/ceclm>]

Diseño y maquetación

Cubiertas y maquetación de este número:

Sobrino, comunicación gráfica

Fotografía de cubierta: Hausser y Menet. *Valle del Júcar, Cuenca.*

Editada en 1897.

Fototeca del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

ISBN: 978-84-8427-733-0

ISBN: 978-84-930901-9-7

Depósito legal: CR 109/2010

Impresión y encuadernación

Gráficas Garrido, Ciudad Real

13 PRESENTACIÓN

15 CONCLUSIONES DEL III ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA DE CASTILLA-LA MANCHA

17 FOTOGRAFÍA E HISTORIA Irma Fuencisla Álvarez Delgado y Ángel Luis López Villaverde.

PONENCIAS

25 *Un “Napoleón” manchego: el fotógrafo Antonio Fernández Soriano.* María de los Santos García Felguera.

53 *Fotografía y edición: los libros ilustrados.* Juan Miguel Sánchez Vigil.

67 *La representación en las imágenes fotográficas: discursos y divergencias de cada tiempo histórico.* Bernardo Riego Amézaga.

83 *1858, las primeras fotografías en Cuenca.* Francisco de la Torre de la Vega.

89 *El Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara: realizaciones y proyectos.* Plácido Ballesteros San José, José Félix Martos Causapé y José Antonio Ruiz Rojo.

105 *La colección de fotografía de familias nobles en la sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional.* Aránzazu Lafuente Urién.

129 *El archivo de la imagen de CLM. Un proyecto en el marco de la iniciativa de Archivos Abiertos (Open Archives Initiative).* Carlos Mas González.

139 *Todos a digitalizar, pero... ¿Y el futuro?* Luis Torres Freixinet.

COMUNICACIONES

- 169** *De repente Joaquín Arnau, un fotógrafo polivalente.* Jorge Francisco Jiménez.
- 193** *La firma Prieto en Valdepeñas.* Francisco José Cerceda Cañizares.
- 205** *Historia de la fotografía en Castilla-La Mancha: el periodismo gráfico en nuestra región. Desde sus orígenes hasta 1930.* Sonia Martínez Bueno.
- 221** *La Ilustración castellana.* Lucio Rodríguez Méndez.
- 237** *El retrato fotográfico como recurso retórico y simbólico de la comprensión de la construcción social del cuerpo.* Carmen Ciudad González.
- 247** *El cuplé en blanco y negro. Fotografía y espectáculos en Castilla-La Mancha durante la Restauración.* Lucía Crespo Jiménez.
- 259** *La mirada del fotógrafo sobre el Patrimonio monumental de la ciudad de Toledo en el Ochocientos.* Julián Ramos Ramos.
- 285** *La fotografía en Castilla. Revista Regional Ilustrada.* Silvia García Alcázar.
- 297** *Toledo en el siglo XX: la fotografía para demostrar el cambio.* Irene Criado Castellanos.
- 313** *El pétreo tránsito: la fotografía como reflejo de la evolución física y funcional de los pórticos románicos en la provincia de Guadalajara.* José Arturo Salgado Pantoja.
- 325** *Fotografías inéditas de la Guadalajara de hace cien años.* José Antonio Ruiz Rojo y José Félix Martos Casaupé.
- 329** *Electra albacetense y sus aprovechamientos hidroeléctricos vistos por Jaime Belda Seller, fotógrafo albaceteño.* Juan Carlos García Adán, María del Carmen García Sierra y Eugenio Manuel López Martín.
- 341** *La fotografía en el entorno rural manchego en el siglo XX. Socuéllamos y el archivo de los hermanos Reales.* Francisco Javier Escudero Buendía y Antonio Reales Parra.

PRESENTACIÓN

Antonio Casado Poyales
Presidente de ANABAD de Castilla-La Mancha

Palabras en la inauguración de las III Jornadas de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha

Sean todos bienvenidos a este Tercer Encuentro, que en esta ocasión se celebra en la bella ciudad de Cuenca, Patrimonio de la Humanidad y, esperemos que dentro de unos años, Capital Europea de la Cultura. De nuevo es un placer, como Presidente de la asociación profesional ANABAD de Castilla-La Mancha, dar inicio a esta actividad académica; y lo es porque la Fotografía es una actividad que encarna interdisciplinariamente -como tal vez ninguna otra- a los oficios que representamos: archiveros, bibliotecarios, arqueólogos, museólogos y documentalistas. Todos nosotros manejamos fotografías en el curso de nuestra actividad profesional. De diversas maneras: como documento, como objeto artístico o como fuente de investigación. Y casi siempre, todo a la vez. Porque el Patrimonio Histórico-Artístico, Cultural y Documental que como profesionales de la información y la documentación estamos obligados a preservar y difundir, está integrado, también, por fotografías.

Los conquenses de finales del siglo ya antepasado y de comienzos del pasado, vieron establecerse en su ciudad a pioneros de la fotografía que hoy se encuentran en los libros de Historia, merced a la meritoria labor de investigadores como D. Publio López Mondéjar, y de otros que han seguido sus pasos. Pioneros como el valenciano Benito Pons, que recorrió toda la provincia a partir de 1905, realizando fotografías de las gentes y

las tierras conquenses, y llegando a ser considerado el más diestro retratista de grupos de su tiempo; o el barcelonés Manuel Soler, que estudió Pintura, siendo amigo y compañero de Mariano Benlliure, y más tarde se hizo fotógrafo en el madrileño estudio de Mateu, viajando por Cuenca a finales del XIX y asentando sus reales en Sisante, desde donde recorrió como retratista ambulante numerosos pueblos de los alrededores, hasta que se trasladó a Cuenca capital, abriendo estudio en la calle Carretería. Le sucedió en la profesión su hijo Joaquín, que continuó la dinastía familiar, al igual que ocurrió en Toledo con la saga de los Rodríguez.

Otros fotógrafos que se encargaban de plasmar la cotidianidad de las tierras conquenses para la posteridad fueron el polifacético Julián Zomeño, hijo de Cuenca, pintor, esgrimista, repostero y sastre; Faustino Tornero, fotógrafo de Huete y administrativo, o Toribio Narváez, presbítero de Tarancón. Tantos y tantos nombres, que se ocuparon de crear y preservar para el futuro millares de imágenes, con diferentes técnicas y en ocasiones en distintos soportes, pero unidas por un denominador común: todas eran fotografías, y todas tienen gran valor hoy día.

Es también hora de recordar a los compañeros del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, que fue creado hace ahora siglo y medio para gestionar correctamente el inmenso Patrimonio Histórico-Artístico procedente de la Desamortización. Aquellas primeras generaciones de gestores documen-

tales comenzaron a tratar con un nuevo soporte: el fotográfico.

La fotografía es difícil hasta de definir. El Diccionario de la Real Academia de la Lengua nos dice que es "el arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas por medio de una cámara oscura, o la estampa obtenida por medio de este Arte". Sí, pero no sólo eso.

Más actual es la definición de la Wikipedia: "La fotografía es el proceso de capturar imágenes y almacenarlas en un medio de material sensible a la luz, basándose en el principio de la cámara oscura, con la cual se consigue proyectar una imagen captada por un pequeño agujero sobre una superficie, de tal forma que el tamaño de la imagen queda reducido y aumentada su nitidez. Para almacenar esta imagen, las cámaras fotográficas utilizaban hasta hace algunos años exclusivamente la película sensible, mientras que en la actualidad se emplean, casi siempre, sensores CCD y CMOS y memorias digitales; es la nueva fotografía digital".

No obstante, yo me quedo, tal vez, con la definición que nos da la Filología Clásica, que es en sí misma, una poesía: *Del griego "fos", luz, y -también- del griego "grafis", dibujar, escribir: Escribir con la luz.*

En el II Encuentro, celebrado en Toledo hace ahora dos años, surgió una pregunta que suscitó un acalorado debate. ¿Sigue viva la fotografía? Digamos que como técnica ha cambiado, ya que lo digital ha sustituido a la fotografía de revelado químico, que pasará a acompa-

ñar a los estereoscopios y a las placas de vidrio en los archivos, en los museos y en las bibliotecas –es decir, los centros que gestionamos los profesionales de ANA-BAD-. Pero el Arte Fotográfico sigue vivo, y muy vivo. Rindamos pues homenaje a aquellos pioneros que hace siglo, siglo y medio, empezaron a escribir con la luz en nuestras tierras castellano-manchegas.

CONCLUSIONES DEL III ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA DE CASTILLA-LA MANCHA (Cuenca, 23 y 24 de Octubre de 2008)

Con este tercer encuentro se consolida definitivamente en tierras castellano-manchegas el estudio de la fotografía histórica desde un punto de vista multidisciplinar, tanto como soporte documental conservado en Archivos, Bibliotecas y Centros de Documentación, como también como fuente de información para arqueólogos, etnólogos e historiadores en general, considerando el inmenso valor de las imágenes, y más concretamente, de las fotografías, para la reconstitución de la Memoria Histórica.

Se ha insistido en el futuro de la digitalización para preservar y difundir los documentos fotográficos realizados a la manera tradicional (fotografía química, que es protagonista de este Encuentro). Pero tanto o más importante que la digitalización, es la inserción de metadatos en todos y cada uno de los documentos que se digitalicen, metadatos que permitan a posteriori su recuperación a través de recolectores informáticos, y su clasificación por autor, título, fecha, materia y otros campos normalizados. Sin una correcta y normalizada catalogación y clasificación de los documentos digitales (ya creados como tales en origen, o digitalizados), no se podrá conocer la información que contienen.

Se ha incidido de nuevo en algo que ya preocupaba a los profesionales en el anterior encuentro, y que son las enormes limitaciones a la difusión cultural y científica que imponen las nuevas leyes de propiedad intelectual, por influencia de otros países de tradición mercantilista y privatizadora de todo tipo de actividad cultural, ajenos al ámbito Mediterráneo. Pese a ello, las entidades gestoras de Derechos de Autor están consi-

guiendo que la reproducción y difusión fotográfica sea cada vez más difícil para administraciones y entidades educativas, pese a que las tecnologías de la información y la comunicación sí lo permitan.

Hay que constatar un reconocimiento especial a los profesionales de la gestión documental, ya sean estos archiveros, bibliotecarios, museólogos o documentalistas, ya que -paralelamente a la celebración del Encuentro- se ha celebrado el 150 aniversario de la regulación de la profesión a partir de la fundación del Cuerpo Facultativo del Estado. Y todos ellos, a través de su labor en las diferentes tipologías de los centros que gestionan, llevan tratando documentos fotográficos casi desde el principio, ya que el desarrollo de la Técnica y el Arte Fotográficos fueron parejos al desarrollo regulado de sus profesiones. Unas profesiones cuyo lema "Sic vos, non vobis (así vosotros, no para vosotros)", recoge el servicio de sus integrantes a la Sociedad, tomado del poema homónimo de Virgilio en el que homenajea a las abejas que melifican, a los bueyes que aran, a las aves que nidifican y a las ovejas que producen lana, no para su propio bien, sino para el de la comunidad.

Es intención de ANABAD y del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha editar las actas del III Encuentro y convocar el cuarto, manteniendo la misma periodicidad bianual que hasta ahora han tenido.

Ángel Luis López Villaverde, Irma Fuencisla Álvarez Delgado y Antonio Casado Poyales, por el Comité Científico del III Encuentro Castellano-Manchego de Historia de la Fotografía.

FOTOGRAFÍA E HISTORIA

Irma Fuencisla Álvarez Delgado y Ángel Luis López Villaverde
Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades. CECLM.

"La buena fotografía no es el objeto. Las consecuencias de la fotografía son el objeto".

Dorothea Lange. "Una vida en imágenes"

Para titular adecuadamente las actas del III Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha, celebrado en Cuenca los días 23 y 24 de octubre del 2008, hemos tenido en cuenta, naturalmente, los títulos que encabezaron las publicaciones de los encuentros anteriores (*Fotografía y memoria; Fotografía y Patrimonio*)¹ con el fin de darle la continuidad requerida; pero nos ha facilitado la labor de manera notable la celebración de dos certámenes fotográficos relevantes en un breve período de tiempo, coincidiendo, justamente, con la elaboración de esta introducción.

Entre los meses de junio y julio de 2009, se ha celebrado "Photo España 2009. Open Photo Cuenca", certamen del que Cuenca es, precisamente, por tercer año consecutivo, una de sus sedes. En esta ocasión, ha estado centrado en la idea de lo cotidiano, entendido como medida de todas cosas y como algo que nos remite "a la prodigiosa diversidad de la vida diaria y ordinaria: los instantes y los acontecimientos, las figuras, los lugares y los objetos"²; y además de las producciones recientes de más de doscientos artistas, de diferentes generacio-

nes, procedencia geográfica o tendencias estéticas y conceptuales, la muestra ha querido remitirse, a través de la imagen fotográfica y del documental, a momentos históricos en que la conexión entre lo fotográfico y lo cotidiano han adquirido una especial importancia. La Depresión americana de los años 30, la evacuación de la población japonesa-americana y su internamiento en campos de concentración en EE.UU. a través de la obra de Dorothea Lange, el primer tercio del siglo XX en Portugal en la del fotoperiodista Joshua Benoliel o las fotografías de Bartolomé Ros, entre otros, casi nos permiten afirmar que determinados acontecimientos alcanzan su verdadera dimensión histórica gracias a la fotografía; o mejor dicho, merced a que determinados autores, comprometidos con la realidad, reflejan a través de su obra las condiciones de vida, las relaciones sociales, los acontecimientos de la vida cotidiana, imágenes en definitiva del ciudadano común, agente activo de la sociedad moderna, que van a acabar definiendo el momento.

A modo de relevo, entre los meses de julio y septiembre de 2009, el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) ha expuesto en Barcelona una muestra antológica de Robert Cappa y Gerda Taro, cuyo nombre y, por supuesto, su obra evocan irremediamente la

1 Respectivamente, E. Núñez Herrador, S. García Alcázar y E. Muñoz Sánchez (eds.), *Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006; y L. Crespo Jiménez y R. Villena Espinosa (eds.), *Fotografía y Patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha /ANABAD, 2007.

2 Sergio Mah, "Sentidos de lo cotidiano", en: <http://www.phedigital.com/index.php?sec=dossier>

Guerra Civil española, exposición que incluye algunas imágenes inéditas pertenecientes a la llamada "maleta mexicana" de Cappa, además de certificar la autoría de Taro de muchas de las fotografías atribuidas a Cappa.

Tanto las imágenes de la llamada *Migrant Mother* de Lange como la *Muerte del miliciano* de Cappa -aún cuando recientemente se haya demostrado que ésta, en concreto, fue un montaje-, las fotografías de Agustí Centelles del 19 de julio del 36 en Barcelona o los enfrentamientos en la Telefónica, se han convertido en verdaderos iconos, porque los acontecimientos pueden transformar una foto de prensa en una imagen que perdura y que se convierte en símbolo de un acontecimiento.

Como dice casualmente Virginia Wolf "es bien extraño que en una fotografía se vea más que en la vida real"³ lo que refleja, en palabras de Miquel Berga, "la extraordinaria capacidad narrativa de la fotografía y el potencial simbólico de un lenguaje generador de metáforas que establece en nuestra memoria cultural representaciones memorables del pasado". La fotografía es por definición un testimonio de hechos pasados, un arte inevitablemente conectado a los mecanismos de la memoria y a la necesidad que tenemos las personas de reafirmar -y confirmar- nuestro pasado. Contiene desde su aparición en el siglo XIX la memoria del mundo⁴, pues las fotos son "instantes rescatados del olvido y de posibles deformaciones debidas a transmisiones verbales; pura memoria encarnada que se ofrece como prueba de historia"⁵; aunque, como cualquier fuente documental, debe ser contextualizada, puesto que la fotografía no es aséptica, ni objetiva ni imparcial; re-

fleja el punto de vista de quien la realiza que siempre elige un posicionamiento ante los hechos.⁶

Como en las anteriores ediciones, la variedad temática caracteriza el primero de los bloques de este III Encuentro de Fotografía, lo que contribuye a ampliar notablemente el debate propuesto, pues se aborda el tema de la fotografía de forma global, desde los aspectos físicos, artísticos y, sobre todo, documentales (como instrumento del conocimiento histórico) hasta los aspectos más formales, como pueden ser la creación de archivos y centros de fotografía, sin olvidar los retos que el futuro y el avance de las nuevas tecnologías plantean al objeto fotográfico.

"Un 'Napoleón' manchego: el fotógrafo Antonio Fernández Soriano", de María de los Santos García Felguera, es la primera de las ponencias recogida en estas actas. "Napoleón" es el nombre de la principal dinastía de fotógrafos que hubo en Barcelona en la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX y el seudónimo del manchego Antonio Fernández Soriano; nacido en Casas Ibáñez, fue cabeza de esta saga de cuatro generaciones de fotógrafos que llegó a tener estudios abiertos en Barcelona, Madrid, Mallorca, Mahón, Andratx y Olot, entre otros lugares. La autora analiza, a través de la biografía del fotógrafo, la propia evolución de la fotografía desde el daguerrotipo, con el que se inicia el negocio familiar, hasta la llegada del cinematógrafo; y sobre todo, le interesan los cambios que el retrato fotográfico experimentó en el cambio de siglo.

Juan Manuel Sánchez Vigil, en su ponencia "Fotografía y edición", analiza la vinculación de la fotografía

3 M. Berga, "Agustí Centelles: fotografía, testimonio, compromiso", en *Centelles, las vidas de un fotógrafo 1909-1985*, Barcelona, Lunwerg, 2006, p. 18.

4 A. Pantoja Chaves, "La memoria en la fotografía. El discurso visual de la Historia", en *Fotografía y Patrimonio*.....

5 J. A. Sánchez Moreno, "Fotografía e Historia" en *Cuadernos de pedagogía*, núm. 362, noviembre 2006.

6 L. Crespo Jiménez y R. Villena Espinosa (eds.), *Ob. Cit.*, p. 14.

a la edición ya desde la invención del fotograbado, en las últimas décadas del siglo XIX, y los cambios experimentados en cuanto a la incursión de las imágenes en los libros, primero en las cubiertas y después en el interior, a través del estudio de *La Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, la conocida *Espasa*, proyecto que marco un hito insuperable en cuanto a ilustración de libros se refiere. Tras los oscuros años de posguerra y censura, de nuevo volverá a utilizarse la fotografía en la ilustración de libros de texto, gracias a editoriales pioneras, SM o Doncel, pasando de ser un elemento decorativo a convertirse en un factor de marketing, para captar la atención de los clientes, con un tratamiento similar que los textos y aún, en algunos casos, superior, en función de los contenidos.

Por su parte Bernardo Riego Amézaga nos intenta explicar en "La representación en las imágenes fotográficas. Discursos y divergencias de cada tiempo histórico", cómo han ido variando los significados culturales de las imágenes fotográficas al mismo tiempo que las sociedades que las crearon, aunque estas imágenes se han construido sobre una misma base tecnológica que sólo en los últimos tiempos ha cambiado. El trabajo se centra precisamente en analizar los diferentes matices culturales que plantea la contemplación de las imágenes realizadas en el siglo XIX con respecto a otras tomadas en el XX y en las recientes imágenes digitales.

Francisco de la Torre de la Vega ("1858. Las primeras fotografías de Cuenca") presenta en su trabajo las primeras imágenes conocidas de esta ciudad: una serie de 13 fotografías estereoscópicas realizadas sobre placas de colodión atribuidas al fotógrafo francés Charles Soulier, incluidas en la colección de vistas españolas de la firma Ferrier Père, Fils et Soulier, compuesta por 264 piezas de distintas ciudades españolas, recopiladas por los fotógrafos en dos viajes; vistas panorámi-

cas que recogen monumentos y paisajes que poseen un tremendo interés, no sólo por ser las primeras sino porque nos permiten comprobar el cambio sustancial experimentado por la ciudad y sus edificios.

Plácido Ballesteros San José, Jose Félix Martos Causapé y José Ruiz Rojo nos presentan en su trabajo "El Centro de la fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara: realizaciones y proyectos", el nacimiento, la estructura y el desarrollo de este centro (CEFIHGU), inaugurado en mayo del 2003 con la finalidad de asegurar la conservación y la difusión social del patrimonio fotográfico y cinematográfico existente en la provincia de Guadalajara; a través de sus archivos y colecciones, la memoria de actividades y el relato del proyecto de museización, los autores nos acercan a la vida de dicho centro desde su creación hasta la actualidad.

El trabajo de Aranzazu La fuente Urién, "La colección de fotografía de familias nobles en la sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional", completa y pone al día la comunicación presentada en el II Encuentro, celebrado en Toledo. La autora traza un interesante recorrido del propio edificio que alberga los fondos procedentes de las familias nobles (ubicado en el Hospital de San Juan Bautista en Toledo), de las principales colecciones fotográficas y de los aspectos técnicos de procedencia y catalogación, para hacer hincapié en el cambio experimentado por el propio Archivo y su personal en el nuevo siglo, a la hora de conservar y digitalizar los fondos contemporáneos, y en concreto las colecciones fotográficas de las familias nobiliarias, un documento histórico imprescindible para conocer su presencia y su papel en las transformaciones sociales de los siglos XIX y XX.

Las dos últimas ponencias presentadas en este III Encuentro nos sitúan ante las nuevas tecnologías y sus aplicaciones en el mundo de la fotografía. Carlos

Mata González nos presenta "El archivo de la imagen de CLM. Un proyecto en el marco de la iniciativa de Archivos Abiertos (Open Archives Initiative)" una iniciativa de carácter tecnológico consistente en la construcción de un espacio virtual que contendrá todas las reproducciones digitales extraídas del patrimonio fotográfico gestionado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, lo que no significa solamente los fondos propiedad de la misma sino aquellos que están en depósito y de todas aquellas fotografías que se incorporen a éste. Un proyecto integrado en la Open Archives Initiative, y que por tanto se regirá por las normas marcadas por la misma en cuanto al tratamiento uniforme del trabajo, a la selección de ítems a los parámetros de digitalización y a la elección de tecnologías informáticas.

Y por último Luís Torres Freixinet en su trabajo "Todos a digitalizar, pero... ¿Y el futuro?" plantea las dificultades y retos que frente a lo analógico presenta la digitalización de imágenes, por cuanto esta ha ganado el duelo aún antes de plantearse el mismo. El autor aborda el tema centrándose sobre todo en los retos y las distintas soluciones y planteamientos existentes en cuanto al almacenamiento y preservación digital, aunque sin descartar un análisis previo de todos los aspectos relacionados con la imagen digital.

La segunda parte del texto recoge doce de las comunicaciones presentadas en el Encuentro. Las distintas provincias están representadas en estos trabajos que en su mayor parte tratan de recuperar nombres, publicaciones o patrimonio olvidados por distintos avatares. La función de la fotografía como documento histórico para recuperar la historia de nuestra región y constatar los cambios que en ella se han producido está presente en gran parte de estos trabajos en los que en parte se hace hincapié en resaltar el aspecto

subjetivo, la mirada del fotógrafo, el posicionamiento del mismo al que hemos hecho referencia ante el patrimonio artístico en el caso de Toledo o industrial en el caso de la Electra Albacetense. Varias son las comunicaciones que desde un ámbito general o local analizan un ámbito fundamental de la fotografías: el periodismo gráfico, en épocas tan alejadas entre si como la Restauración en general o la década de los veinte a través de una publicación en particular o la década de los setenta del siglo XX, pero a través de ese elemento común que son las imágenes fotográficas y su importancia en la prensa gráfica. Y también están presentes los autores con nombre propio en un intento de por rescatar del olvido fotógrafos y firmas fotográficas que han documentado un pedazo de nuestra historia aunque esta se halla olvidado de ellos.

No podemos terminar sin hablar de una feliz iniciativa, que se hizo realidad después de unos años, precisamente en una reunión celebrada en Toledo en el marco del II Encuentro el 9 de noviembre de 2006. Los codirectores del CECLM, el director cultural de la Empresa Pública Don Quijote de la Mancha 2005 y el conservador de The Hispanic Society of América, acordaron un plan de actividades para dar a conocer en nuestra región los fondos fotográficos de nuestro pasado depositados en dicha institución. La exposición "Un viaje de ida y vuelta. Imágenes de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of America" resultado de esta importante colaboración que ya ha recorrido nuestras tierras, vino a Cuenca precisamente con ocasión de este III Encuentro.

Cuenca, septiembre de 2009

PONENCIAS



UN “NAPOLEÓN” MANCHEGO. EL FOTÓGRAFO ANTONIO FERNÁNDEZ SORIANO

María de los Santos García Felguera
(Universidad Complutense de Madrid)

“...Si Córcega y Francia tuvieron su Napoleón, emperador de los franceses, nosotros, los barceloneses, hemos tenido hasta hace bien poco el nuestro, emperador de los fotógrafos”.

Puede resultar chocante la idea de un Napoleón “de los barceloneses”, pero lo cierto es que tuvieron uno durante más de medio siglo y fue un Napoleón nacido en La Mancha.

La frase del encabezamiento se podía leer en 1916, en un artículo aparecido en *L'Esquella de la Torratxa*¹ (El cencerro de la atalaya), una importante revista de Barcelona, y se publicó tras el fallecimiento de dicho Napoleón. Porque Napoleón es el nombre de la principal dinastía de fotógrafos que hubo en Barcelona en la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del XX², y Napoleón es también el seudónimo que adoptó un manchego, Antonio Fernández Soriano, cabeza de esa saga de fotógrafos que abarcó cuatro generaciones y que llegó a tener estudios de retrato abiertos en Barcelona, Madrid, Mallorca, Mahón, Andratx y Olot, entre otros lugares.

Antonio José Ramón Fernández Soriano nació el 24 de abril de 1827³ en Casas Ibáñez, un pueblo de la ac-

tual provincia de Albacete, situado cincuenta kilómetros al noreste de la capital, cerca de Requena, en el camino a Valencia y que entonces todavía pertenecía al reino de Murcia y al obispado de Cartagena.

Antonio era hijo de Francisco Esteban Fernández, “chocolatero” de profesión⁴, y de Pascuala Soriano; una pareja humilde con varios hijos, como era habitual entonces: María Josefa, la mayor, que fue madrina de bautismo de Antonio, Juan María Asensio (1822) y Pío Francisco (1829). Toda la familia era natural de Casas Ibáñez, excepto la abuela materna (María Concepción Luxán), que había nacido en Mula del Río (Murcia). Antonio fue bautizado un día después de nacer, el 25 de abril, en la iglesia de San Juan Bautista.

Después de esta fecha se pierde la pista de Antonio hasta el año 1850, cuando vuelve a aparecer en Barcelona (el 24 de diciembre), como soldado de infantería y recibiendo un permiso del Teniente Vicario general subdelegado castrense para casarse⁵. Por entonces, Antonio tenía veintitrés años y era “músico de contrata” del Primer batallón del Regimiento de Infantería de la Constitución, número 29, que estaba de guarnición en la ciudad.

1 Anónimo, “En Napoleón”, *La Esquella de la Torratxa*, Barcelona, 11-febrero-1916, pág. 102.

2 M. S. García Felguera, “Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica “Napoleon”, en *Locus Amoenus*, (2207) núm. 8, Barcelona, Departament d'Art, Universidad Autónoma de Barcelona, 2007, pág. 307-335. <http://ddd.uab.cat/pub/locus/11359722n8p307.pdf>.

3 Albacete, AHD, Casasibáñez, *Libro de bautismos*, CAI-11, fol. 204r, núm. 532. Doy las gracias a R. Landero, del Obispado de Albacete.

4 Barcelona, AHP, *Testamento*, notario José Umbert Soler, 1862, núm. 293, f. 308r y v.

5 Esta documentación aparece en los expedientes de boda de dos hijos (1881 y 1899). Ver apéndice.

Antonio se casó el 24 de diciembre de 1850 en la parroquia de San José y Santa Mónica de Barcelona con una joven francesa, Anne Tiffon Cassan (1831-1912), a la que siempre llamaron Anaïs, nacida en el sur, en la ciudad de Narbona, y que había salido de allí con su familia en 1845.

El vacío que hay en esos veintitrés años (1827-1850), hasta el momento, no lo hemos podido llenar con documentos, porque en los archivos militares no hemos encontrado ni rastro de Antonio. Ni en el Archivo general militar de Guadalajara, donde se conserva la documentación de la tropa, ni en el Archivo general militar de Segovia, donde se guardan los expedientes de los oficiales; ni en el Instituto de Historia y cultura militar de Madrid⁶.

A falta de documentos, sólo nos queda la tradición familiar⁷. Según esa tradición, Antonio sirvió a un militar que pasó por Casas Ibáñez durante la Primera Guerra Carlista, "el general León". Cuando el general iba a abandonar el pueblo, la madre del niño, que tenía nueve años, le pidió que se lo llevara con él para que pudiera tener una vida mejor, y así lo hizo el militar.

El general era Diego de León Navarrete (1807-1841)⁸ que perseguía por esas tierras al ejército del general carlista Gómez (Miguel Gómez Damas, 1785-1850) en el verano de 1836, después de haberlo perseguido por Asturias, Galicia y Castilla. Gómez llegó a Albacete el día 16 de septiembre de 1836, salió de allí con sus tropas el 18, y llegó a Villarrobledo el 19, conquistando Requena, Albacete y Villarrobledo. Diego de León, al frente de

doscientos húsares, tomó parte en la batalla que dirigió el general Alaix (Isidro Alaix Fábregas, 1790-1853) el día 20, lo que obligó a Gómez a escapar hacia Andalucía, y le valió al vencedor el título de Vizconde de Villarrobledo.

Hasta ahora no he podido contrastar la leyenda del militar bondadoso y el niño sin recursos, porque ni en los libros que se han dedicado a Diego de León, ni en la documentación que conservan los archivos, he encontrado referencias a Antonio Fernández Soriano; pero no hay motivos para dudar de ella. Es muy probable que Antonio acompañara al general, que fuera ayudante suyo, que viajara con él por España, que estuviera un tiempo en Madrid y que fuera con él a Francia, después de que Diego de León hubiera sido destituido de su puesto de Capitán General de Castilla la Nueva.

Aunque Diego de León -y suponemos que su ayudante Antonio- no pasaron más de tres meses en Burdeos en el otoño de 1840, el joven, que tenía trece años, pudo aprender algo de francés, o quizá mucho, porque era muy despierto. Con el tiempo, este aprendizaje le sería muy útil, primero para encontrar esposa y, después, para encontrar clientela y hacer negocio (fotográfico, en los primeros años, y cinematográfico, más adelante).

La tradición familiar dice también que Antonio estuvo en el ejército como corneta y que, mientras servía al general, aprendió a tocar el clarinete, llegando a componer. Por testimonios escritos de personas que lo trataron ya anciano, sabemos que siempre le gustó la música, y el Museo de la Música de Barcelona conserva y expone un armonium que le perteneció⁹. Es un instrumento nor-

6 Quiero dar las gracias por su ayuda a Pilar Cabezón, Lola García y Carlos Reyero.

7 Quiero dar las gracias a Alex Aguilar por su valiosa ayuda.

8 C. Massa y Sanguinetti, *Vida militar y política de D. Diego de León, primer conde de Belascoain*, Madrid, 1843; Pirala, *Historia de la Guerra Civil*, Madrid, 1869; R. Sánchez, *Románticos españoles. Protagonistas de una época*, Madrid, Síntesis, 2005.

9 Harmonium mecánico, The Wilcox & White, Meridan, Connecticut, 1899, Museu de la Música de Barcelona, DMB 967, donació Mercé Feliu i García, 1970. Doy las gracias a Sara Guastevi, del Espai de Documentació i Recerca del Museu.

teamericano, construido en 1899, que pudo estar en el estudio nuevo, en la sala de cine o en la propia casa de Antonio, porque cuentan que fue un regalo de Anaïs a su esposo en los últimos años, cuando éste tenía dificultades para ver. Y es probable que fuera así, porque el cine tuvo su propio fonógrafo, un Loret que la empresa Napoleón compró en 1898 para acompañar las películas con música mecánica¹⁰.

No sabemos hasta qué punto participó este manchego en las hazañas románticas y militares de Diego de León, pero lo militar dejó huella en su vida: uno de los hijos de Antonio fue cabo segundo de la Marina en el ejército de Ultramar¹¹, antes de dedicarse a la Fotografía en Madrid, Antonio tuvo siempre muy buenas relaciones con el ejército¹² y conservó toda su vida una gran afición a los uniformes. Por su estudio de retrato desfilaron multitud de militares durante más de cincuenta años; muchos de ellos de alta graduación, aunque no todos¹³, y a finales de siglo, en la sala de cine, las películas de temas castrenses constituían una de las especialidades de la casa.

Respecto al noviazgo con Anne Tiffon también hay leyendas familiares. Anne -o Anaïs- era hija de Alexis Tiffon, un hombre con una profesión que tenía un cierto reconocimiento social en la época, era "artista pedicuro", como se titulaba en los anuncios, o "cirujano ro-

mancista"¹⁴ (que no había estudiado latín), como figura en los registros de pagos a Hacienda de Barcelona. Hoy diríamos que era "callista" y un poco perfumista, y llegaba acreditado por un premio que le había concedido el gobierno francés en la exposición de 1844 a su invención del "verdadero aceite de goma", un ungüento que frenaba la caída del cabello y, además, le daba brillo¹⁵.

Alexis había salido de Narbona en la primavera de 1845 y, tras una corta estancia en el Café Francés (frente al Correo), donde se anuncia como pedicuro por primera vez el 19 de agosto¹⁶, se instala con su familia en la parte baja de la Rambla -la de Santa Mónica-, cerca del puerto y enfrente de la iglesia del mismo nombre, en una zona comercial, concurrida y animada de Barcelona, la única amplia y con paseo hasta que se tiraron las murallas en 1860. Allí, en el número 115 (que pasaría a ser el 17 en la numeración de 1851) y en el piso principal, abre la consulta el 1 de septiembre de este mismo año como "Napoleon Alejo"¹⁷.

Según las leyendas familiares, a madame Tiffon (o madame Napoleón, Marie Cassan), la esposa del "artista pedicuro francés", el joven manchego le parecía poca cosa para su única hija; pero Antonio, que era emprendedor y estaba dispuesto a conseguir su objetivo, tuvo un golpe de suerte, encontró un saco de monedas en un armario viejo que había comprado en Los Encantes

10 *El Noticiero Universal*, 16-enero-1898.

11 Napoleón Francisco (1855-1898) pasó a la reserva en 1879. Madrid, AHP, notario Demetrio de los Ríos, 1881, *Carta de pago*, 16/6/1881, núm. 817, f. 2543r-2547v.

12 "Amigo íntimo" del general Weyler, *El Noticiero Universal*, 28-noviembre-1897.

13 "Una autoridad era una 'autoridad' aunque no fuese más que un 'sereno', con una sola condición ... que llevase uniforme", J. Nadal y Ferrer, *Mi calle de "Fernando": Visión sentimental y un poco meditativa de una institución barcelonesa*, Barcelona, Librería Dalmau, 1943, págs. 1-3.

14 Sobre Alexis Tiffon, M. S. García Felguera, "Anaïs Tiffon...".

15 *Diario de Barcelona*, 19-agosto-1845, p. 3184. Ver apéndice documental.

16 Ver el anuncio en Apéndice documental.

17 *Diario de Barcelona*, 1-septiembre-1845, pág. 3360.

(el rastro de Barcelona), y con ellas venció cualquier reticencia de la futura suegra. Según otra versión menos novelesca, Alejo Napoleón vio en Antonio a un joven serio y de fiar, y le ayudó a hacer posible la boda.

1. Una galería de fotografía en Barcelona.

Así como sabemos con certeza cuándo llegó Anaïs a Barcelona, no ocurre lo mismo respecto a la fecha en que lo hizo Antonio, ni al momento en que se inició en la fotografía. Desgraciadamente, en esta ciudad no se conservan censos ni padrones de estos años, por lo que es difícil averiguar cuántos años llevaba establecido en ella cuando se casó en 1850.

Si creemos la tradición familiar, cargada de romanticismo también en este punto, al morir Diego de León en octubre de 1841, Antonio se vio sin trabajo, y durante unos años se ganó la vida como músico, tocando en fiestas populares y procesiones. Tocaba la flauta, el clarinete y el saxofón, consiguió ahorrar para comprarse la primera máquina de retratar, que le costó veintitrés duros, y con ella se estableció como fotógrafo en Barcelona. Pero éste es uno de los casos en que la tradición va por un lado y la documentación por otro, ya que hay constancia documental de que en 1850, cuando se casó, tenía un oficio -el de militar ("músico de contrata")-, lo que no quita que tocara en su tiempo libre y ahorrara.

Algunas fuentes apuntan a 1844 o 1845 como inicio de su actividad de fotógrafo en Barcelona: noticias aparecidas en la prensa barcelonesa a la muerte de Antonio

en 1916¹⁸ y, los anuncios del nuevo estudio unos años antes¹⁹, cuando escriben "Casa fundada en 1844 y reconstruida expresamente para fotografía en 1894". Sin embargo, no me parece que haya que dar mucho crédito a esta fecha, teniendo en cuenta que en 1844 o 1845 Antonio era muy joven para establecerse por su cuenta -sólo tenía diecisiete o dieciocho años-, y que en los periódicos de esos años no se anuncia ningún fotógrafo en esa dirección de la Rambla de Santa Mónica. Parece lógico pensar que cincuenta años es una fecha redonda y fácil de recordar, que funcionaría bien en la estrategia comercial de dar publicidad al estudio.

Los documentos apuntan más bien hacia una fecha posterior, en torno a los primeros años cincuenta, como fecha de inicio de la actividad independiente de Antonio en Barcelona, lo que tendría lógica: se casaría y se establecería por su cuenta. De entonces dataría la etiqueta más antigua que conocemos, en la que se presentan sólo como daguerrotipistas -"DAGUERROTIPO DE FERNANDO Y ANAIS"²⁰. También las informaciones más cercanas en el tiempo a los inicios del taller van en ese sentido. En un libro que se publicó en Barcelona en 1867, después de la Exposición Universal de París, y en el que se muestra la participación española en ella, hay un anuncio de "MR. FERNANDO Y ANAIS NAPOLEON. FOTÓGRAFO - RETRATISTA. Rambla de Sta. Mónica, 15, 2º"²¹ en el que, además de informar sobre la espaciosa galería que acaban de construir y las nuevas máquinas que han comprado, se dice que tienen *dieciocho años de experiencia*, lo que nos sitúa en torno al año 1850.

18 *La Vanguardia*, 3-febrero-1916.

19 *El Noticiero Universal*, 1894.

20 La etiqueta, en un daguerrotipo de colección particular, es un pequeño óvalo con un filo dorado y lleva el texto en letras doradas también; dentro del óvalo va la dirección, "Rambla frente Sta. Monica nos. 15 y 17, piso 2º".

21 F. J. Orellana, *La Exposición Universal de París en 1867*, Barcelona, Librería de Manero, 1867, pág. 607.

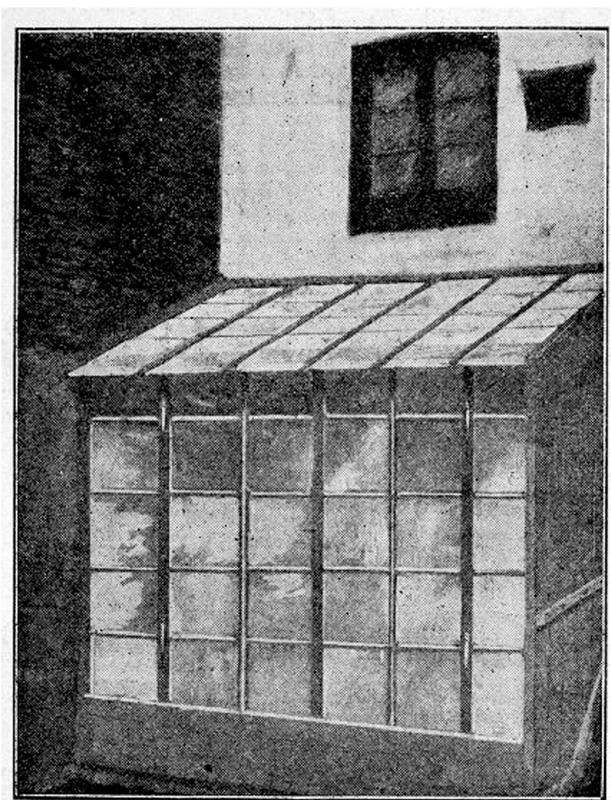


Imagen 1: Antigua galería fotográfica de la casa Napoleón, L'Esquella de la Torratxa, 11-febrero-1916.

Pero tampoco hay que tomarlo al pie de la letra, porque el catálogo de las obras catalanas que participaron en la exposición²², publicado el mismo año, habla de "quince años de práctica en el arte fotográfico".

Estrechamente relacionado con el anterior está el tema de la formación de Antonio como fotógrafo, un asunto del que tampoco se sabe mucho. Y también aquí hay que leer con cautela los periódicos, porque las informaciones que dan sobre el estudio de Napoleón, especialmente en el fin de siglo y *El Noticiero Universal*, tienen un sesgo laudatorio y propagandístico que las hace sospechosas. Por ejemplo, en un artículo anónimo publicado a finales de 1891 en el *Diario de Barcelona*²³, cuando se derribaron dos edificios antiguos para construir el nuevo estudio de Napoleón, leemos que Antonio fue discípulo de un daguerrotipista francés, "M. Charles Chavan, de París", que empezó como ayudante suyo hacia 1850, y le compró después la galería. Este Charles Chavan era probablemente el "Mr. Charles" que se anunciaba en la prensa de Barcelona en 1851, entre los meses de julio y octubre²⁴, trabajando en el Pasaje de las Cabras número 9, una callejuela cerca de las Ramblas, que sale de la calle del Hospital. Aunque seguramente hay parte de verdad en lo que dice el articulista de 1891, resulta difícil creerlo del todo, porque afirma que Charles Chavan fue "el primer fotógrafo que vino á Barcelona cuando se descubrió el daguerreotipo". La afirmación es a todas luces exagerada y está muy lejos de la realidad, porque hay constancia documental de que antes de él, y al menos desde 1842, trabajaron numerosos daguerrotipistas en Barcelona, tanto extranjeros ambulantes como españoles (Sagristá, Sardin, Peña, Sabatier, Lo-

22 Cataluña en la Exposición Universal de París 1867. Catálogo detallado, Barcelona, Luis Tasso, 1867, pág. 21.

23 *Diario de Barcelona*, 26-noviembre-1891, pág. 13805.

24 *El Barcelonés*, entre el 22 de julio y el 1 de octubre de 1851.

richon), incluso alguna mujer, como Madama Fritz²⁵, y muchos fotógrafos más en los años cincuenta²⁶.

Así pues, lo que sabemos con certeza es que Antonio Fernández era militar y músico cuando se casó en Barcelona en 1850, pero es posible que hiciera también fotografías, en un momento en que la de fotógrafo era una profesión nueva y abierta a gente con iniciativa, algo que Antonio demostró tener durante toda su vida; y también es posible que empezara en la ciudad con Charles Chavan, en el Pasaje de Las Cabras, y abriera después su propia galería en la Rambla de Santa Mónica; incluso que le comprara los materiales al francés cuando éste dejara la ciudad.

Las descripciones literarias que nos quedan de Antonio Fernández proceden casi todas de los historiadores del cine y se refieren a los años noventa del siglo XIX, cuando él ya tenía setenta. Antes, tenemos el autorretrato doble que publicó Ellen Maas en 1982,²⁷ donde Antonio se presenta con bigote y barba, vestido como un caballero elegante, de levita y sombrero de copa, posando para el fotógrafo -él mismo-, que lo mira mientras le hace un retrato. En el autorretrato vemos a un Antonio caballero que aspira a ser elegante, pero muestra todavía una punta de tosquedad -la mano en el bolsillo y el mechón de pelo rebelde que se le escapa en la frente-, mientras el Antonio fotógrafo ha definido ya su imagen como tal, y viste una casaca de terciopelo oscuro, bordada y con una cruz que cuelga de una cadena, de una manera tan excéntrica como cualquiera

de sus colegas franceses. Baste recordar a Disdéri con la casaca, las botas, el cinturón y la barba aparatosa, o a Nadar vestido de rojo. El lugar en el que se retrata Antonio no es todavía muy lujoso: está ante un forillo, pero no hay alfombra en el suelo, y las baldosas son sencillos cuadrados de barro cocido.



Primer retrat del fotògraf Fernández (Napoleón)
(procediment Daguerreotip)

Imagen 2: Retrato de Antonio Fernández con su hijo Emilio (hacia 1854), *L'Esquella de la Torratxa*, 11-febrero-1916.

Posiblemente por entonces -pero igual de coqueto- se hizo el retrato que, a su muerte, reprodujo *L'Esquella de la Torratxa*, como "Primer retrato del fotógrafo Fernández (Napoleón) y hecho al daguerrotipo". Con idén-

25 M. S. García Felguera, "Fotógrafos alemanes en España en el siglo XIX", *Spanien und Deutschland Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, Munich, Vervuert, Iberoamericana, 2007, pág. 211-228.

26 L. Fontanella, *Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Ediciones El Viso, 1981; P. López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria I*, Barcelona, Lunwerg, 1989; G. Kurz, "Origen de un medio gráfico y un arte. Antecedentes, inicio y desarrollo de la fotografía en España", *La fotografía en España*, Madrid, Espasa Calpe, 2001; sobre Barcelona: VVAA, *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña*, Barcelona, 2002; P. Vélez (ed.), *Retrat del passat. La col·lecció de fotografies del Museu Frederic Marès*, Barcelona, 2003.

27 *Foto-Àlbum. Sus años dorados: 1858-1920*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pág. 93.

tica barba y el mismo pelo, aunque algo más delgado y con más refinamiento, lleva en brazos a su primogénito Emilio que fue su principal colaborador y el sucesor al frente del negocio. El niño, que había nacido en septiembre de 1851, parece tener en esta fotografía unos dos años, lo que nos situaría en torno a 1853, fecha en la que Antonio se anuncia por primera vez en la prensa, y fecha cercana a 1854, cuando Disdéri patenta la "carte de visite" que permitió desarrollarse al negocio fotográfico.

Unos años después, podemos ver a un Antonio maduro, de mediana edad, en un reloj en el que se fueron colocando las fotografías del matrimonio Fernández Tiffon y todos sus hijos: Emilio (1851), Alejandra (1853), Napoleón Francisco (1855), Napoleón Fernando (1856), Antonio (1857), Esteban (1862), y Emilia (1867), la pequeña que aparece en la parte baja y que murió con nueve meses; todos nacieron en la casa familiar y se bautizaron en la parroquia de San José y Santa Mónica, donde se habían casado Antonio y Anaïs. Se conservan varios retratos de Antonio posteriores a éste, cuando ya era un hombre mayor; en algunos aparece con su hijo Emilio y en otros con Anaïs y los nietos de ambos.

A través de las palabras de algunos historiadores del cine en Barcelona podemos saber cómo era por entonces Antonio: un anciano "alto, delgado, correcto", elegante, "vestido con levita o chaqué negro y botines blancos", con la Legión de honor en el ojal y un alfiler de corbata de "aquellos que regalaba el rey Alfonso XIII -cuando hacía las tournées por España- en la que aparecían sus iniciales bajo una corona real", amable, "con una sonrisa benévola que dulcificaba la severidad de sus barbas

blancas", "aficionado a charlar con los conocidos", mientras esperaban para entrar a la sesión de cine, un "consumado hombre de mundo" que nunca perdió el gusto por hablar en francés y galante con las mujeres, a las que "acariciaba con todo tipo de piropos"²⁸.



Imagen 3: Reloj con retratos de Antonio, Anaïs y sus hijos. Colección particular.

2. Mr. Fernando y Napoleon. Nombres comerciales

El nombre comercial *Napoleón* -el más conocido- necesita una explicación, pero antes de éste hubo otro que también la requiere, *Mr. Fernando*.

Como "Mr. Fernando y Anaïs", se anuncian Antonio Fernández y Anne Tiffon en la prensa de Barcelona, se presentan en las etiquetas de los primeros daguerrotipos que se conservan, y ése es el rótulo que colocan en la fachada del estudio. Sin embargo, después de mucho buscar a ese "Fernando" tanto entre los Fernández como entre los Tiffon, llegué a la conclusión de que nunca existió. De hecho, en una familia en la que los nombres se repiten con mucha frecuencia -Alexis, Alexandrine,

28 C. Pi i Sunyer, recogido en J. Munsó Cabús, *Els cinemes de Barcelona*, Barcelona, Proa, 1995, pág. 194. J. Nadal, *Cromos de la vida vuitcentista*, Barcelona, 1946, pág. 190, y L. Permanyer, recogido en J. Munsó, *Els cinemes...*, pág. 195.

Alejo, Alejandra, Emilio, Emilia...-, como era habitual en la época, no aparece un Fernando hasta el año 1856, en la generación siguiente, cuando Antonio y Anaïs dan ese nombre al cuarto de sus hijos: Napoleon Fernando.

La explicación es que a Anaïs no le gustaba el apellido Fernández, que resultaba incómodo de pronunciar para una francesa, y decidió llamarle "Fernando". Además, todo parece indicar que ambos -"Mr. Fernando y Anaïs"- trabajaron juntos en los primeros años del estudio²⁹, y Anaïs siempre tuvo siempre un papel de primer orden en la empresa fotográfica. La palabra monsieur (señor) delante de "Fernando" y el exótico nombre de "Anaïs", formarían una etiqueta comercial atractiva para los barceloneses, en unos años en que todo lo que sonara a extranjero, y especialmente a francés, añadía un toque de prestigio a cualquier actividad, y más si se trataba de algo tan nuevo y tan misterioso como la fotografía. Antonio -o la empresa- asumió el nombre hasta tal extremo que en varios anuncios de prensa de 1855³⁰ aparece como "El señor Fernando, retratista en esta ciudad", sigue siendo "Mr. Fernando" en los anuncios de 1860, y es frecuente encontrarlo en las Guías de Barcelona como "Fernández Napoleón, D. Fernando", todavía en los años setenta³¹.

En cuanto al famoso alias *Napoleón*, en los primeros años sólo es una precisión topográfica para localizar el estudio. Los primeros anuncios publicitarios dicen que la galería de retratos está "en la casa del señor Napoleon", haciendo referencia a un personaje ya conocido en Barcelona. En el anuncio que publica los días de 2 y

3 de agosto de 1853 en el *Correo de Barcelona*, se lee: "RETRATOS. Establecimiento de Daguerreotipo y Fotografía.- Rambla frente de Santa Mónica, núm. 17, casa de Mr. Napoleon piso 2º".

Ese anuncio sigue a otro anterior (del 31 de julio) en el que el estudio de fotografía aparecía de forma anónima y sin especificar el lugar donde estaba situado, algo habitual en estos años. La redacción de los días 2 y 3 deja claro que la galería de retrato no tiene todavía un nombre propio, y que "Napoleón" es el propietario de la casa. En el año 1853, Napoleon es el padre de Anaïs, Alexis Tiffon -"artista pedicuro"- que trabajó en Barcelona desde 1845 bajo ese apodo en sus "Salones para arreglar los piés", y al que vemos como un elegante caballero de levita curando el pie a una señora en otro anuncio de 1854.

NAPOLEON,
artista pe-
dicuro, Ram-
bla de Santa
Mónica, nú-
mero 17, pi-
so principal,
tiene el ho-
nor de avi ar
á sus nume-
rosísimos parroquianos, que quieran ser visi-
tados á hora fija, que se sirvan prevenirlo un
dia antes.



13

Imagen 4: Anuncio de Napoleon, artista pedicuro, *Diario de Barcelona*, 29 de octubre de 1854, foto Pep Parer.

²⁹ Sin que sea posible delimitar las funciones ni precisar lo que hizo ella; pudo colorear, pero también revelar y tomar fotografías. No creo que se le deban atribuir las fotografías de manera exclusiva. Otra interpretación en M. Nash y Colita, *Pioneras de la fotografía en Cataluña*, Barcelona, 2005.

³⁰ El Áncora, 18 y 25 de julio, *Diario de Barcelona*, 25 de julio, 1 y 16 de septiembre.

³¹ Guía Consultiva de Barcelona, 1879, pág. 352.

A ese Napoleón se refieren los primeros anuncios de Antonio Fernández Soriano (o de Mr. Fernando), aunque ya en 1855 el nombre dio origen a confusiones. Parece que los clientes del fotógrafo, que tenía su estudio en el segundo piso, a veces se metían en el piso principal, que es donde estaba el pedicuro. Para evitarlo, Antonio puso unos anuncios en el *Diario de Barcelona*, (1, 16 de septiembre), donde se leía en letras bien grandes: "NO EQUIVOCARSE" y, a continuación, explicaba que seguía trabajando en el mismo sitio y, para evitar errores, había "colocado en el dintel de la puerta una lápida de mármol llevando su nombre, y además su mismo retrato colocado en la puerta de su casa...". Aunque no sabemos qué retrato era éste, podemos imaginar algo parecido al citado autorretrato doble, y podemos ver la habilidad comercial de Antonio al facilitar el reconocimiento de la galería a los que no supieran leer.

Si en los primeros años, el fotógrafo se benefició de la fama del pedicuro, con el tiempo el prestigio del estudio de retrato acabó desbancando al del callista que mantuvo toda su vida la consulta en el mismo sitio³². De hecho, mientras Napoleón "artista pedicuro" colocó un rótulo en el balcón de su casa en 1853, y se anunció en la prensa con el grabado en 1854, Antonio y Anaïs no pusieron su propio rótulo en el balcón y unos escaparates a los lados de la puerta³³ hasta septiembre de 1863, como "TALLER DE FOTOGRAFÍA de Mr. Fernando y Anaïs Napoleon" (Imagen...).

Así, de la indicación de lugar ("casa de Mr. Napoleón") en 1853, y la filiación ("Anaïs Napoleón") en 1863, se pasó a la denominación de "Napoleon", y como

"A. y E. dits Napoleon" (llamados Napoleón) aparecen en los cartones de las fotografías, en los pagos y en los contratos. En 1882, cuando Antonio y Anaïs crean la sociedad fotográfica con su hijo Emilio, la razón social de la empresa es "Antonio, Emilio y Ana Fernández, dits Napoleón", aunque -como especifican a continuación- "continuará dándose á conocer al público con la denominación de 'A. y E. dits Napoleón', la que se usará en las targetas, anuncios, rótulos y demás objetos de publicidad, conforme viene haciéndose desde hace diez y seis años", es decir, desde 1867, cuando Emilio cumplió dieciséis años y ellos le dieron un lugar relevante en el estudio.

Con el tiempo, el apodo "Napoleón" acabó imponiéndose sobre el nombre de Antonio (y de su hijo Emilio), y sobre los apellidos Fernández Soriano, y Fernández Tiffon, incluso en documentos oficiales en los que no es raro encontrar "Antonio Fernández Napoleón" (1872), "Antonio F. Napoleón" (1875), o simplemente "Napoleón" (1887). Sólo en documentos notariales (compras de casas o terrenos, cartas de pago, testamentos, etcétera) aparece como Fernández Soriano; para lo demás siempre era Napoleon. Y no es extraño que el apodo tuviera éxito en los años de Napoleón III, el emperador de los franceses entre 1852 y 1870, que además estaba casado con la granadina Eugenia de Montijo. Del mismo modo que España estuvo de moda en París durante el Segundo imperio, lo francés tenía mucho eco aquí, y especialmente en Barcelona, donde había un importante número de franceses. También Roque Tiffon, el hijo del cirujano, conservó el nombre comercial Napoleón, y

32 En 1893 la consulta (ya en manos de Roque) se trasladó a la Rambla de las Flores 13, (*El Noticiero Universal*, 2-enero-1893). Sobre la familia de médicos que inició Alexis, B-N. Tiffon, "Saga Tiffon. Una historia 'desde la cabeza hasta los pies y desde los pies hasta la cabeza'", en *Manual de actuación en psicopatología clínica, criminal y forense: una dimensión jurídico-legal*, en prensa.

33 Barcelona, AMA, *Foment*, Obras menores, 1863, exp. 447 (rótulo) y 433 (escaparates).

por estos mismos años hubo una “Fonda Napoleón” en la ciudad.

La fortuna no se quedó en el apodo. Antonio y Anaïs fueron comprando casas y terrenos, en el propio edificio en el que vivían y tenían el estudio, y en otros lugares de Barcelona (Escudillers 47, Tallers 31) y los pueblos limítrofes (Horta, San Andrés del Palomar y Gracia)³⁴. En 1860 ya pusieron a la venta un terreno en la calle Tallers 31 “propio para edificar un horno de pan”³⁵; en 1862 compraron los pisos segundo, tercero, cuarto, quinto y el terrado de la casa número 15, y desde mayo de 1863 tenían derecho a usar el resto (la planta baja y el primero), que pertenecían a otras personas³⁶; y fue entonces cuando pusieron el cartel en la fachada. Más adelante compraron a la viuda de Aulet la casa número 17³⁷, y en 1888, cuando ambos dictaron un segundo testamento, las dos casas les pertenecían³⁸.

Todas estas compras, unidas a los préstamos que hicieron, contribuyeron a incrementar el patrimonio familiar (la bolsa de monedas de los Encantes), de forma que el “retratista en fotografía” y “fotógrafo” de los primeros años, cada vez utilizó más el título de “propietario”. El de Antonio Fernández es un ejemplo del éxito

económico y social que tuvieron algunos fotógrafos en la segunda mitad del siglo XIX, pasando de trabajar en una modesta galería de retrato, haciendo daguerrotipos y yendo a fotografiar difuntos a domicilio, a convertirse en empresarios al frente de un taller activo y concurrido, con muchos trabajadores. Eran fotógrafos muy conocidos en las ciudades, que retrataban a la burguesía, a políticos, militares, banqueros y artistas³⁹, y fotografiaban acontecimientos sociales, mientras su estudio se convertía en un centro de reunión, y ellos en figuras públicas que formaban parte de las instituciones de la ciudad y tomaban parte en actos sociales, cívicos y benéficos, etcétera, desde bailes de disfraces hasta tómbolas de caridad⁴⁰. Antonio fue vocal asociado del Ayuntamiento por el distrito de La Lonja en 1889⁴¹.

Esta gloria la disfrutó plenamente su hijo Emilio, el alter-ego de Antonio, al que encontramos como “señor Napoleón” en el baile de disfraces de Carnaval de 1891, en el Círculo artístico de Barcelona, vestido “de Cardenal Richelieu en el asalto de la Rochela”⁴², posando para Ramón Casas, que lo retrató en varias ocasiones o haciendo encargos a Alexandre de Riquer⁴³ o a Puig i Cadafalch.

34 En una tierra que compraron en Gràcia (1875) a la familia francesa Maignon, construyeron una “torre” para Emilio, donde hoy está el Pasaje Napoleón.

35 “Aviso á los panaderos.= En la calle de Tallers, n. 31, hay un terreno propio para edificar un horno de cocer pan. Si alguno le conviene puede avistarse con el dueño, que lo hará á su gusto. Rambla de Sta. Mónica, n. 17, piso 2º”. El anuncio va junto a otro en el que piden un pintor para retocar fotografías, *Diario de Barcelona*, 14-julio-1860, pág. 6611.

36 AHP, *Venta, Clos*, 1862, 12 de diciembre, núm. 552, fols. 419 - 424; *Cesión de crédito, Clos*, 1863, 1 mayo, 1863, fols. 474 - 481v.

37 AHP, *Venta, Umbert*, 1884, 18 de julio, núm. 227, fols. 1087 - 1093v. Era una planta baja y cuatro pisos.

38 Desde 1862 hasta 1905, Antonio dicta seis testamentos y Anaïs siete, Barcelona, AHP.

39 Un ejemplo: en 1894 exponen en el salón de *La Vanguardia* “retratos de artistas y pintores catalanes. *La Vanguardia*, 3-mayo, 1894.

40 Ceden un local para una tómbola benéfica (*El Noticiero Universal*, 6-abril, 5 y 6-mayo-1894; hacen una donación para las víctimas del terremoto en Cuba (*El Noticiero Universal*, 1-noviembre-1894).

41 *El Noticiero Universal*, 9-agosto-1889.

42 *La Dinastía*, 16-febrero-1891.

43 R. Cornudella i Carré, “Sobre els cartells d’Alexandre de Riquer i las seves fonts”, en *Locus Amoenus*, (1995), Barcelona, págs 227-247.



Imagen 5: Antonio Fernández y su hijo Emilio, hacia 1900. Colección Alex Aguilar.

3. Un estudio fotográfico de éxito

Como en otras ciudades de Europa y América, en Barcelona los estudios de fotografía crecieron al calor de la moda de las tarjetas de visita en los años sesenta, y el de Napoleón fue uno de los que disfrutaron esos tiempos de bonanza.

Antonio y Anaïs, que ya venían anunciándose en la prensa desde 1854 (como autores de "retratos en fotografía y daguerreotipo"), colocaron un rótulo en el balcón de su casa (como "taller de fotografía") y expositores a los lados de la puerta en 1863; en 1865, cuando cerró uno de los estudios importantes de Barcelona, el de Franck y Wigle, por la vuelta de Franck a París, ellos se hicieron cargo del fondo de "clicés tanto de retratos como vistas de Barcelona"⁴⁴, y quizá de las máquinas; como muchos fotógrafos europeos, enviaron fotografías

a la Exposición Universal de París en 1867: seis grandes retratos, de los cuales dos eran de tamaño natural⁴⁵. Sin embargo, no les acompañó la suerte, porque, como ha estudiado Nùria F. Rius⁴⁶, se sumaron un cúmulo de desgracias: el nombre de Antonio no apareció en la relación de expositores, cuando el jurado examinó las fotografías expuestas, las suyas estaban todavía empaquetadas en las cajas y, cuando el fotógrafo fue a ver la exposición, se encontró con que el retrato más importante que había mandado estaba en un rincón lejos de la vista del público, tapando un agujero de la pared, según le dijo el vigilante. Antonio, "profundamente herido", escribió una carta al comisario general de la Exposición exponiendo sus quejas y pidiendo que el jurado viera las obras y "se pronunciara sobre su mérito". De paso, en la carta habla sobre ellas, y aunque elogia su trabajo de manera general y sin entrar en detalles, dado que no abundan las impresiones de los fotógrafos españoles del siglo XIX sobre sus propias fotografías, vale la pena leer lo que dice:

"No necesito decirle, señor, el tiempo, el estudio y los gastos que han sido necesarios para llegar si no a la perfección, al menos a la corrección y a la limpieza que distinguen los cuadros que he expuesto. Sin amor propio de autor, creo que no son fotografías vulgares"⁴⁷.

La experiencia de esta exposición dejó tan mal sabor de boca a Napoleón que no volvió a salir al extranjero con sus fotografías, cosa que, por otra parte y dado su éxito en Barcelona, tampoco necesitó. El viaje a París, que alargó hasta Londres, le sirvió para ver las novedades y, de vuelta en Barcelona, informar de él en la

44 *Diario de Barcelona*, 6, 13, 20 y 27-agosto-1865.

45 *Cataluña en la Exposición...* pág. 21.

46 N. F. Rius, "Les photographes de Barcelone face au miroir de Paris. Le cas des Expositions universelles de 1867, 1878 et 1889", en *prensa*.

47 Ver apéndice documental. Agradezco a Nùria F. Rius esta valiosa información.

prensa⁴⁸, diciendo que había ido a las dos capitales “con el exclusivo objeto de adquirir y escoger por sí el mismo cuantos aparatos y máquinas se han perfeccionado é inventado hasta el día”, haciendo todos los sacrificios necesarios para poner su estudio a la altura de los más acreditados, y ofreciendo todo a sus “numerosísimos favorecedores” en el “Gran establecimiento de fotografía de F. Napoleon”, y sin hacer mención del fiasco.

Al día siguiente del anuncio de Antonio en el Diario de Barcelona, el “Gran taller de fotografía de J. Martí”⁴⁹ anunciaba prácticamente lo mismo: el viaje a París “para adquirir ciertos aparatos y máquinas de las más perfeccionadas”, y una rebaja detallada en los precios. Juan Martí Centellas⁵⁰, que también había participado en la Exposición, con la misma mala suerte que Antonio Fernández, era su principal oponente en ese momento en Barcelona, y la batalla entre ambos se libraba también a nivel publicitario. No eran los únicos, ni mucho menos, y había otros fotógrafos anunciándose en esas mismas fechas, como Rovira (en Rambla del Centro 37) y Cantó (en Escudillers 8), pero sus anuncios eran mucho más pequeños y, en consecuencia, más baratos⁵¹.

Ese mismo año 1867, Antonio y Anaïs incorporaron a su hijo mayor al negocio y, a partir de entonces, fueron colocando a los demás: abrieron un estudio de fotografía en Madrid para Napoleon Francisco en la calle del Príncipe (1879); una consulta de médico para Antonio (1884), también en Madrid, en la calle Colmenares, en

el centro de la ciudad y cerca de su hermano; una tienda de lencería y géneros de punto (1888) en Barcelona para Napoleón Fernando y, más adelante, cuando este negocio dejó de funcionar, otro estudio de fotografía para él (1897)⁵² en la plaza del Ángel, también en Barcelona.

La adquisición del estudio de fotografía en Madrid⁵³ es una muestra de la astucia y la habilidad de Antonio Fernández para los negocios. El estudio que tenían en sociedad “Gombau y Oliván” (Vicente Gombau Labad y José Oliván Cabrero) estaba en quiebra, y Napoleón se hizo con él, pasando a denominarlo Napoleón en lugar de “Oliván”. El lugar era uno de los mejores de la ciudad -la calle del Príncipe número 23, tercer piso, en el edificio del teatro de la Comedia-, una construcción lujosa y situada en el centro, muy cerca de la Puerta del Sol.

En ese proceso ascendente, a partir de los años sesenta, los anuncios de Napoleón en los periódicos sirven tanto para hacer publicidad de su estudio como para buscar trabajadores: operarios de fotografía, retocadores y pintores. Con el retoque se paliaba la excesiva crudeza de la fotografía, que dejaba al descubierto las imperfecciones físicas, ya fueran manchas en la cara o cinturas demasiado generosas; dando color a las mejillas, los trajes y las joyas, se suplían las carencias de un medio que sólo era capaz de reproducir en blanco y negro. En el estudio de Napoleón se coloreaba desde los primeros años, cuando se hacían daguerrotipos, y quizá lo hiciera Anaïs, porque tradicionalmente era un

48 *Diario de Barcelona*, 30-julio-1867.

49 *Diario de Barcelona*, 27 y 31-julio-1867.

50 R. Torrella, “Joan Martí, fotògraf de belleses”, en D. Iglesias y R. Torrella, *Joan Martí, fotògraf. Belleses del XIX*, Barcelona, Arxiu Fotogràfic, 2009.

51 Ambos se anuncian en el *Diario de Barcelona* (1867) durante todo el mes de julio, Cantó lo había hecho también en mayo, y sigue en agosto.

52 *El Noticiero Universal*, 26-septiembre-1897.

53 A la muerte del fotógrafo (1898), regentó el estudio su mujer, María Tiffon Vila (1855-1944), que lo mantuvo hasta 1905-1910, cuando lo tiene Emilio Velo Ruiz, un fotógrafo de Badajoz, que se presentaba como “Sucesor de Napoleón”, M. S. García Felguera, “Anaïs Tiffon...”

trabajo que hacían las mujeres, pero es difícil que lleguemos a saberlo con certeza. En agosto de 1860, "Mr. Fernando" informa al público que "cuenta con dos pintores de reconocida habilidad"⁵⁴, después de haber puesto anuncios solicitando un pintor "que sepa bien iluminar fotografías" y ofrecerle un sueldo "de tres á cuatro duros diarios"⁵⁵; en 1867 Napoleón anunciaba fotografías pintadas "por un nuevo sistema que valió a su autor ser premiado por la reina de España, Isabel II", y hacía una oferta habitual entre los retratistas de esta época, de cada doce tarjetas de visita que el cliente encargase, una iría pintada.

En todos estos años son frecuentes los anuncios pidiendo "tiradores" (1865, 1873)⁵⁶, "dependientes" (1873), "aprendices", "un joven para el despacho", "un retocador de tarjetas" (1879)⁵⁷ o un "retocador de clixés" (1893), para el que ofrecen "un buen sueldo"⁵⁸. No sabemos todavía si sería cierto, pero la impresión que da la lectura de la prensa es que estos trabajadores encontraban trabajo pronto, porque los anuncios que los solicitan, ya sean de Napoleón, Martí, Audouard o cualquiera de los estudios de la ciudad, al cabo de uno o dos días desaparecen.

Los retocadores de Napoleón tenían fama en Barcelona. El fotógrafo Pere Catalá Pic recuerda haber visto fotografías de "grandes señoras en poses de reina luciendo cinturas tan finas y recortadas que ningún ser humano hubiera podido resistir"⁵⁹, y Nadal decía que esos retocadores eran "capaces de convertir la 'Patum' de Berga en la Venus de Médicis"⁶⁰, lo que les atraía mucha clientela.

Sabemos poco todavía de cuántos y quiénes eran los otros fotógrafos que trabajaron en el estudio de Napoleón, como sabemos poco de la industria fotográfica, aunque se van conociendo algunos datos y algunos nombres. En enero de 1888, cuando Napoleón solicita participar en la Exposición Universal de Barcelona, dice que tiene trabajando quince hombres dentro del estudio, y diez fuera de él, lo que suponía una cantidad muy respetable en relación con los otros estudios, y que les paga "un duro diario"⁶¹. Algunos fotógrafos firman como testigos en documentos de la familia Fernández (bodas, bautizos, defunciones, compraventas, etcétera), como José Martorell Borrell, Martín Marco Forcés, Antonio Plana Erra y Pedro Llobet Deufí, testigos en escrituras de compra en 1867⁶², o Victor Larricard Cambot y Manuel

54 *Diario de Barcelona*, 11-agosto-1860, pág. 7479.

55 *Diario de Barcelona*, 1-junio-1860, pág.153.

56 "... un buen tirador que sepa su obligación", *Diario de Barcelona*, 10, 11-agosto-1865; "... un joven en clase de mozo", *Ibid*, 7-julio-1867, pág. 6860; "un tirador y dos dependientes", *Ibid*, 4-mayo-1873, pág. 5713.

57 "Aprendices", *Diario de Barcelona*, 18-marzo-1879, pág. 3186; "... un joven para el despacho", *Ibid*, 19-marzo-1879, pág. 4566; "... un retocador de tarjetas", *Ibid*, 20-marzo-1879, pág. 4620.

58 "En la fotografía de los señores Napoleón hace falta un buen retocador de clixés con buen sueldo", *El Noticiero Universal*, 6 y 7-abril y 31-mayo-1893. *Idem*, 4-julio-1896.

59 P. Catalá Pic, *El Mirador* (1932), en *Fotografía y publicidad*, Barcelona, Lunwerg, 1989, pág. 89.

60 J. Nadal, *Mi calle...*, págs. 1-3.

61 Sólo el Centro Fotográfico de Marcos Sala tiene más trabajadores (15 dentro y 25 fuera); el resto tienen menos. Respecto al espacio, Napoleón pide 20 metros para exponer, mientras la mayoría piden 4. Barcelona, AMA, *Fons Exposició Universal 1888*, caja 42635, B3-A-6, Delegació General. Secció d'Instal.lacions, Sol.licitud d'admissió d'expositors per col.lectius i pel Foment del Treball Nacional, Palau de la Indústria-Nau 12.

62 Plana fue también testigo en la boda de Alejandra Fernández Tiffon con Jaime Feliú (1870).

Albiach Dolader, "oficiales de retratista", con el mismo papel en 1862⁶³. También van apareciendo fotógrafos que se formaron en el estudio de Napoleón. Se sabía de Fructuós Gelabert, pero hay otros, como Carme Gortade⁶⁴, de Olot; Jaume Garriga Orfila (1886-1986), de Menorca⁶⁵, y Rafael Ferrer, de Andratx⁶⁶.



Imagen 6: Escaparate de Napoleón en la calle Fernando.

Los fotógrafos enseñaban al público sus obras en escaparates que solían poner en la puerta del edificio donde tenían el estudio, pero no sólo allí. Además de la puerta de su casa en la Rambla de Santa Mónica, Napoleón tenía escaparates en otros lugares concurridos de la ciudad, como la calle Fernando (VII). Allí, a los dos lados de la iglesia de Sant Jaume había unos "expositores" que se alquilaban, y Napoleón tuvo uno durante mucho tiempo; ya lo usaba en 1875⁶⁷, cuando se restauró, y lo conservaba en el cambio de siglo, cuando *El Noticiero Universal* dedicaba al menos un comentario semanal a los retratos que se exponían en él. Napoleón aprovechaba este expositor para poner fotografías que llamaran la atención del público por el tamaño, por la técnica o por ambas cosas. Exponía, sobre todo, retratos a tamaño natural, coloreados o pintados por distintos procedimientos, de personajes conocidos en la ciudad, como el Capitán General de Cataluña y su familia, el nuncio del papa, obispos, marinos de paso, aristócratas, artistas o miembros de la familia real.

Precisamente sobre el tipo de clientes que iban a retratarse al estudio de Napoleón y que, luego, el público podía ver en estos expositores, habla Nadal con humor:

"Reyes, príncipes, duques, marqueses y condes. Diputados, senadores, ministros, cardenales, obispos, canónigos, rectores y clérigos. Recién nacidos, niños de primera comunión, casadas inocentes, viudas inte-

63 Ver nota 5.

64 Sobre esta fotografía prepara una exposición el Arxiu Comarcal de la Garrotxa. Agradezco su ayuda a Antoni Mayans.

65 Según su hija Concha, aprendió en Barcelona con Napoleón entre 1910 y 1914. T. Seguí Seguí, "El fotògraf mahonès Jaume Garriga Orfila", *Mare de Déu de Gràcia, Mahó* (2008), pág. 64. Agradezco a M. Josep Mulet su generosa ayuda en todo lo referente a Baleares.

66 "Principié mis primeros trabajos en la conocida casa Napoleón", *El Brujo del Valle*, "Una visita a la fotografía Ferrer", Andraitx, *Semanario independiente* (diciembre, 1925), Andratx, Mallorca; V. Amengual Salas, "La fotografía a Andratx (1900-1960)", *Nali*, núm. 97 (noviembre, 2008), Andratx, págs. 12-16.

67 *Diario de Barcelona*, 17- agosto-1875, pág. 8611.

resantes, madres como [gallinas] cluecas; todos en el estudio de Napoleon⁶⁸.

Las "fotografías sobre lienzo preparado al óleo" que se veían en los escaparates plantean otro tema que todavía no se conoce bien, el de los pintores que trabajaban sobre fotografías en el estudio de Napoleón. También para esto pueden servir de punto de partida las firmas de los documentos. El pintor Esteban Milá y Romeu, por ejemplo, aparece como testigo de la citada boda en 1870. Además, quedan fotografías pintadas que llevan las firmas del fotógrafo y el pintor, una costumbre del fin de siglo que la casa Napoleon practicaba. Una pareja de retratos que conserva una colección particular de Cantabria⁶⁹, y los dos de María Rogent y Escolástica Rogent Pujades⁷⁰, aparecen firmadas como "Napoleon f^o" y "Vázquez p^o" (fotografió y pintó, respectivamente), siguiendo la costumbre de los grabadores. A la espera de un estudio, se podría pensar que quizá sea la de Carlos Vázquez Úbeda (1869-1944), el pintor de Ciudad Real que pasó la mayor parte de su vida en Barcelona y que, tal vez, como hacía Sorolla para su suegro el fotógrafo Antonio García, al principio de su carrera trabajara coloreando fotografías. Éste no tenía por qué ser un trabajo subalterno, como demuestra el caso de Fernand Khnopff (1858-1921), el pintor simbolista belga, que coloreaba fotografías hechas por Alexandre (A. E. Drains), y las vendía después con la firma de los dos⁷¹.

68 J. Nadal, *Cromos...*

69 Agradezco esta información a Manuela Alonso Laza y a Guiomar Larvin.

70 Agradezco esta información a Carlos G. Navarro.

71 *De otros tiempos* (1905).

72 "... una colección de retratos de todas clases del fotógrafo de Barcelona señor Napoleon", C. Cornet y Mas, "carta sobre la Exposición Aragonesa", *Diario de Barcelona*, 25-septiembre-1868, pág. 8886. Los otros dos citados son de Madrid, Juliá y Hebert.

73 Ver apéndice documental.

74 Todavía como "Fernando Napoleon", Patrimonio Nacional, AGP, 10194219. *La fotografía en el palacio real*, Madrid, Patrimonio Nacional-La Caixa, 1999, pág. 202.



Imagen 7: Retratos pintados con las firmas de Napoleón y Vázquez. Cantabria, colección particular.

A finales de los años sesenta empiezan a llegar los premios al estudio de Napoleón y los honores a Antonio, mientras las traseras de las fotografías se van llenando de escudos y condecoraciones: una medalla al mérito ganada en la Exposición Aragonesa de Zaragoza, en 1868⁷², una mención honorífica en la Exposición General Catalana de Barcelona en 1871, y pocos años después (1875) el título de "Fotógrafo de Cámara", algo meramente honorífico en estas fechas, pero que permitió a Antonio colocar el "escudo de Armas Reales en sus targetas y facturas"⁷³.

Por entonces, Antonio había retratado a la familia real española en varias ocasiones, como demuestra un pequeño álbum (1870), en formato tarjeta de visita, con retratos de la Reina y las Infantas, y vistas de Barcelona que le regaló⁷⁴, y que sin duda influyó en la concesión de la encomienda de Carlos III, en 1872. El fotógrafo

presumía, además, de haber sido el primero en retratar al rey Alfonso XII cuando volvió a España y pasó por Barcelona el día 9 de enero de 1875; ese mismo año le regaló otro álbum, más grande y más lujoso que el de 1870, con "fotografías inalterables" de Isabel II y sus hijas⁷⁵. Los retratos, los álbumes y la ayuda de Martínez Campos le valieron ese título de "fotógrafo de cámara" de Alfonso XII. En el reinado de Alfonso XIII, fue la esposa de general, Ángeles Rivera y Olavide, la que intercedió para conseguir la misma distinción, que se les concedió ya en plural, a "Napoleón e hijo" (1887).

Mientras tanto, Napoleón siguió retratando a los reyes y a los infantes, exponiendo las fotografías en el escaparate de la calle Fernando, y recibiendo honores como el título de "Comendador de la Real Orden de Isabel la Católica", la legión de honor francesa y la Orden de Cristo de Portugal.

En el camino de expansión que llevaba la casa Napoleón hay que señalar, en los años ochenta, la compra de patentes y privilegios para explotar en exclusiva determinados procesos fotográficos como imprimir sobre barro cocido, sobre loza, biscuit y porcelana (1883)⁷⁶, sobre espejos (1884)⁷⁷ y para hacer "linografías" (1883)⁷⁸. Estas piezas se podían ver en los escaparates de la calle Fernando, y la prensa solía hacer comentarios elogiosos del tipo de: "una nueva colección de fotografías

en *fayence*" ...unas lindísimas acuarelas pintadas sobre porcelana, cristal y en artísticos y ricos marquitos u "objetos de Sevres, en donde van pegadas preciosas fotografías iluminadas"⁷⁹. Precisamente por esas patentes y privilegios la casa Napoleón pleiteó en los años ochenta con otros fotógrafos de Barcelona, como Juan Martí, que entonces tenía el estudio en la Rambla de Canaletas, y con Agustín Capmany Serra, que estaba en el Pasaje del Crédito. Los tres trabajaban en el centro de la ciudad, en lugares próximos y, además, Martí seguía siendo uno de los principales competidores de Napoleón.

Napoleón se dedicaba al retrato de estudio, pero a veces salía a retratar fuera. Él mismo retrató al coronel Blas Durana, cuando estaba preso en la Ciudadela, la noche antes de su muerte (1855)⁸⁰, en unas fotografías que luego puso a la venta en su estudio y anunció en la prensa, aprovechando el morbo de la historia; hizo vistas para el Álbum que regaló a la Reina; y Emilio retrató a visitantes ilustres en los lugares donde se alojaban en Barcelona⁸¹; pero también salían del estudio para fotografiar otro tipo de acontecimientos, como los bailes "de trajes" del *Círculo Artístico* o del Teatro del Circo barcelonés a beneficio de los Niños de la Casa de la Caridad⁸². El estudio se encargaba de hacer fotografías de actualidad y exóticas, como "la vida íntima de

75 "Primeras fotografías inalterables dedicadas a S.M. por A. F. dit Napoleón e Hijo", Madrid, AGP, 10163662, R. Utrera, *Ibid.*, 1999, págs. 82, 83.

76 *Real orden* (15-marzo-1883), *Gaceta de Madrid* (11-agosto-1884, núm.. 223, pág. 360).

77 *Real orden* (8-marzo-1884), *Gaceta de Madrid* (28-abril-1884, núm.. 119 pág. 248).

78 *Real orden* (15-marzo-1883), ver apéndice documental.

79 *Diario de Barcelona*, 6-junio-1883; *El Noticiero Universal*, 28-septiembre-1893, 11-abril-1894.

80 Durana fue condenado por asesinar a una mujer. Antonio vendía las fotos en su estudio y las anunciaba en la prensa. *El Áncora*, 18-julio-1855 y *Diario de Barcelona*, 25-julio-1855 y 31-agosto-1855. M. Bofarull i Terrades, *Crims i misteris de la Barcelona del segle XIX*, Barcelona, Rafael Dalmau, 2002, pág. 21-39.

81 El nuncio en el palacio arzobispal, *El Noticiero Universal*, 23-octubre-1894.

82 *El Noticiero Universal*, 25-abril-1889, 1-marzo-1892 y 25-febrero-1892.)

los negros Aschentis⁸³, en la Exposición de 1879. De la misma manera, aunque lo habitual eran retratos claros y legibles, como pedían los clientes, también hacían algunas "composiciones alegóricas" con pequeños fotomontajes que aparecían luego en la prensa⁸⁴.

4. Un gran palacio

Al tiempo que la empresa fotográfica prosperaba, el estudio de la Rambla de Santa Mónica fue mejorando y modernizándose. La pequeña galería acristalada de los años cincuenta, en el segundo piso del número 15, de la que nos podemos hacer una idea por la ilustración de *L'Esquella de la torratxa*, se convertiría en 1894 en uno de los estudios más lujosos de Barcelona. Pero antes, en mayo de 1885 la empresa Napoleón abrió un nuevo taller con el nombre de "Fotografía hípica". Se trataba de un lugar especial para fotografías que requirieran mucha luz y espacios amplios, donde "sacar copias de grupos numerosos, fotografías instantáneas de caballos, carruajes, etc., etc."⁸⁵. Estaba situado en el solar que había ocupado el antiguo teatro Novedades, en la esquina del Paseo de Gracia con la Ronda de San Pedro, y se anunciaba con todos los adelantos de los mejores talleres europeos. Con mucho sentido comercial, el día veintitrés los Napoleón hicieron en público una fotografía del "caballo Popée" (aunque por el nombre suponemos que sería una yegua), que había ganado una carrera en el hipódromo; y al día siguiente

repartieron una tarjeta con la fotografía del caballo y su jockey en las carreras.

La burguesía catalana reclamaba un nuevo tipo de retrato, y los fotógrafos se lo daban: Napoleón en 1885, y Pablo Audouard medio año después, en febrero de 1886, cuando abrió su nuevo estudio, en la Gran Vía de las Cortes Catalanas números 273 y 275, a pie de calle y con "galeria fotogràfica i taller hípic"⁸⁶. Los dos fotógrafos estaban atentos a las nuevas formas de ocio que llegaban de otros países; sin embargo, el retraso respecto a esos otros países todavía era notable, porque los estudios de "fotografías hípicas" llevaban ya en Francia casi veinte años funcionando; Disdéri, los hermanos Bisson y Jean Delton habían abierto en los sesenta en París, cerca del Bois de Boulogne⁸⁷, sus "Photographies Hippiques". Ninguno de los dos fotógrafos vio cumplidas sus expectativas, y los dos talleres "hípicos" cerraron pronto; de la Fotografía hípica de Napoleón no se vuelve a saber nada; el taller de Audouard se tiró en 1905, y lo mismo les había pasado a los franceses unos años antes. Pero todavía en los años ochenta todo parecía posible en la ciudad de los prodigios, con la Exposición Universal de 1888, en la que Napoleón no tuvo un papel tan destacado como Audouard o Esplugas, pero participó; lo mismo que en 1892, en la que se hizo en el Palacio de Bellas Artes⁸⁸, con motivo del centenario del descubrimiento de América.

83 *El Noticiero Universal* 31-julio-1897. Aunque las más conocidas son las de Xatart, que guarda el Museo Nacional de Antropología de Madrid.

84 "Presidencia de honor en una corrida de beneficencia", organizada por el Círculo ecuestre. *La Ilustración Artística*, 13-enero-1896.

85 *El Diario de Barcelona*, 24-mayo-1885; *La Dinastía*, 25-mayo-1885; *La Ilustración*, 31-mayo-1885.

86 *La Dinastía*, 13-febrero-1886.

87 Photographie hippique, Jean Delton, h. 1863; E. A. McCauley, *Industrial Madness, Commercial Photography in Paris 1848-1871*, Yale, 1994, pág. 94

88 Junto a ellos figuran Bertazioli, Lucas Fraile, Conrado Font, Serradell, Trullol y Chicharro, *El Noticiero Universal*, 1892, 7 de octubre.

En 1888 la casa Napoleón expuso sus fotografías en el Pabellón Regio⁸⁹ y consiguió una medalla de primera clase por “la perfecta ejecución de los retratos que presentan, tirados sobre papel albuminado”. Sin embargo, no faltaron críticas, como la de Rafael Calvet que formaba parte del jurado y en una conferencia pronunciada en el Ateneo, les reprochaba el exceso de retoque:⁹⁰

“En la instalación de los primeros [Fernandez (A. y E. dits Napoleon)] llamaba la atención una numerosa colección de pruebas (por ellos bautizadas con el nombre de platino-gravure) que, á nuestro juicio, son excesivamente retocadas, produciendo el efecto de dibujos á la pluma, más bien que de fotografías”.

En 1892, a pesar de la “instalación soberbia” que presentaron en la *Exposición Nacional de Industrias Artísticas*⁹¹, los Napoleón sólo alcanzaron una medalla de segunda clase, junto a Juan Martí y Antonio Torija. Las de primera se quedaron desiertas, y la prensa criticó el poco cariño de los fotógrafos (tanto profesionales como aficionados) por la exposición⁹².

Entre una y otra exposición, la euforia llevó a Napoleón a abandonar la idea inicial de hacer una reforma

en la Rambla de Santa Mónica, para lo que solicitó el primer permiso, y a decidirse por tirar las viejas casas con los números 15 y 17 que había venido ocupando⁹³, para construir un edificio nuevo. La prensa de la ciudad informó de estos derribos en noviembre de 1891⁹⁴, por la fama del fotógrafo y por el hecho de que la casa número 17 hubiera pertenecido a un héroe de la lucha contra los franceses, Salvador Aulet.

El responsable de la obra fue Francesc Rogent Pedrosa (1861-1898), un arquitecto historicista con una especial inclinación por el neogótico, aunque en este caso adoptó el neoplateresco por expreso deseo del propietario. Según cuenta un libro publicado bajo su dirección, *La Arquitectura moderna de Barcelona* (1897)⁹⁵, en Cataluña tenía más aceptación “el gótico civil”, que era el estilo en el que había pensado inicialmente el arquitecto, y en el que construyó el Frontón Condal en 1896; sin embargo, el neoplateresco le dio a la construcción una “fisonomía más moderna y á un tiempo más mundana”.

89 *El Noticiero Universal*, 5-mayo-1888: “grandes lienzos en forma de estrella”.

90 Rafael Calvet y Patxot, *La Fotografía en la Exposición Universal de Barcelona*, Conferencia 20^a, 1889, p. 573.

91 *La Vanguardia*, 1 de noviembre de 1892. Los otros fotógrafos son Félix Laureano, Manuel Font, Sellarés, Gallissá, Torija, Carlos Bertagioli (Fotografía El Fomento), Enrique Alexander, Truyol (de Palma de Mallorca), Miguel Osuna (de Málaga), Conrado Font, Lucas Fraile (de Toledo), Fernando Rus, Manuel Egozque, Serradell, Chicano (de Santiago), Gasch, Busquets, Gracia “y tal vez algún otro”.

92 *La Vanguardia*, 27 de diciembre de 1892. Los otros premiados fueron Félix Laureano, Enrique Alexander, Carlos Bertazioli (sic), Conrado (sic) Font, Juan Bautista Gallissá, Eugenio Basch (sic), Sellarés Hermanos.

93 Antonio solicita reformar la casa con los números 17 y 19 (1891, 14 de febrero) para “cambio de emplazamiento de talleres fotográficos”; el 4 de abril de 1892 pide “cambiar la disposición de los talleres fotográficos”, y el 14 de agosto deja sin efecto la instancia anterior y pide derribar y reedificar la casa 17 y 17 (sic). Los planos entre 1891 y 1893 están catalogados en Barcelona, AMA, exp. núm. 569, pero el expediente no está. Existe otro juego de planos en una colección particular.

94 *Diario de Barcelona*, 26-noviembre-1891, pág. 13805; *Dinastía*, 27-noviembre-1891.

95 *Arquitectura moderna de Barcelona*, publicada bajo la dirección artística de D. Francisco Rogent y Pedrosa, con un estudio sobre la construcción moderna en Barcelona por D. Luis Domenech y Montaner y un texto explicativo de las láminas por varios arquitectos, recopilado por D. Francisco Casanovas y Gorchs, Barcelona, Parera y Cia, 1897, págs. 80-83.



Imagen 8: *Estudio Napoleon, Rambla de Santa Mónica 15-17, en Arquitectura moderna de Barcelona, 1897.*

El edificio, que llevaba los números 15 y 17, todavía se conserva en la Rambla de Santa Mónica (actualmente con el número 18 de las Ramblas), muy modificado en la planta baja y la primera, pero con las otras tres conservadas en fachada: dos plantas de balcones, y la

tercera con una galería de seis arcos, rematado todo por una crestería. Es un solar estrecho que se ensancha en la parte posterior gracias a unos terrenos que habían formado parte del Círculo Ecuestre.

La iniciativa de Napoleon de levantar un estudio nuevo no fue algo aislado⁹⁶. Por estos mismos años, otros fotógrafos de éxito en Barcelona renovaron e incluso trasladaron sus estudios de fotografía. En 1893, Antonio Esplugas abrió una lujosa galería fotográfica en el Paseo de Gracia 25, encima del Café *Alhambra*; tres años después, la compañía Audouard hizo reformas en su "galería fotográfica i taller hípic", de la Gran Vía de las Cortes Catalanas. Esplugas y Audouard se acercaban así a la parte nueva de la ciudad, al Ensanche; el primero, a la que se convirtió en la zona noble de la ciudad, el paseo de Gracia, y al que se mudó pocos años después Audouard (1906). Napoleón, más conservador, prefirió quedarse en el lugar en el que había estado siempre y en el que siempre le había ido bien, la Rambla de Santa Mónica, y otro tanto hizo Martí, que se quedó en la Rambla de Canaletas.

Las obras del nuevo edificio de Napoleón, que el fotógrafo Pere Catalá Pic recordaba de su infancia como un gran palacio⁹⁷, se prolongaron hasta 1893. La obra de Rogent tenía todo lo necesario para la empresa de fotografía, además de vivienda para la familia en el piso principal, otras viviendas para alquilar en los pisos altos, y varios locales en los bajos. Con este nuevo edificio la empresa Napoleón ampliaba y diversificaba el negocio.

El estudio de fotografía tenía dos galerías para retratar, salones de recepción, una sala de espera con tocador, despachos, un taller de pintura, un pequeño patio

96 M. S. García Felguera, "Los estudios de fotografía en la Barcelona de fin de siglo: Audouard y Napoleon", X *Congrés d'Història de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament, 2008, www.bcn.cat/arxiu/arxiuhistoric/catala/activitats/congres/10congres/garciatext.pdf

97 P. Catalá Pic, *El Mirador* (1932), en *Fotografía y publicidad*, Barcelona, Lunwerg, 1989, pág. 89.

acristalado, una impresionante entrada de carruajes y un jardín para retratos al aire libre, en coche o a caballo, que ocupaba parte de los terrenos donde estuvo el Círculo Equestre.

La sala donde se hacían las fotografías era una construcción de hierro y cristal, tenía forma de hemicírculo y era doble, con una de las partes dedicada a los retratos de niños. Los cristales de la parte alta estaban pintados de azul, y la luz se podía graduar gracias a unos toldos que había sobre la cubierta. También el taller de pintura, que era una sala cuadrada rodeada por una galería, tenía iluminación cenital, por un lucernario colocado en el centro y que se apoyaba en columnas de hierro.



Imagen 9: Galería de retratos del estudio Napoleón, Álbum de 1895.

En las fotografías del *Álbum* que Napoleón regaló a sus clientes en 1895⁹⁸, se ve que el estilo neorrenacentista de la arquitectura era también el que predominaba en la decoración interior, en las sillas, las mesas y los marcos "florentinos" de las fotografías, como dice la prensa. A ese mismo estilo pertenecen los escasos muebles del estudio que, de forma casi milagrosa, se han conservado: un sillón para hacer retratos, una peana metálica, un facistol y un expositor en forma de libro⁹⁹. Acorde también con la tradición, Francesc Rogent eligió, para el jardín y la fuente "monumental", los recuerdos manieristas, más habituales en estos espacios abiertos.

Imagen 10: Sillón para retratar del estudio Napoleón. Barcelona, Museo de Artes Decorativas.

El estudio podía compararse con cualquiera de los contemporáneos franceses, ingleses o americanos, con el de los hermanos Alinari en Florencia, por ejemplo, pero, a diferencia de aquél, no se conservan fotografías de los talleres de revelado, las azoteas, etc. Incluso en la descripción pormenorizada del edificio que hace la *Arquitectura*



98 "La fotografía A. y E. Fernández Dits Napoleón ha repartido entre sus clientes y amigos un bonito album con vistas de todos los departamentos y talleres de su hermoso establecimiento fotográfico", *El Noticiero Universal*, 1-enero-1896.

99 Proceden de la misma donación que el armonium y se conservan en el Museo de Artes Decorativas de Barcelona. Agradezco su ayuda a Josep Capsir.

moderna de Barcelona, este asunto más “industrial” se solventa rápidamente:

“En el ala izquierda, destinada exclusivamente á las prácticas más mecánicas de su industria, obsérvase la misma buena disposición; más como nada ofrecen de particular, omitimos su narración en detalle”.

La inauguración del nuevo estudio tuvo lugar el día 3 de julio de 1894, y fue acompañada de una amplia campaña de prensa. Hubo crónicas del acontecimiento y Napoleón insertó anuncios casi a diario en *El Noticiero Universal*, de su “Gran taller fotográfico de Antonio y Emilio Fernández dits Napoleon”, diciendo que el estudio estaba “montado á la altura de los primeros de Europa y con todos los adelantos conocidos hasta el día”. Lo más digno de destacar, según estos anuncios, eran “las galerías especiales para niños”, para los que tenían también “máquinas instantáneas”, y las galerías destinadas a “grupos e hípica para carruajes y caballos” (por error tipográfico dice “típica”), en la “gran cochería” del patio, que hacía innecesario el taller del Paseo de Gracia. El estudio tenía mucha actividad: por entonces abrían todos los días de ocho de la mañana a seis de la tarde, y los días festivos hasta las cinco.

Esta oferta del estudio de Napoleón es muy semejante a la que anuncia Martí por las mismas fechas (los años 1893, 1895, 1895 y 1896) y, muchas veces, incluso desde la misma página del periódico, insistiendo los dos en especialidades como los “retratos al crayon inalterables”.

La publicidad no descuida nada, y en julio de 1894¹⁰⁰, Napoleón ofrece una sección especial para que los “numerosos forasteros” que visitan la ciudad en verano puedan llevarse sus fotos “con gran brevedad”. Ofrecen también “esmaltes, pruebas microscópicas y retratos estampados en oro, plata y cobre”, además de “ampliaciones y reproducciones [al] carbón, platino inalterable, óleo y aguada” (1894).

El deseo de hacer los retratos no sólo de calidad sino lujosos, e incluso ostentosos, es evidente en algunos de los procedimientos que Napoleón utiliza en el fin de siglo: impresiones sobre planchas doradas (de oro, dice la publicidad), de cobre o de laca, para lo cual colaboran con artistas japoneses a través del propietario de la tienda de artículos de Japón, el señor Gisbert (1895)¹⁰¹; o sobre “madera quemada” (1896)¹⁰² algo que, según *El Noticiero*, nadie había hecho en España, pero que no hay que tomar al pie de la letra, porque en esos años el periódico está rendido a los pies de estos fotógrafos.

Muchos de esos retratos pintados o impresos sobre materiales valiosos y a tamaño natural, que se pueden ver en el expositor de la calle Fernando, eran de reyes, militares, alcaldes, gobernadores u otras figuras públicas, y se hacían por encargo de organismos como ayuntamientos, diputaciones, asociaciones de industriales, clubs, etcétera¹⁰³.

El éxito de la firma de Antonio hizo que ésta no fuera la única empresa fotográfica que llevó el nombre de Na-

100 *El Noticiero Universal*, 21-julio-1894.

101 *El Noticiero Universal*, 20-noviembre-1895

102 Cerero, un general de ingenieros, *El Noticiero Universal*, 15-marzo-1896, 5-mayo-1896.

103 Alfonso XIII y la reina regente para el ayuntamiento de San Juan de Horta, *El Noticiero Universal*, 2-mayo-1897; el marqués de Montroig para el alcalde de Badalona, *El Noticiero Universal*, 1-febrero-1898; Eugenio Montero Rios por un grupo de industriales catalanes residentes en Galicia, *El Noticiero Universal*, 13-octubre-1888.

poleón en Barcelona y, a finales de siglo, otros fotógrafos aprovecharon su fama. Cerca del Paralelo, abrieron un estudio A. de Porta y J. Comas con el rótulo de "Fotografía popular de Napoleón". Estaba en la calle de San Pablo 2 y 4, haciendo esquina con la Ronda y frente a la calle Aldana; buscaba una clientela a la que le hubiera gustado retratarse "en casa de Napoleón" y tener su escudo impreso en el cartón, pero que no podía pagar sus precios; de ahí el rótulo "popular" y la instalación en la zona del Paralelo. Las protestas de Antonio, que tenía registrada la marca "Napoleón", sólo sirvieron para que Porta y Comas añadieran un palito al título, convirtiéndolo en 'Gran Fotografía de Napoleón 1^o104.

También existió una "Fotografía de Napoleon III", en la calle Marqués de Duero, enfrente del Circo Español, y otra de "Napoleón III", en la Rambla del Centro 25, con las que se produjo algún malentendido. Mientras la empresa de Antonio se dedicaba sobre todo al retrato de estudio, la "Fotografía de Napoleón III", propiedad de Rafael Masó y Font¹⁰⁵, estaba especializada en deportes; de ahí que los Napoleón se apresuraran a aclarar en la prensa que ellos no habían hecho las fotografías de las bicicletas que corrieron por el parque en el carnaval de 1899 sino "el señor Napoleón dueño del establecimiento "Gran Éxito"¹⁰⁶. En la redacción de la nota se cuidan mucho de escribir el "establecimiento Napoleón" y recurren a una de las fórmulas que solían usar los fotógrafos en la publicidad. La intención de Porta y Comas, como la de Masó y Font, era utilizar en beneficio propio la fama

de un estudio con tanto prestigio como el de la Rambla de Santa Mónica; por eso en los dos casos lo que se lee en letras grandes, tanto en los anuncios del periódico como en los cartones de las fotografías, es la palabra NAPOLEON; para ver el número arábigo o los romanos hay que mirar con atención.



Imagen 11: Entradas del cinematógrafo Napoleón. AHCB. Foto Pep Parer

En el mismo edificio de la Rambla de Santa Mónica 15-17 se instaló la primera sala de cine de Barcelona¹⁰⁷, el Cinematógrafo Lumière o Cinematógrafo Napoleón, que ocupaba el entresuelo. Antonio y Anaís nunca dejaron de tener relaciones con Francia, tanto personales como comerciales¹⁰⁸, y no era raro que alquilaran locales del nuevo edificio para tiendas francesas, como la de sombreros de Madame Flora (1893). Napoleon fue el

104 L. Cabañas Guevara, *Biografía del Paralelo*, Barcelona, 1945, págs. 27-28.

105 *Los Deportes*, 1901, pág. 655. Agradezco esta y otras muchas valiosísimas informaciones al fotógrafo Pep Parer.

106 *El Noticiero Universal*, 19-febrero-1899.

107 P. González, "La llegada del cine a Barcelona y las primeras salas de proyección (1896-1900)", *D'Art*, 21, Barcelona, 1995. J. Munsó, *Els cinemes de Barcelona*, Barcelona, Proa, 1995; F. Gelabert, Las primeras proyecciones cinematográficas en Cataluña, <http://www.xtec.es/~xripoll/GELABERT.htm>

108 Cuando se casó Emilio (1899), los dos estaban en Vichy y desde allí dieron su consentimiento ante notario.

representante de los hermanos Lumière en Barcelona, y los inventores franceses viajaron a la ciudad para la inauguración del cinematógrafo en diciembre de 1896.

El cine fue una salida comercial para los fotógrafos, o al menos así lo vieron algunos en unos años en que el retrato de estudio empezaba a perder fuerza. Otro de los que probó fortuna fue Juan Martí Centelles, el fotógrafo con el que pleiteaba Napoleón en los años ochenta y con el que sostuvo una "batalla comercial" en los noventa. Martí abrió en abril de 1899 una sala junto a su taller, en la Rambla de los Estudios núm. 9, que llevaba su nombre, "Gran fotografía y Cinematógrafo Martí", y funcionó en Barcelona hasta 1902¹⁰⁹, cuando murió su propietario. El cine de Napoleón resistió unos años más, pero no muchos, a pesar del apellido "Real" que sus propietarios le añadieron en 1901; en 1907 ya lo gestionaba otra empresa (Ribas Vila SA), y en 1908 lo hacía el Asilo Amparo de Santa Lucía, hasta que cerró definitivamente en 1910. Al final, el negocio del cine no fue tal, al menos de la manera elitista en que lo entendieron estos fotógrafos, que cobraban una peseta por entrada. Ni siquiera cuando montaron el negocio de un modo más popular lo consiguieron, y un ejemplo de este fracaso fue el intento de Napoleón de mantener una sala barata, en el Paralelo, en un solar que estaba al lado del Café Circo Español, el "Cinematógrafo Lumiere", más conocido como Cinematógrafo del Paralelo, que tampoco funcionó.

Antonio Fernández Soriano murió el 2 de febrero de 1916¹¹⁰, a los noventa años, de una "bronco-neumonía",

en su casa de la Rambla de Santa Mónica, donde había vivido la mayor parte de su vida. Cuatro años antes había muerto Anaïs, y los dos se enterraron en el panteón familiar del cementerio del Suroeste. La prensa habló de él como un personaje muy conocido de la ciudad.

Sin Antonio, el estudio de fotografía Napoleón duró poco. Aunque habían hecho reformas en distintas partes del edificio entre 1898 y 1904, y habían instalado una nueva galería fotográfica "de luz moderna" en 1915, los tiempos habían cambiado. Las primeras décadas del siglo no fueron muy buenas para los fotógrafos, y menos para la ciudad de Barcelona, envuelta en disturbios políticos y sociales. Todavía durante unos años siguió Emilio al frente del negocio en la Rambla de Santa Mónica, pero no fueron muchos, sólo hasta 1924. En 1929 ya se ocupaba de él "Napoleón, D. Santiago F." (Santiago Feliú Fernández)¹¹¹, un nieto de Antonio y Anaïs, hijo de la única hija que tuvieron, Alejandra. Santiago trasladó el estudio en 1935 a la calle Pelayo 34, dos años después de que muriera Emilio.

El manchego Antonio Fernández Soriano pertenece a la generación que puso en marcha los estudios de fotografía, que vivió el esplendor del retrato con la carte de visite, los negativos de colodión y los positivos a la albúmina, y los cambios técnicos en los años ochenta; pero también vivió el inicio del declive de esos estudios por los cambios de costumbres, la aparición de aparatos más ligeros y más baratos, y la presencia de los aficionados. Está por estudiar todavía en qué medida los fotógrafos invirtieron en sus nuevos estudios más

109 *La Vanguardia*, 26-abril-1899. Los anuncios en la prensa llegan hasta el 30 de junio de 1902 (entre el 1 y el 30 de ese mes hay veinte), el año en que murió su propietario.

110 Barcelona, ASFB, *Registro del Cementerio de Montjuich*, Libro de defunciones 88-5, Sección Tercera, f. 373, núm. 78. Esquela en *La Vanguardia*, 3, 8 y 9 de febrero de 1916.

111 Alejandro Luis Santiago Feliú Fernández, 1878-1966. Ver M. S. García Felguera, "Anaïs Tiffon...". Emilio murió en 1933 (24 de septiembre)

de lo que el negocio podía producir, pero en Barcelona, Pablo Audouard¹¹², que pertenecía a la generación de Emilio Fernández y también llegó muy alto con el estudio de la Casa Lleó, acabó dejándolo para ir a trabajar a los almacenes El Siglo.

Del gran estudio de Napoleón, que fue uno de los tres más importantes de Barcelona, queda muy poco. Es verdad que se conserva lo más importante en casas particulares y en colecciones públicas¹¹³: una ingente cantidad de retratos hechos a lo largo de más de cincuenta años. Sin embargo, no queda casi nada de la galería de retrato: el armonium, un sillón, una peana, un facistol, un expositor en forma de libro, un cabellete... y se habla de la vidriera que pintó Alexandre de Riquer, de un telón de los que se colocaban detrás de los retratados y de un busto del fotógrafo, pero no parece fácil encontrarlos. La escasa afición española a conservar "lo viejo" hace que nos quedemos sin parte de nuestra Historia, en este caso de la historia de la fotografía. Y no es un consuelo pensar que lo mismo ha pasado con los estudios de los demás fotógrafos en Barcelona y en toda España.

Aunque Casas Ibáñez quedó muy lejos de Antonio Fernández desde que la dejó el año 1840, algo debió pesar en su trayectoria. Sus orígenes y los avatares de su vida en los primeros años, su paso por el ejército y las personas a las que trató entonces, conformaron su manera de pensar y sus gustos. Por eso no es casual que a la hora de hacer un nuevo estudio de fotografía eligiera a un arquitecto historicista y el neorrenacimiento, que era el estilo preferido para los pabellones

españoles de las Exposiciones Universales, y que evocaba un pasado glorioso e imperial¹¹⁴. Si lo comparamos con la elección que hizo pocos años después (1905) Pablo Audouard para el suyo, encontramos ideas y sentimientos distintos. Audouard optó por un edificio reformado por Doménech i Montaner, la Casa Lleó Morera, un emblema de la Barcelona modernista, y para la decoración interior eligió a Adriá Gual, y a los mejores ebanistas, escultores y tallistas del momento. Pablo Audouard también había nacido lejos de Barcelona, en La Habana, y la dejó aun más pequeño que Antonio su pueblo manchego, pero en 1862 ya estaba en Barcelona, y su formación fue catalana y artística, tanto por parte de padre como de madre.

Con Napoleón y Audouard tenemos dos ejemplos muy elocuentes de las opciones arquitectónicas, decorativas y también ideológicas de la Barcelona del cambio de los siglos XIX al XX. Sin embargo, las fotografías que hicieron los dos y el público que pasó por uno y otro estudio no son tan diferentes, como no lo son las que se hacían en Berlín, Buenos Aires o Sevilla; entre los fotógrafos profesionales, los tipos de retrato estaban perfectamente codificados, y quedaba poco espacio para las novedades; a ésas llegaron con más facilidad los aficionados.

112 Sobre Pablo Audouard prepara una tesis doctoral Nùria Rius en la Universidad de Barcelona.

113 La Biblioteca Nacional de Cataluña, la Biblioteca Nacional de Madrid, el Patrimonio Nacional, el Museo Marés, el Museo del Teatro de Almagro, el Institut del Teatre de Barcelona, el Arxiu Fotogràfic de Barcelona...

114 M. S. García Felguera, "Los estudios de fotografía..."

APÉNDICE DOCUMENTAL

Acta de bautismo de Antonio Fernández Soriano:

Albacete, Archivo Histórico, 1827, libro CAI-11, f. 204
Antonio Jose Ramon hijo de Franco. Estevan Fernandez y de Pasquala Soriano. 532.

En la Iglesia Parroquial del Sor. S. Juan Bautista de este Lugar de Casas Ybanez, Obispado de Cartagena en el día beinte y cinco del mes de Abril del año de mil ochocientos beinte y siete; yo Dn. Miguel Maria Salcedo Cura Economo de dicha Parroquia, bautice y chrisme solemnemente un Niño al que puse los nombres de Antonio Jose Ramon el que dijeron abia nacido el dia anterior alas siete de la tarde, y que hera hijo de Franco. Estevan Fernandez, y de Pasquala Soriano su legitima mujer, y nieto por linea paterna de Franco. Antonio Fernandez, y de Maria Aurora Soriano, y por la materna de Benito Soriano y de Maria Concepcion Luxan esta natural de Mula del Rio y los demas de este lugar de donde es la padrina que fue Maria Josefa Fenandez Hermana del Bautizado, aquién adverti el parentesco espiritual y obligaciones contraidas, siendo testigo Juan Romero y lo firme.
Dn. Miguel Maria Salcedo.

Acta de matrimonio de Anton[io] Fernandez y Ana Tiffon

Barcelona, Arxiu Diocesà, Dispensa Apostólica... a favor de Alejo Emilio Fernández y Juana María Quevedo, 1899, nº 93.

Entre Anton Fernandez, Musich militar de Contracta natl. de Casasibaña Provª. de Albacete, solté fill I. de Francisco, y de Maria Pascuala Soriano conys. difs. de per una y Ana Tiffon soltera natural de Narbona (en Francia) y habita en esta Parrª de Sn Joseph filla I. de Napoleon, y de Maria Cassan conys vifs. de per altra [...] die 18. Decembris anni 1850. Firmado Petrus Jacobus Carreny. Pbro. Vic.

Solicitud de Antonio Fernández Soriano al Ayuntamiento de Barcelona para colocar un rótulo en Rambla de Santa Mónica, nº 15

Barcelona, AMA, Fomento, Obras menores, 1863, exp. 447.

15 Sbre.

D. Antonio Fernandez, retratista en la Rambla de Sta. Mónica nº 15 á V.E. respetuosamente espone: que deseando colocar un rótulo al balcon del piso prâl donde habita, igual en un todo al dibujo que acompaña duplicado, A V.E. suplica se sirva concederle el competente permiso.

Gracia que no du[d]a en merecer de la muy recta admón. De V. E.

Dios g^re. á V.E. ms. años.

Barcelona, 15 Sbre. 1863

Fdo: Antonio Fernandez.

"Texto: TALLER DE FOTOGRAFÍA de Mr. Fernando y Anais Napoleon"

Solicitud de Antonio Fernández Soriano al Ayuntamiento de Barcelona para colocar unos expositores, Barcelona

AMA, Fomento, Obras menores, 1863, Expediente 433
"Escmo. Sor.

D. Antonio Fernandez habitante en la Rambla de Sta. Mónica nº 15 piso 1º á V. E. con el debido respeto espone: que deseando poner unos mostradores en la puerta de entrada á dicha casa, procedió á verificar dicha obra; y hallandose casi á su terminacion se le presentó un sugeto que dijo ser Portero del Escmo. Ayuntamiento manifestandole si tenia permiso lo que ignoraba se necesitase hasta aquel momento, habiendole mandado parar la obra hasta obtenerlo.

Pues sin ánimo de burlar los bandos de buen gobierno, A V. E. suplica le sea concedido el permiso para dicho

mostrador conforme al dibujo acompañado, disimulándole al propio tiempo tan pequeña falta involuntaria.

Gracia que no dudará merecer de la recta admón. de V. E.

Dios que. á V. E. ms. ans.

Barna 3 Setiembre 1863

(Firmado) Ant^o Fernandez

Escmo. Ayuntamiento Constitucional de esta Ciudad”

Carta de Antonio Fernandez Napoleon al señor Leplay,

Archives Nationales (A. N.), F123094, Barcelone, 22 août 1867.

“Señor Leplay, Comisario General en la Exposición Universal

Barcelona, 22 de agosto de 1867

Señor

He presentado a la exposición seis retratos fotográficos, que figuran en la novena clase del 2^o grupo, bajo los nombres de D. Antonio Fernandez Napoleon.

Por desgracia para mí y sin querer hacer a nadie responsable de ese retraso, las cajas de embalar estaban todavía intactas cuando pasó el jurado examinador; por tanto, mis obras no las han visto. Pero esto no es todo: cuando llegué a París, me sentí profundamente herido, no me atrevería a decir que por la torpeza pero sí por el escaso discernimiento que ha presidido la colocación de mis cuadros.

En lugar de reunirlos, se habían diseminado, y ante mis quejas de que uno de esos retratos -quizá el más importante- se hubiera colocado fuera de la vista del público, el guarda me confesó con toda ingenuidad que había una grieta, o un agujero en la tapicería o un desperfecto que había que ocultar, y que mi cuadro había servido para ese fin. Supongo que le será fácil, Señor Comisario General, comprobar la exactitud de los hechos que tengo el honor de comunicarle.

No necesito decirle, Señor, el tiempo, el estudio y los gastos que han sido necesarios para llegar si no a la perfección, al menos a la corrección y a la limpieza que distinguen los cuadros que he expuesto. Sin amor propio de autor, creo que no son fotografías vulgares. No vengo a quejarme de las decisiones del Jurado, porque no ha visto mi trabajo, y el único fin que me propongo al tener el honor de dirigirle mi carta, es solicitar de su alta intervención y de su ilustrada benevolencia, que el Jurado examinador vea mis retratos y se pronuncie sobre su mérito.

Lejos de ser un obstáculo, mi condición de extranjero es para mí una garantía de la acogida que recibirá mi petición.

En esa confianza, sírvase recibir, Señor Comisario General, mi más distinguida consideración,

Antonio Fernandez Napoleon”

Después de la carta hay una nota del Consul General de Francia:

“El abajo firmante, Consul General de Francia, tiene el honor de recomendar a la benevolente atención del Señor Consejero de Estado, Comisario General en la Exposición Universal, la petición de Mr. Antonio Fernandez (dit Napoleón), que es uno de los artistas más hábiles y el más distinguido de Barcelona.

Barcelona, 26 de agosto de 1867

(Firmado) El Cónsul General”

Concesión del título de Fotógrafo de Cámara, 1875

Minuta de la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio, Madrid, AGP, AG, leg. 5299.

“1^o. Marzo 1875/ A D. Antonio F. Napoleón./ Barcelona/ S. M. el Rey N. S. se ha servido conceder á V. el título de Fotógrafo de Cámara, con el uso del escudo de Armas Reales en sus targetas y facturas. De R. O. lo digo a V. para su inteligencia y satisfaccion”.

Real orden. Expedida en 15 de Marzo de 1883”, publicada en la Gaceta de Madrid, 11-agosto-1883, nº 223, pág. 360

3552. “D.E.A. Fernández dits Napoleón. Patente de invención por cinco años por un procedimiento llamado sistema linografía que permite resguardar los tejidos impresionados á los materiales que sirven de sostén ó base á la impresión, y que los franceses llaman *Subjeotile*, por los varios procedimientos que se describen en la Memoria, y que convierte en inalterable la producción fotográfica que debe servir de dibujo en los retratos y copias.”

Certificado de defunción de Antonio Fernández Soriano, Barcelona, Registro Civil, libro 88 (5), sección 3ª, nº 78.

En la Ciudad de Barcelona, á las nueve horas del día tres de Febrero de mil novecientos diez y seis: Ante D. Pablo Mª Marqués Juez Municipal del distrito de la Lonja, y D. José Martínez de Arévalo Secretario compareció D. Manuel Lucas natural de Sevilla término municipal de ídem provincia de su nombre de estado casado profesión dependiente y domiciliado en esta, calle de la Paja número ocho, piso tienda manifestando que D. Antonio Fernandez Soriano natural de Casas-Ybañez provincia de Albacete, fotógrafo de edad de noventa años domiciliada en esta, Rambla Sta. Mónica, nos. 15 y 17, pral falleció, á las catorce y treinta minutos del día de ayer en su domicilio á consecuencia de bronco-pneumonía de lo cual daba parte en debida forma, como vecino del finado [...]

Abreviaturas

| | |
|--|------|
| Albacete, Archivo Histórico de la Diócesis, | AHD |
| Barcelona, Arxiu Històric de Protocols, | AHP |
| Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, | AHP |
| Madrid, Archivo General de Palacio, | AGP |
| Barcelona, Arxiu Municipal Administratiu, | AMA |
| Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, | AHCB |
| París, Archives Nationales, | AN |
| Barcelona, Arxiu Serveis Funeraris Barcelona, | ASFB |

FOTOGRAFÍA Y EDICIÓN

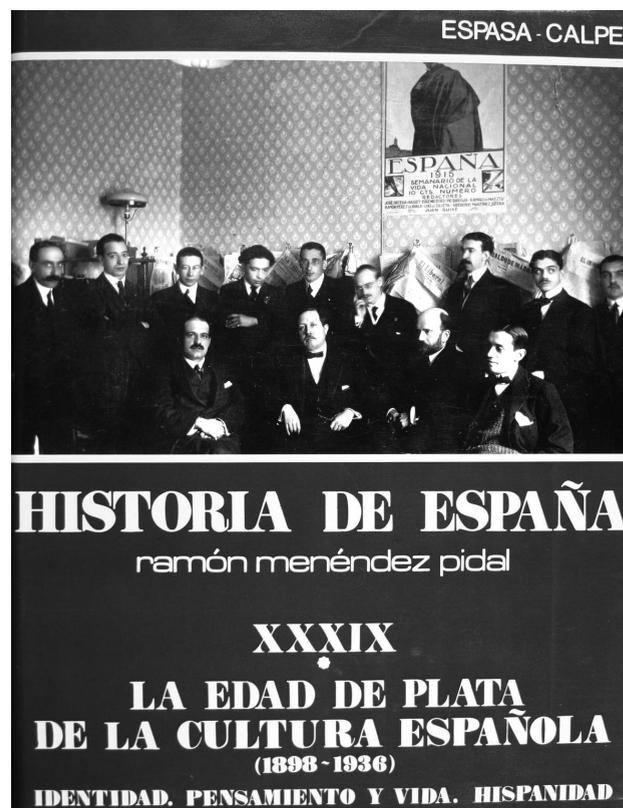
Juan Miguel Sánchez Vigil

(Universidad Complutense. Departamento de Biblioteconomía y Documentación)

Introducción

La fotografía se vincula a la edición desde la aplicación del fotograbado en las dos últimas décadas del siglo XIX. Las revistas de los grandes grupos editoriales, en especial Prensa Gráfica y Prensa Española, editoras de publicaciones como *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo* y *La Esfera* abrieron una vía de difusión y al tiempo propiciaron la creación de documentos que conformaron los grandes archivos de la prensa. Pero fueron los artistas de las vanguardias en el periodo de entreguerras los que descubrieron las cubiertas de los libros como plataforma para difundir sus creaciones, con el fotomontaje como producto estrella.

Esta aplicación de la fotografía a los libros, primero a las cubiertas y más tarde al interior, bien al texto o bien en pliegos, cuadernillos o láminas, modificó las estructuras de las editoriales y obligó a crear departamentos de arte, marketing y comunicación, responsables, junto a los editores, de la selección y aplicación de los originales. Hay un hecho en la historia de la edición, coincidente con la renovación tras el desastre del 98 y con la mecanización de las artes gráficas, que marca un antes y un después en la ilustración de los libros; se trata de la puesta en marcha del gran proyecto en lo que a libros ilustrados se refiere, todavía no superado y ya muy difícil de superar: la magna *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, conocida como Espasa por el nombre de la editorial que lo desarrolló.



El diseño de las cubiertas marca el estilo editorial. El sello Espasa se asocia a las grandes colecciones de la cultura, entre ellas la Historia de España, dirigida por Ramón Menéndez Pidal y, posteriormente, por José María Jover Zamora. La fotografía de cubierta resume los contenidos. Sobrecubierta del tomo dedicado a La Edad de Plata.

En aquel proyecto, que duró para la realización del cuerpo de la obra (tomo 1-70) casi siete lustros, intervinieron cientos de autores de textos y de imágenes, coordinados por un equipo experto en el que participó uno de los fotógrafos más importantes de la época: el catalán Josep Tomas, quien se encargó de gran parte de los fotograbados y muchas de las fotografías que ilustraron la obra. El final de los setenta tomos alfabéticos (A-Z) coincidió precisamente con los cambios socioculturales de la Segunda República y con las corrientes artísticas que se desarrollaban en toda Europa.

Después de contienda civil de 1936, la edición vivió el periodo oscuro de la posguerra del que iría saliendo paulatinamente a finales de los años cincuenta, y hasta mediados de los sesenta no comenzaron a utilizarse las fotografías y el color como ilustración en los libros de texto, con dos editoriales pioneras: SM y Doncel, de cuyas cubiertas fueron desapareciendo los dibujos todavía ingenuos y sometidos a la censura de la Administración y de la Iglesia.

Las colecciones clásicas de bolsillo no rompieron la norma y continuaron con las cubiertas al uso, basadas en tipografías y colores (Austral, Cátedra o Gredos), hasta que Alianza lanzó la colección Libros de Bolsillo y puso en manos de Daniel Gil los diseños, quien creó más de 1.500 cubiertas fotográficas para dar sentido a los contenidos.

Una vez admitida la fotografía como elemento de marketing para captar la atención de los clientes, comenzó su aplicación al interior de los libros técnicos y especializados (arquitectura, diseño, arte, etc.), con editoriales especialmente entregadas a la tarea como Gustavo Gili, y otras cuyos fondos eran literarios como Lumen, que se atrevió a romper las costumbres y creó la emblemática colección Palabra e Imagen donde combinó Literatura y Fotografía, con textos de Cela, Vargas

Llosa y otros autores de prestigio, ilustradas por Colom, Oriol Maspons, Colita y tantos otros fotógrafos.

A partir de los años setenta las editoriales comenzaron a montar departamentos de ilustración con dos funciones: por una parte trabajar en la documentación gráfica de los libros y por otra crear archivos para la reutilización de los fondos. Estos bancos de imágenes permitieron por una parte rentabilizar las colecciones y por otra dar sentido a una tarea especialmente interesante que aunque no era reconocida al considerar la fotografía como mero elemento decorativo, tenía la función de despertar la atención del lector desde la imagen.

La labor de los profesionales, ardua e intensa, ha conseguido cambiar la situación y actualmente las ilustraciones tienen una consideración y tratamiento similar a los textos, y en determinados casos muy superior, en función de los contenidos. La narrativa, uno de los sectores donde la ilustración clásica (dibujo y pintura) ha mantenido su hegemonía, es el ejemplo, con cientos de cubiertas con la fotografía como protagonista, especialmente en la novela histórica. Todo ello al margen de los libros de fotografías o de autor, que obviamente reciben un tratamiento especial, y en los que el editor, documentalista o ilustrador tiene un papel absolutamente distinto ya que los contenidos vienen determinados y/o cerrados.

1. La fotografía en la prensa y en el libro

Aplicar la fotografía al libro fue una de las primeras pretensiones de científicos e intelectuales. La posibilidad de añadir a los textos la prueba visual de los hechos, narrados mediante la escritura, despertó el interés de científicos, historiadores y viajeros que hasta entonces interpretaban la realidad por medio del dibujo, la pintura o el grabado. Henri Fox Talbot, pionero de la fotografía e inventor del calotipo o negativo en papel, publicó el primer álbum con originales pegados sobre papel,

presentado en seis entregas entre 1844 y 1846 con el título *The Pencil of Nature* (Sougez, 1994: 109). Los libros ilustrados con fotografías, tanto manuscritos como impresos, tuvieron como primeros contenidos los viajes y los descubrimientos científicos; prueba de ello son los fondos sobre la materia conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid y descritos en la guía-inventario coordinada y dirigida por Gerardo Kurtz e Isabel Ortega (1989: 86-128).

La difusión masiva de la fotografía se produjo en las dos últimas décadas del siglo XIX, tras la invención y aplicación del fotograbado (Sánchez Vigil, 2001: 205-207). El origen de esta técnica se encuentra en las investigaciones del inglés William Henry Fox Talbot, quien en 1852 interpuso entre el negativo original y la plancha a la que pretendía pasar la imagen un simple velo que dividió en puntos la imagen. Talbot dedicó muchos años a la investigación de la reproducción fotomecánica y en 1858 patentó el proceso descrito con el nombre de *grabado fotoglíptico*, desarrollado lentamente hasta que el 4 de marzo de 1880 se publicó la primera fotografía directa con semitonos en el *New York Daily Graphic*. La imagen fue tomada por el fotógrafo H. J. Newton y reproducía las viviendas de un barrio de la periferia neoyorquina. El responsable del departamento fotomecánico, Stephen H. Horgan, escribió en el editorial: "Este procedimiento no se ha desarrollado completamente. Nos encontramos aún experimentándolo, y confiamos que nuestros experimentos a la larga, conseguirán el triunfo, y que estas ilustraciones presentadas accidentalmente, puedan ser impresas regularmente en nuestras páginas directamente a través de las fotografías sin intervención del dibujo".

En 1882 el alemán Georg Meisenbach patentó un sistema de fotograbado para impresión conjunta de texto e imagen. Los procedimientos de estampación anteriores

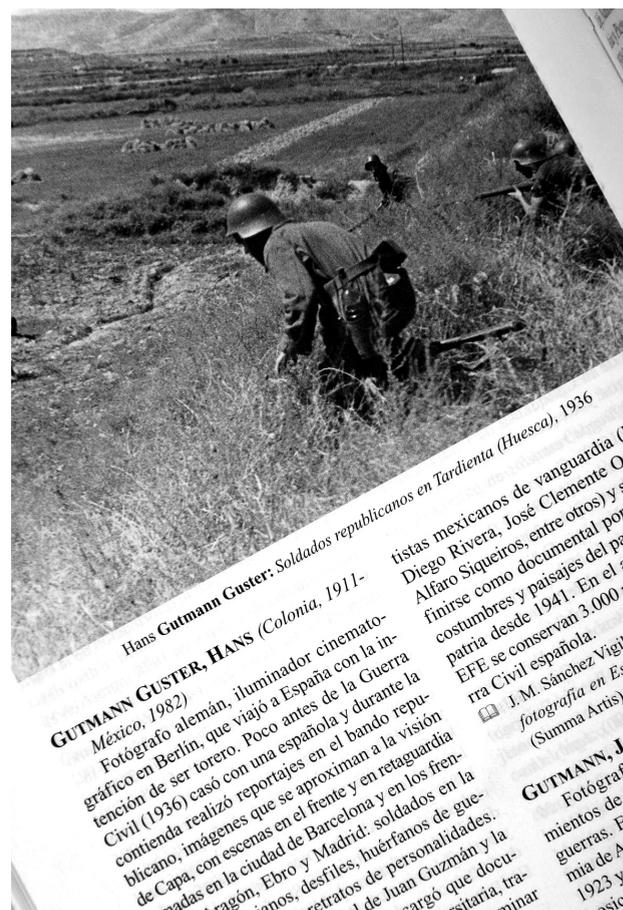


Ilustración al texto. Las imágenes son en este caso complementarias al texto y, al mismo tiempo, explicativas. A efectos de derechos debe considerarse como una cita, en el sentido de que la imagen es imprescindible para entender los contenidos. Diccionario de Fotografía de la editorial Espasa.

a la aplicación del fotograbado eran tres: relieve, hueco o plano. En el primero se empleaba la xilografía o grabado en madera, quedando la imagen en relieve después de ser tallada; en el hueco la tinta quedaba deposita-

da en las depresiones más o menos profundas realizadas en las planchas por medio del buril, el aguafuerte o aguatinta, y para la impresión plana se empleaban las piedras litográficas. El método Meisenbach fue utilizado por la mayoría de las publicaciones periódicas del momento, tanto en América como en Europa. En España, la revista que desarrolló este procedimiento técnico y divulgó la aplicación en sus páginas fue *La Ilustración Española y Americana*, que presentó el 2 de septiembre de 1883 la reproducción de un cuadro de Salvador Clemente titulado *Volverán las oscuras golondrinas*.

La documentación fotográfica aplicada a la prensa y al libro ha sido analizada entre otros investigadores por Marie Loup Sougez (1989: 64-85). Por lo que respecta a las obras de referencia, el uso de la fotografía como documento en las enciclopedias apenas ha sido estudiado, y solo el profesor francés Philippe Castellano se aproximó al tema desde el punto de vista técnico al analizar los contenidos de la Enciclopedia Espasa para su tesis doctoral: "El registro cubierto por esta segunda categoría (se refiere a dos categorías iconográficas: fotografía y dibujo) es mucho más variado, pero la técnica aún incipiente de los aparatos tomavistas y de reproducción en papel le resta gran parte del brillo que podrían tener estas ilustraciones; además, el uso de reproducciones ya impresas en papel produce un moaré perjudicial para la nitidez de los clichés" (2000:137).

Las grandes empresas editoriales plantearon proyectos basados en la recopilación de documentos fotográficos para la ilustración de revistas y enciclopedias, trabajos que impulsaron las asociaciones internacionales y en especial el Instituto Internacional de Bibliografía (IIB) fundado por Paul Otlet y Henri Lafontaine en septiembre de 1895¹. En España, el primer gran pro-

yecto que aplicó masivamente la fotografía con carácter documental; es decir, contemplando sus valores ilustrativos e informativos, fue la *Enciclopedia Universal Ilustrada* siguiendo los modelos franceses y alemanes de menor pretensión. Entre 1905, fecha de inicio del proyecto, y 1934, año en que se publicó el apéndice décimo y último que completaba los setenta tomos del cuerpo de la obra, se difundieron cerca de cien mil documentos fotográficos, todo un hito en la historia de la edición ilustrada.

2. Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana

Ningún editor concibió un proyecto tan ambicioso como el de José Espasa Anguera a comienzos del siglo XX, que daría como fruto la mayor enciclopedia ilustrada del mundo. La editorial Espasa fue fundada por José Espasa Anguera en 1860 como distribuidora de libros por suscripción. Entre 1860 y 1877, con el sello Espasa Hermanos, editó los primeros títulos en gran formato. Entre 1881 y 1897 se editaron series de libros ilustrados con litografías. Para desarrollar el proyecto creó una biblioteca compuesta por los libros del fondo editorial más los adquiridos por los colaboradores, así como un gran archivo fotográfico de diversidad temática. Por otra parte, la relación con la editorial CALPE desde 1917, año en que fue fundada por Nicolás María Urgoiti, y su posterior fusión en 1925, enriqueció estos fondos y aumentó la base documental.

En su confección intervinieron, además del cuerpo de la redacción, doscientos colaboradores fijos, sin contar más de cuatrocientos a los que se encargaron uno o más artículos. La biblioteca disponía de cien mil volúmenes de ciencias, artes, historia y literatura, y para la impresión

1 W. Boyd Rayward, *El universo de la información*, Madrid, Ediciones Mundarnau, 1996, págs. 42-58.

y el tiraje contaba con ocho máquinas; además trabajaban exclusivamente para la Enciclopedia varios talleres de imprenta, litografía, estereotipia, grabado y encuadernación en Barcelona y Madrid. El primer tomo salió el año 1906 y la principal preocupación desde el comienzo fue la extensión, el límite a un proyecto que pretendía cubrir de manera especial el vacío que sobre la cultura española existía en las enciclopedias extranjeras.

Como base documental se utilizaron todas las enciclopedias y diccionarios españoles editados hasta el momento, tanto las generales como las especializadas, así como las principales obras de referencia impresas en Europa y América, fundamentalmente las editadas por las empresas alemanas Meyer, Brockhaus y Herder. En cuanto a las materias, además de la sección general de Biografía y las voces sobre Geografía, predominaron las siguientes: Ciencias Exactas, Ciencias Físicas, Ciencias Naturales, Arqueología, Derecho, Filosofía, Historia,



Para la ilustración de la Enciclopedia Espasa se elaboraron miles de grabados en la sección de fotomecánica. En la imagen se advierten los tacos de madera sobre los que se montaban los grabados para impresión. Archivo Espasa-Calpe.

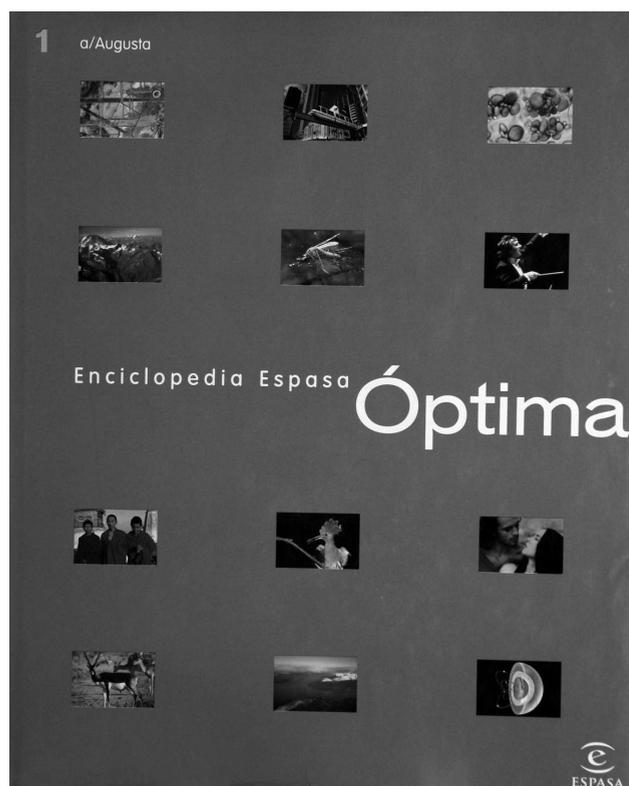
Medicina y Química. A modo de ejemplo, los artículos sobre Botánica preparados para la enciclopedia en 1906 superaban los setenta mil.

El cuerpo de la obra consta de 70 tomos (72 volúmenes ya que los tomos 18 y 28 tienen dos partes), publicados entre 1906 y 1930, a los que se añadieron 10 apéndices hasta 1933. Durante su producción hubo dos etapas, la primera dependiente de la editorial Espasa hasta 1922, y la segunda bajo el control de Calpe tras el acuerdo con la editorial catalana para la distribución de la Enciclopedia en España y América. Antes de la Guerra Civil (1936) se publicaron dos suplementos en 1934 y 1935, y después de la contienda (1939) continuó la edición de suplementos sin interrupción, manteniendo el diseño y estructura interna hasta alcanzar 116 volúmenes en 2001. En el año 2003 se publicó un apéndice alfabético en ocho volúmenes, compendio de los apéndices editados desde 1933. Es importante señalar que los tomos salieron en su orden natural hasta el año 1915, coincidiendo con la Primera Guerra Mundial, pero después la alteración supuso un cambio en la estructura que desconcertó a los clientes y limitó considerablemente las ventas, hecho que influyó en la decisión de los hermanos Espasa de negociar con Urgoiti la cesión en exclusiva de la distribución.

La Enciclopedia Espasa fue pensada en origen como una gran base de datos documental compuesta por dos grandes áreas: texto e ilustración. El adjetivo "Ilustrada", en el título de la obra, fue no solo una declaración de intenciones sino la respuesta a la demanda social de contenidos visuales y al interés de las instituciones nacionales e internacionales por la recopilación, el tratamiento y conservación de los documentos iconográficos. La metodología de trabajo, por lo que respecta al texto, consistió en la formación de distintas áreas coordinadas por responsables encargados de su elaboración y super-

visión. En paralelo a esta actividad se gestó la creación de un centro de documentación formado por biblioteca y archivo fotográfico, la primera como soporte de textos e ilustraciones en general, el segundo como base de originales fotográficos.

Para el control de las ilustraciones y su aplicación se creó un departamento de Arte, dirigido por el pintor Miguel Utrillo (1905-1919) y, posteriormente, por el lexicógrafo y publicista José Pérez Hervás (1919-1934). El resultado final en el conjunto de los 80 tomos fue



Los conceptos de las imágenes resumen los contenidos. En la Enciclopedia Óptima se presentan las materias con un índice visual, sin pies de foto, de manera que el lector lo descodifique.

superior a las 92.000 ilustraciones, de las que un 70% eran fotografías (ver cuadro: Contenidos de la Enciclopedia). En cuanto al aspecto técnico, las reproducciones por fotograbado directo o de línea para blanco y negro se llevaron a cabo en los talleres de la propia editorial, mientras que las láminas en color fueron impresas en talleres litográficos de la ciudad alemana de Leipzig, principal centro de producción desde que en 1874 Jules Meyer trasladara allí el Instituto Bibliográfico que había sido fundado en Gotha en 1826.

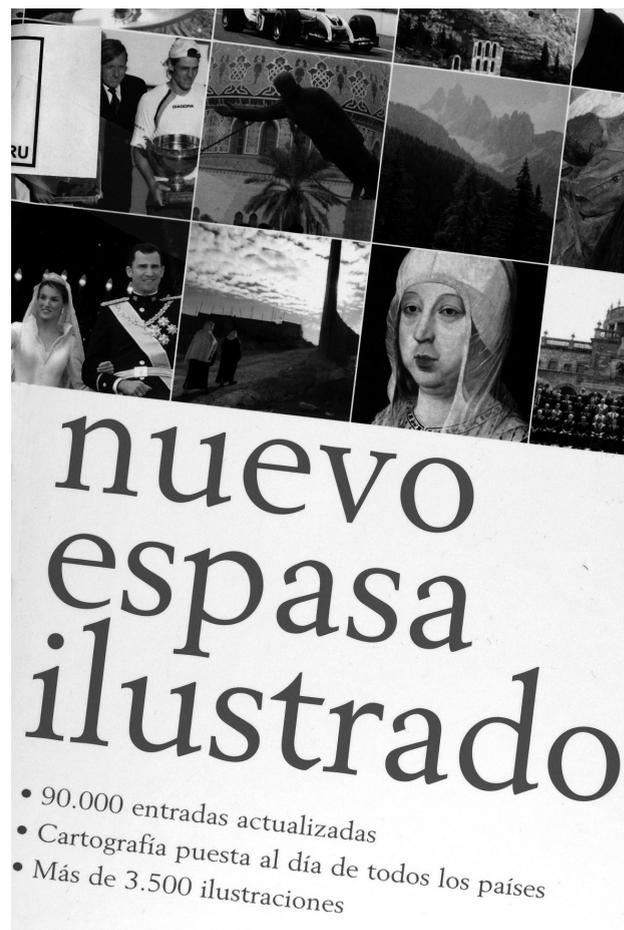
La primera pretensión fue diferenciar la Enciclopedia Espasa del resto de publicaciones similares (Salvat, Seguí, Montaner y Simón, etc.), la segunda ofrecer al cliente una lectura visual descriptiva, de carácter instructivo y didáctico, a través de un código descifrable por cualquier destinatario. Por consiguiente, el concepto de ilustración superó la idea de complemento al texto. Utrillo, maestro de la pintura y el dibujo, intuyó que los mensajes visuales no solo serían admitidos por los lectores, quienes crearían un código propio para descifrarlos. Por otra parte, al conjunto de ilustraciones al texto hay que sumar las láminas en color que añaden valores documentales y estéticos, litografías de diversidad temática impresas por Josep Thomas en Barcelona y en los talleres especializados de Leipzig o Berlín.

La iconografía de la Enciclopedia distingue tres modelos: dibujos, fotografías y láminas fuera de texto. Los primeros responden a planteamientos técnicos (planos, alzados, representaciones matemáticas, físicas, etc.), las segundas al aspecto documental y las últimas al elemento estético sin perjuicio de los valores citados. Philippe Castellano justifica la abundancia de fotografías por la influencia de las revistas ilustradas de la época, entre las que destacaban *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Artística* y *Blanco y Negro*. Una parte de los dibujos técnicos y láminas fueron reproducidos

de las enciclopedias alemanas, fundamentalmente Meyers, si bien completados con nuevos dibujos y láminas elaborados por Luis Álvarez y José Cuchi.

Además de las fotografías se utilizaron tarjetas postales y reproducciones impresas en las publicaciones citadas y en libros especializados. Eudald Canivell, bibliotecario del centro público Arús de Barcelona, autorizó la reproducción fotográfica de todo tipo de grabados y mapas, práctica habitual hasta al menos el año 1922. Esta diversidad influyó en la calidad, lo que justifica algunos casos de baja calidad en la impresión. En consecuencia se hizo imprescindible el retoque para eliminar defectos de impresión o positivado, y para hacer desaparecer las firmas de los autores. Según Pérez Hervás, uno de los trabajos habituales de Luis Álvarez era "tapar" las referencias a los autores para eludir el pago de derechos.

En la recopilación de ilustraciones colaboraron profesionales contratados al efecto y redactores externos. La correspondencia de Miguel Utrillo muestra referencias a casos concretos: Manuel Losada reunió veinte fotografías de Bilbao en 1909; Telesforo de Aranzadi, que facilitó su colección fotográfica de los indios de Argentina, fondos de los museos parisinos, y documentos sobre arte precolombino y costumbres del País Vasco; Ramón Serra Pagés entregó sus pruebas para el artículo "Procesión" con 30 tarjetas postales; el doctor Calmette, director del Instituto Pasteur, envió fotografías de muestras de bacterias; el director del Museo Lavigerie de San Luis de Cartagena envió fotos de la ciudad colombiana; Joaquín Folch Torres seleccionó tarjetas postales de París y Amsterdam; Francisco de Paula Valladar, arqueólogo y conservador del Museo de Granada, consiguió importantes clichés inéditos; el pintor Josep



Las obras de referencia tienen dos lecturas: textual y visual. En los diccionarios y enciclopedias se valoran por igual los contenidos textuales e iconográficos. Cubierta en cartón del Nuevo Espasa Ilustrado.

María Junoy envió postales y fotos de París; y el hispanista estadounidense Royal Tyller mandó fotos desde Italia². Dos de los colaboradores más interesantes

2 Las referencias a la correspondencia de Miguel Utrillo se encuentran en C. Banlin-Lacroix, *Miguel Utrillo Morlius. Critique d'Art, Paris*, Paul Guinard, 1971.

fueron Alexandre de Riquer, diseñador de la cubierta y del ex-libris de la *Enciclopedia*, que envió su colección de tarjetas postales y otros objetos, y Ramón Casas, que a petición de Miguel Utrillo realizó unos trescientos retratos al carboncillo de personalidades de la época, reproducidos fotográficamente por Josep Thomas.

El uso de la fotografía en la Enciclopedia coincide con la aplicación de esta a la prensa diaria. La demanda social de imágenes en las revistas ilustradas y el desarrollo técnico llevó la fotografía a los diarios, sin olvidar el apoyo institucional de las organizaciones internacionales dedicadas a la documentación, como el Instituto Internacional de Fotografía (IIF) creado en 1905 a propuesta de la Unión Internacional de Fotografía en una de las conferencias celebradas en la Exposición Internacional de Lieja.

Durante la elaboración de la enciclopedia, los originales fotográficos fueron agrupados en carpetas por orden alfabético de las voces donde eran aplicados o aplicables. Pérez Hervás creó un tesoro para ordenar el material recopilado por Miguel Utrillo y un fichero para controlar las voces ilustradas, lo que redundó en el ahorro de fotograbados. Al mismo tiempo dividió la biblioteca en dos secciones: Artística y Redacción, cuyos libros fueron empleados como fuente gráfica y base para elaboración de los textos. Una vez terminado el proyecto se habían publicado más de 66.000 fotografías, un 70% de las más de 90.000 ilustraciones totales. Evidentemente, los documentos manejados fueron muchos más si tenemos en cuenta el proceso previo de selección de material.

Los textos sobre fotografía fueron encargados a Casimiro Brugués, profesor de Farmacia de la Universidad de Barcelona. En el año 1924 redactó el artículo para el tomo España, así como otras voces relacionadas con la materia³; en el Apéndice 5, publicado en 1931, escribió sobre su aplicación a la arqueología, hidrografía, color y antropología; en el suplemento de 1934 se centró de nuevo en la técnica con temas tan novedosos como la aplicación a la recuperación de documentos; en el suplemento de 1935 trató la fotografía infrarroja, las fotocopias y las nuevas cámaras, y en el de 1936-1939 escribió sobre la fotografía en color y otros aspectos técnicos como el uso del alcohol para fijado y la vitamina C como revelador⁴.

La casa Thomas de Barcelona, fundada por Josep Thomas Bigas, fue uno de los principales proveedores de tarjetas, fotografías y grabados, además de desempeñar otras tareas: edición, impresión y fotograbado. A principios del siglo XX funcionó como agencia fotográfica, enviando a varios profesionales a impresionar placas por toda España. Philippe Castellano (2000:421) señala que la aportación de Thomas se desarrolló en tres vertientes: reproducciones de cuadros en los museos más famosos de Europa, tomas en exterior de monumentos y costumbres folclóricas, y series temáticas de la actividad fabril. La relación Thomas-Espasa fue intensa, sin embargo las fotografías fueron publicadas sin referencia de autor al pie y así se han conservado.

Entre los fondos de archivos españoles destacan los de Ruiz Vernacci (firmados por Laurent, Lacoste, Portugal, Roig y Ruiz Vernacci, sucesivamente), con repro-

3 El texto sobre fotografía para el artículo España está incluido dentro de Artes Gráficas, que junto a Artes Decorativas conforman el genérico Artes Plásticas. Se compone de 39 páginas y está dividido en seis temas: 1. Historia, 2. Materiales, 3. Operaciones fundamentales, 4. Tipos de positivado, 5. Fotografía en color, 6. Apéndices y Bibliografía, donde se ignoran los libros y publicaciones periódicas españoles.

4 Artículos sobre "Fotografía" en *Enciclopedia Espasa*: tomo 21, 1923, págs. 1356-57, Suplemento 1934, págs. 399-400; Suplemento 1935, págs. 451-455; Suplemento 1936-1939, págs. 1023-1026.

ducciones de obras de arte expuestas en los principales museos españoles, entre ellos el Prado y Palacio de Oriente; y los positivos del Archivo Mas de Barcelona sobre paisajes, monumentos y arte de los pueblos de España. Los archivos extranjeros más interesantes, por volumen de originales, fueron Alinari (Florencia), Scala (Milán) y Giraudon (París).

CONTENIDOS DE LA ENCICLOPEDIA

CUERPO DE LA OBRA (TOMOS 1-70)

| | |
|---------------------------|---------|
| Páginas | 109.470 |
| Ilustraciones totales | 81.907 |
| Láminas | 2.894 |
| Dibujos | 19.531 |
| Fotografías | 59.482 |
| Media de fotografías/tomo | 1.026 |
| Media por página | 0,75 |

APÉNDICES (TOMOS 1-10)

| | |
|---------------------------|--------|
| Páginas | 15.086 |
| Ilustraciones totales | 10.455 |
| Láminas | 344 |
| Dibujos | 3.400 |
| Fotografías | 6.711 |
| Media de fotografías/tomo | 1.045 |
| Media por página | 0,70 |

OBRA COMPLETA (SIN SUPLEMENTOS)

| | |
|---------------|---------|
| Páginas | 124.555 |
| Ilustraciones | 92.362 |
| Láminas | 3.238 |
| Dibujos | 22.931 |
| Fotografías | 66.193 |

3. Edición gráfica: el ilustrador

Las tareas del profesional van más allá de la aplicación de la fotografía, porque no solo se entiende por tal el original generado o creado para una determinada obra



Los textos calados sobre las imágenes pueden desvirtuar los significados de las mismas. Cualquier alteración de la imagen implica el permiso de su autor. Cubierta de un catálogo de la editorial Taschen.

sino todo tipo de fotografía; es decir todas las tomas realizadas mediante o por sistemas fotográficos. Se contemplan así numerosas tareas que han de realizarse cada vez que se pone en marcha el mecanismo; es decir desde que surge la idea de aplicar la fotografía hasta que la obra se difunde. En el sector editorial y de prensa

se incluye al ilustrador (documentalista gráfico) dentro de las categorías técnicas (formación específica), definido oficialmente como: "El que con formación artística suficiente para la elección del material de ilustración, conociendo bien las fuentes de procedencia del mismo y con plena responsabilidad en su conservación, registro de entradas o salidas, determina en contacto o no con el autor del texto, una vez leído el original, las fotografías, grabados, dibujos, etcétera que deben ilustrar la obra". Se contemplan varios aspectos:

Formación artística y técnica. Estudios vinculados a la profesión, completados con aquellos que el documentalista seleccione por su interés particular.

Conocimiento de las fuentes documentales. Aproximación general a centros de documentación, fototecas, agencias de prensa, y a los fondos de todos ellos.

Responsabilidad en la conservación. Mantenimiento de los documentos originales y adquisición de los materiales adecuados para su conservación.

Control del documento. Registro de entrada y salida, préstamo, publicación, seguimiento del original y recuperación última.

Aplicación final. Difusión o publicación del documento a través de los medios de información y documentación.

En este marco será el resultado final, siempre en función del proyecto que determine la prioridad del elemento ilustrativo. La función del ilustrador o documentalista se sitúa en la fase intermedia entre el editor y el productor, quedando anulada cuando se trata de libros sin imágenes (excepto en los casos en que las cubiertas llevan imágenes). Su trabajo responde a tres objetivos: Síntesis del contenido o representación de la idea primaria plasmada en el escrito o pactada con el autor y/o autores; Imagen sugerente o impacto en el receptor con fines comunicativos, culturales, sociológicos, políticos,

comerciales, etc.; y Calidad técnica o material fotográfico de máxima calidad que determinará el resultado.

El documento fotográfico implica la existencia de un soporte de cuya calidad depende el contenido. Es importante conocer las técnicas y materiales fotográficos para saber hasta qué punto es recuperable la información que pudiera perderse por el estado físico del documento primario. Es también necesario conocer la técnica de reproducción de los documentos, el proceso para obtener un nuevo documento o copia a partir del original para su estudio o aplicación.

- Ilustrador:

- Profesional responsable de la selección
- Responsable de edición gráfica

- Directrices:

- Proyecto prefijado//Editor

- Función:

- Intermedia: editor y productor
- Capacidad de gestión

- Objetivos:

- Sintetizar contenido: Representación de la idea
- Imagen sugerente: Impacto en el receptor
- Comunicación//Cultura//Sociología//Política

- Calidad técnica:

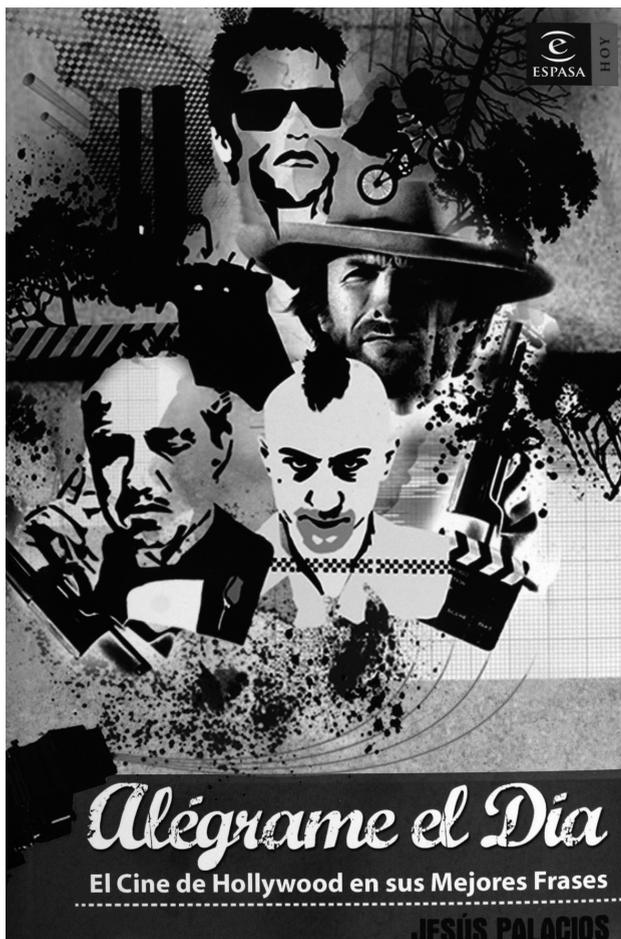
- Material de máxima calidad/ Resultados

- Conocimientos:

- Bancos de imágenes públicos y privados
- Proceso de producción del libro

4. Proceso de ilustración

Toda fotografía publicada es una fotografía difundida. Las imágenes de los libros y/o publicaciones de todo tipo cubren la fase última de la cadena documental: difundir o presentar el documento. El documentalista gráfico, profesionalmente llamado ilustrador en su función de localización y análisis de la imagen complementaria al texto,



En el montaje de la cubierta de Alégrame el día se emplearon cuatro retratos de actores. El uso de los documentos fotográficos es habitual en los departamentos de marketing editorial. Es fundamental el control y la gestión de los documentos para el aprovechamiento de los fondos.

selecciona la imagen conforme a sus necesidades para su aplicación y posterior difusión. La primera cuestión a plantear en la edición del libro es definir sus características, resumidas en cinco apartados generales:

1. Formato: dependerá de la colección.
2. Diseño: cubierta e interior.
3. Tipografía: tipo y cuerpo de letra.
4. Número de páginas: pliegos de la obra.
5. Ilustración: rústica o tapa dura.

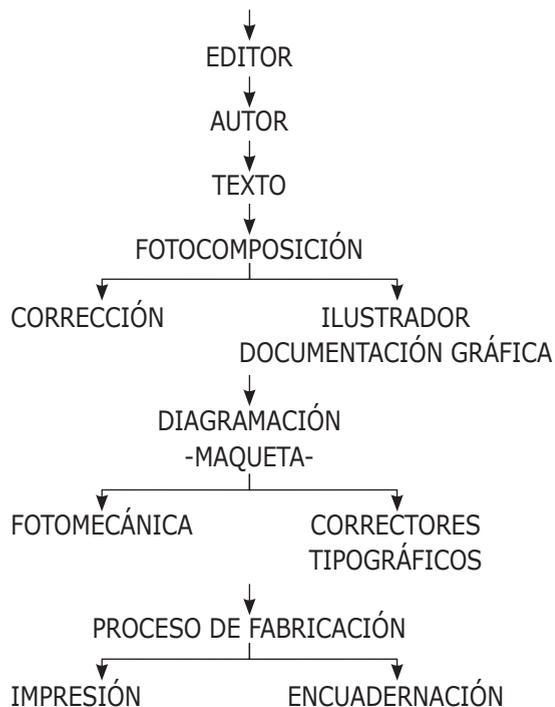
La valoración de contenidos de las imágenes reclama un análisis documental que obedece no solo a la representación de motivos (connotativos y denotativos), sino a las características técnicas, prioritarias en casos concretos. El trabajo de búsqueda y selección puede llevarse a cabo personalmente, en equipo, o en colaboración con el autor y editor. En cualquier caso, es imprescindible seguir un proceso elemental que sigue el orden que se indica:

1. Lectura del texto.
2. Consulta bibliográfica sobre el tema: catálogos, publicaciones, etc.
3. Elaboración de relaciones de temas: orden de prioridades.
4. Selección de fototecas, agencias o centros especializados.
5. Petición o localización de las imágenes en la web.
6. Reproducción fotográfica de los documentos en fuentes impresas.
7. Recepción de fotografías, selección y documentación.
8. Aplicación al texto. Anotaciones en galeradas e indicaciones.
9. Elaboración de pies de foto.
10. Supervisión de la maqueta.
11. Correcciones de ilustración y aprobación final.

Con tal proceso como base, modificable siempre en función del libro a ilustrar, el análisis documental permite relacionar las imágenes con el texto o bien completar los significados o referentes. Partiendo de maquetas prefijadas (colecciones, tomos anteriores, diseños de autor,

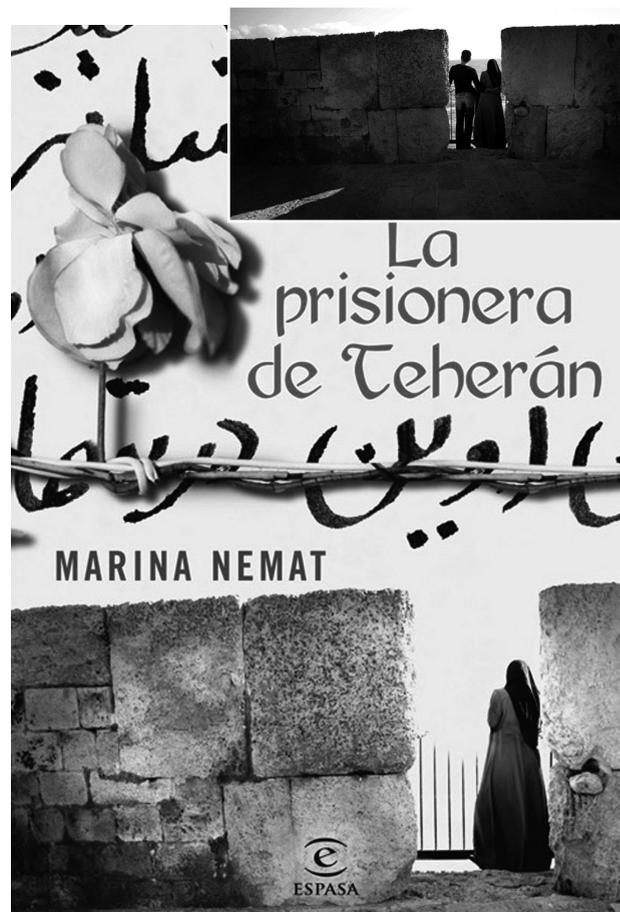
etc.), el libro responde a un formato determinado (horizontal, vertical, bolsillo, gran obra, etc.) que nos obliga a seleccionar las fotografías con el fin de que el lector capte el mensaje: en estos casos el formato es fundamental. Una toma apaisada (horizontal) en un libro convencional solo acepta máxima aplicación al ancho de página, mientras que una toma vertical duplica el tamaño de reproducción y por consiguiente la información.

PROCESO DE EDICIÓN-ILUSTRACIÓN



En cuanto a la selección de la imagen en color o blanco y negro, viene indicada por la inversión. Las cubiertas generalmente son en color, y tanto estas como las ilustraciones en negro se seleccionan para su tratamiento. Las fotos en color (positivos en papel y diapositivas) no son más costosas que las de blanco y negro, pero sí lo

es el proceso de impresión (planchas de impresión para cuatro colores). El costo implica en ocasiones que los originales se agrupen en uno o varios pliegos, estructurando la obra en cuadernillos a modo de apéndices.



Ejemplo de aplicación de una imagen del archivo Corbis en la cubierta de un libro. De la fotografía original, en formato horizontal, se obtuvo una nueva imagen vertical en la que eliminó la figura del hombre y se falsearon los blancos de la zona superior para calar los textos. En este caso es imprescindible la aprobación del autor o del centro que le representa. La prisionera de Teherán, editada por Espasa-Calpe.

- Narrativa: Novela//Sugerencia
 - Lectura del texto//informes del editor
 - Referencias: indirectas
- Ensayo: Tema tratado
 - Índices: Personajes o Temas
 - Referencias: directas/indirectas
- Grandes Obras: Historia//Arte
 - Lectura continuada del texto
 - Referencias directas//concretas
- Enciclopedias
 - Selección previa: prioridades
 - Gran cantidad de ilustraciones

BIBLIOGRAFÍA

- CASTELLANO, Philippe (2000). *Espasa. Una aventura editorial*. Madrid: Espasa-Calpe.
- KURTZ, Gerardo e Isabel ORTEGA (1989). *150 años de fotografía*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- RIEGO, Bernardo (2001). *La Construcción Social de la realidad a través de la fotografía y el grabado Informativo en la España del Siglo XIX*. Santander: Ediciones Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (2001). "El fotograbado", en *La fotografía en España*. Summa Artis tº XLVII. Madrid: Espasa, pp. 205-207.
- SOUGEZ, Marie Loup (1989). "La imagen fotográfica en el medio impreso. Desarrollo de la fotomecánica y aproximación a los inicios en España", en *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ediciones El Viso, 1989.
- SOUGEZ, Marie Loup; Mª de los Santos GARCÍA FELGUERA, Helena PÉREZ GALLARDO y Carmelo VEGA (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

LA REPRESENTACIÓN EN LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS. DISCURSOS Y DIVERGENCIAS DE CADA TIEMPO HISTÓRICO.

Bernardo Riego Amézaga
(Universidad de Cantabria)

1. Unas cuantas divagaciones necesarias para no extraviarse en el laberinto del análisis de las imágenes

Más allá de la técnica y de la pericia del autor de una imagen fotográfica, más allá de la tecnología que utiliza, ya sea fotoquímica o digital, lo que finalmente resume todo lo que ha sido su tarea, es la representación de una escena en un soporte a la que cada espectador se enfrenta, reconoce e interpreta.

Este enunciado tan sencillo y evidente con el que comienzo este texto, encierra en realidad una gran complejidad que, al menos en lo que se refiere a la parte perceptiva, es objeto desde hace muchos años de una serie de controversias en el ámbito de la psicología y de la neurología. Desde luego percibir, reconocer lo percibido e interpretarlo, aunque parezcan actos sencillos por cotidianos que nos resultan, son enormemente complejos e intervienen en ellos múltiples procesos neuronales sobre los que se sigue investigando en estos últimos tiempos con tecnologías que visualizan los cambios eléctricos que se producen en el cerebro en el momento en el que percibimos una imagen¹.

Pero si se me permite un símil un tanto burdo, esto es lo que podríamos denominar la "circuitería cerebral"

de las imágenes. Una tarea apasionante y de gran utilidad para poder abordar y corregir los problemas y las disfunciones que se producen en la percepción visual. Pero el interés de este texto va a discurrir por otro plano paralelo al fisiológico, y es el relativo a lo que de cultural contiene el acto de contemplar una representación, y de modo especial las representaciones fotográficas. Del mismo modo que ahora que yo escribo estas ideas y las visualizo en la pantalla de mi ordenador, lo importante para mí no es lo que ocurre desde que pulso la tecla hasta que el carácter aparece en la pantalla, sino los conceptos e ideas que quiero transmitir, a sabiendas que para que esto pueda llegarle al lector de este texto tiene que darse toda una estructura electrónica que hace posible el intento comunicativo entre quien escribe y quien lee.

Porqué no podemos olvidar que cuando una persona crea una imagen, y cuando otra persona mira esa misma imagen, lo que se produce es un acto de comunicación. Una imagen, en nuestras pautas culturales actuales, está hecha para ser contemplada y sobre todo para ser comprendida y compartida por quienes la miran. Lo que implica que tienen que existir unas reglas comunes entre creador y espectador. Y esto que parece tan evidente, en realidad no lo es para nada.

1 Aunque esta cuestión es ajena al texto que vamos a desarrollar, resulta de un enorme interés analizar la evolución que se ha producido en las últimas décadas respecto a las teorías perceptivas referidas a la visión. Un trabajo que aborda esta cuestión es el libro de Donald D. Hoffman. *Inteligencia Visual. Cómo creamos lo que vemos*, Barcelona, Paidós, 2000. Pero más centrados en la parte cultural no podemos obviar los estudios sobre historia de la visión que sitúan el acto de mirar más allá de las cuestiones fisiológicas. Remito a los interesados a la cada vez más extensa bibliografía existente y a autores centrales en esta temática como Jonathan Crary, Barbara María Stafford, Gerard Simon o Ruggiero Pierantoni entre otros.

He elegido una primera imagen para intentar explicar esta cuestión que no es una fotografía, ni tampoco está hecha en nuestro tiempo, se trata de una estampa realizada por Girolamo Mocceto en el siglo XVI. Si no conociéramos el título y la temática que representa, nos quedaríamos con la mera descripción visual, en la que sobre una escena que parece transcurrir en un bosque, vemos a la izquierda a un joven sentado al borde de un arroyo en el que se refleja su rostro, y a la derecha una pareja corriendo mientras al fondo se adivina una ciudad. Como sabemos que se trata de "El Mito de Narciso" e incluso que está datado en 1541, la escena adquiere otras características de comprensión mucho más complejas. El mito de Narciso atraviesa la cultura griega y romana y con variantes habla de un bello joven que desdeña todos los ofrecimientos de amor que se le hacen, entre ellas la de la Ninfa Eco a la que rechaza huyendo de ella. Como castigo, la diosa Némesis, castiga al arrogante joven a vivir eternamente enamorado de su propia imagen en la que queda atrapado en una ocasión en la que, sintiendo sed, se acerca a un arroyo a beber.

Conociendo estos datos de la mitología, nos damos cuenta de que el grabado está narrando en un mismo plano de representación dos momentos temporales consecutivos de una historia. Narciso a la izquierda de la escena está atrapado en su imagen, *después* de que haya ocurrido a la derecha, el episodio de su desdén por la Ninfa Eco. Estamos por lo tanto ante la visualización de una narración temporal, que además tiene un significado *metafórico*, las figuras de la izquierda en movimiento, en contraste con la de la derecha sentada y quieta, están evocando, en el conjunto de la representación, la futilidad del paso del tiempo.

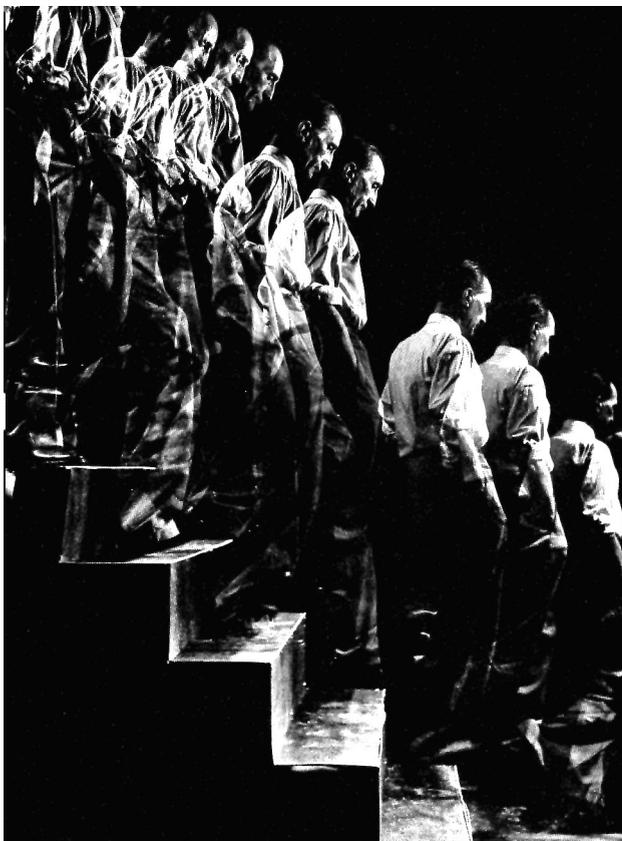
Es obvio que los espectadores del siglo XVI (realmente los pocos que tuvieron la fortuna de poder hacerlo), cuando contemplaban este grabado de Mocce-



Girolamo Mocceto. El mito de Narciso. (1541)

to, activaban al mismo tiempo la historia mitológica de Narciso, y entendían la metáfora de que esta escena evocaba y mostraba "el paso del tiempo". Nosotros solo podemos hacerlo si alguien con un conocimiento previo nos lo explica, porque nuestra cultura visual, impregnada ya de la tradición de la imagen fotográfica y en los últimos tiempos de los recursos visuales de la posproducción digital, tiene otras reglas narrativa para mostrar visualmente el "paso del tiempo". Esto, por ejemplo lo comprendemos ahora muy bien sin necesidad de explicaciones complementarias en la fotografía que muestra a Marcel Duchamp bajando una escalera mientras un flash estroboscópico ha tomado imágenes consecutivas de su movimiento evocando su célebre cuadro. En muchas de las películas actuales de Hollywood plenas de efectos digitales, la elipsis del paso del tiempo se muestra con una escena digital en la que vemos crecer la hierba, los árboles o las construcciones de un paisaje, y entendemos que, para nosotros y sin ningún esfuerzo cultural, ese recurso visual significa lo mismo que para los espectadores renacentistas significaba un grabado como el de Girolamo Mocceto hizo sobre el mito de Narciso, un mito, pleno de metáforas

a lo largo de la historia y también con evocaciones actuales, como la que, de una manera reelaborada, intentó explicar el significado de nuestra época, construida sobre una iconosfera cada vez más densa, en la película del cineasta Win Wenders:



Eliot Elisonfon. Marcel Duchamp bajando una escalera. (1952)

En el curso del tiempo (1976), en el que el grupo de personas viven aislados de la realidad y atrapadas en sus propias imágenes con dispositivos electrónicos que les permiten explotar sus propias visiones y re-

cuerdos, en clara alusión a la sociedad espectacular e hipervisual en la que vivimos. Por lo tanto, contemplar una imagen producida en un tiempo concreto, más allá de las apariencias y del reconocimiento de la escena, presenta una complejidad cultural que me gustaría resumir en al menos cuatro elementos sustanciales:

1) **Las imágenes no solo representan aspectos de la realidad, también tienen capacidad de narrar historias.** Acostumbrados a la narración secuencial muy extendida desde el siglo XIX en las placas de linterna mágica, las viñetas de la prensa y los tebeos, los blocs postales y en el cinematógrafo, nos parece que para que una historia tenga un desarrollo visual tienen que existir varias imágenes consecutivas, lo que no siempre es exacto. La narración secuencial tiene una larga historia en nuestra cultura, pero también es común encontrarnos a lo largo de la misma con escenas en las que se insertan diversos momentos de la historia en un solo plano de representación.

2) **En términos generales, ninguna imagen suele contar su propia historia.** Solo lo hace el conocimiento de su contexto histórico y un cuidadoso análisis de la "cadena institucional" que la hizo posible. A diferencia de un libro cuyos datos de edición nos dan información complementaria, o una página de un diario en el que la confección de la noticia, su posición en el espacio impreso y otros elementos nos proporcionan claves para el análisis, ante una imagen solo tenemos en la mayoría de los casos la representación de la escena que se nos muestra. Por este motivo, es preciso tener en cuenta que el concepto de "autor" pasa por una cadena de decisiones que van desde el extremo de quien hace la imagen y cómo aborda la escena, hasta el extremo de quién y para qué la encarga y cómo la difunde.

3) **Cada tiempo histórico desarrolla una narrativa visual específica sobre un imaginario propio,**

que posteriormente, en un ejercicio de interpretación histórica es necesario entender para comprender plenamente los significados culturales de las representaciones. Lo hemos visto con el ejemplo del grabado de Mocceto. Frente a una idea que la semiótica estructural reelaboró de la cultura general, sobre la idea de que las imágenes eran “*universales*”, lo que puede aceptarse en el nivel fisiológico de su percepción, lo cierto es que la comprensión de sus significados solo puede hacerse de un modo satisfactorio si se conocen las claves culturales que conforman el imaginario de un tiempo concreto. En la actualidad la implantación y cada vez mas preeminencia de la imagen digital está creando nuevas formas de representación de lo real que serían incomprensibles para personas cultas de otras épocas pretéritas que pudiesen contemplarlas. Es necesario hacer una cierta “*arqueología de la mirada*” y tener claves del contexto social y cultural para entender el significado profundo de muchas representaciones que han llegado hasta nosotros. Un buen ejemplo son los códices medievales, estéticamente atractivos pero que requieren de una destreza muy específica para comprender el significado visual de sus representaciones, muy alejadas de las pautas actuales y representando certezas culturales que ya no nos atañen.

4) Las posibilidades narrativas de las imágenes están condicionadas en muchos casos por los límites tecnológicos del medio en el que están elaboradas. Esta característica tiene mucha importancia en las imágenes realizadas con tecnologías fo-

toquímicas y electrónicas, que están investidas de un valor de “*veracidad*” que desde hace mucho ya no se atribuye a las *imágenes quirográficas* obra de la mano del dibujante o del pintor. Dos buenos ejemplos los tenemos en las limitaciones técnicas de la fotografía respecto al movimiento o a la captación de escenas nocturnas por falta de sensibilidad de las emulsiones, lo que determina también que hasta una época concreta no se aborden determinados tipos de escenas, y que en su lugar aparezcan otra tipología de representaciones que suplan o sustituyan las limitaciones de un estadio concreto. La *pose* en las escenas fotográficas y toda la estrategia narrativa que conlleva es una consecuencia de la incapacidad de la Fotografía de captar escenas en movimiento durante sus primeras décadas de existencia².

Con estas primeras premisas estamos ya en condiciones de adentrarnos en lo que va a ser el cuerpo principal de este texto, que es intentar explicar cómo a pesar de su corta historia, (apenas 170 años de reconocimiento oficial de la tecnología) las imágenes fotográficas se han construido sobre una misma base tecnológica que solo en los últimos años ha cambiado, pero sus significados culturales han variado al mismo tiempo que la propia sociedad en la que se crearon, que también fue transformándose de manera acelerada en ese corto periodo. Por ese motivo, cuando contemplamos hoy una fotografía realizada en el siglo XIX, frente a otra tomada en el siglo XX, e incluso las recientes imágenes digitales, nos encontramos ante

2 Todas estas cuestiones las he ido abordando de una manera extensa en anteriores trabajos publicados como: “El Imaginario Fotográfico y sus Funciones sociales: De la Imagen Química a la Imagen Digital”, en *La Imatge i la Recerca Històrica, 5^{es} Jornadas Antoni Varés*, Girona 1998, págs. 69-94. O el titulado “Apariencia y realidad: El documento fotográfico ante el tiempo histórico”, en *La Imatge i la Recerca Històrica, 4^{es} Jornadas Antoni Varés*, Girona 1996, págs. 188-202. Y también en “La Mirada Fotográfica en el Tiempo: Una Propuesta para su interpretación Histórica”, en Mario P. Díaz Barrado (ed.), *Las Edades de la Mirada*, Universidad de Extremadura. 1996, págs. 215-236. En breve todos estos textos estarán disponibles en la página web: www.bernardoriego.com donde podrán descargarse libremente.

tres tipologías gráficas que presentan singulares matices culturales. A la diferenciación de esos matices voy a dedicar las próximas páginas.

2. Los fundamentos científicos de la fotografía y su transformación en utilidad social

El historiador de la tecnología Lewis Mumford, en su obra fundacional *Técnica y Civilización* (publicada en 1952 con el título original de: *Arts and Technics*), nos enseñó la necesidad de explorar no solo las peculiaridades que presenta un nuevo logro o hallazgo, sino el entorno social que recibe esa novedad, lo que dice sobre ella y como comienza a ser utilizada. En lo que respecta a la Fotografía se cumplen canónicamente muchas de las pautas que presentan las invenciones tecnológicas que transforman los hábitos y la cultura social. Nace como una respuesta al dibujo automático, es un hallazgo de utilidad científica que se presenta y se acota en ese ámbito, se prevé que va a ser una mejora cuya difusión masiva va a ser a través de la imprenta, pues el primer proceso, el daguerrotipo, presentaba todos los ingredientes de un grabado al aguafuerte (incluso la inversión lateral). Basta leer los primeros textos sobre la invención, la presentación de François Arago en la Academia de Ciencias de París, o lo que dicen algunos científicos, entre ellos los españoles que presencian su aparición para comprobar que el "programa" original de la fotografía es rápidamente superado. Apenas dos años después a 1839, están desplegándose por toda Europa y América, legiones de retratistas comercializando una técnica con una de las partes más débiles que tenía el sistema fotográfico en sus inicios, como era la captación de seres vivos y por tanto en movimiento. Lentamente quedan atrás las primeras definiciones científicas de lo que va a ser la Fotografía, mientras en sus primeras décadas adquiere una identidad social en la que el retrato

privado, la pasión enciclopedista de catalogar visualmente el mundo, y la conciencia de que las imágenes fotográficas son una memoria fidedigna para mostrar al futuro los logros decimonónicos van perfilando sus verdaderas utilidades.

Hay una certeza en los primeros años de la fotografía que aun hoy está vigente; las fotografías, en cualquiera de sus primeros soportes, ya sea metal, vidrio o papel, son algo inédito en la historia de las imágenes. No hay nada comparable en todo su pasado tecnológico equiparable a la fotografía. No existen precedentes de un *lápiz de la naturaleza dibujándose a sí misma* y dejando una memoria especular y superior a cualquier representación gráfica salida de la mano del dibujante. Son tiempos de entusiasmos y de frases que hoy nos parecen grandilocuentes pero son muy expresivas y



Eliot Elisonfon. Esta conocida fotografía de Louis Figuiet, fechada en 1855, muestra en la escena la recurrente vinculación del espejo con la propia concepción de la fotografía decimonónica, el juego de las miradas a través del espejo de la dama y del "espejo" que es la fotografía se superponen en la propia composición.

conceptualmente muy persistentes, como la de Jules Janin, cuando proclama en 1839 que con la fotografía estamos ante “*un espejo que retiene las miradas*”.

Todo este entusiasmo por un logro tecnológico en el que la luz muestra y retiene la visión de lo natural, hace que la fotografía se cuente entre las invenciones más relevantes del acelerado mundo decimonónico. Nada menos que junto al vapor y junto a la electricidad. Con el mismo orgullo que los viajeros contemplaban la rapidez del ferrocarril o se maravillaban de la instantaneidad eléctrica del telégrafo, el misterio de la química captando “*con verdad matemática*” escenas de la realidad y haciéndolas visibles y perennes, sitúa a quienes usan y disfrutan de las imágenes fotográficas en una posición de modernidad incomparable. Hacerse una fotografía, u obsequiar con un retrato en aquellos extraños y novedosos materiales en que estaban hechos las nuevas imágenes, era un signo más de estar adscrito a un mundo cada vez más normalizado y que se diferenciaba a toda velocidad de esa sociedad tradicional en la que la diversidad, (la caótica diversidad a los ojos de los modernos) era el signo de un mundo que estaba siendo superado por los logros de la ciencia, por el pensamiento positivo y por una sociedad que al igual que hacía en sus transacciones comerciales, intentaba homogeneizar un mundo en un constante y entonces incontestable “*progreso*”.

Si tuviéramos que resumir las condiciones sociales e ideológicas en las que se desarrollará la fotografía durante el siglo XIX y que nos ayudarán a comprender las imágenes que se producen, no podemos olvi-

dar que nace como respuesta al reto del “*facsimil*”, lo que explica la existencia de veinticuatro precursores que están investigando en los años precedentes. Se presenta en la Academia de Ciencias de París como un instrumento auxiliar de conocimiento, pero muy pronto comienza una nueva profesión y a configurarse una identidad tecnológica en torno a tres grandes ejes: representación privada, imágenes para la historia, y memoria visual de su tiempo, siguiendo las pautas comerciales ya existentes para el grabado y las estampas, dentro del espíritu enciclopédico de acumulación del saber. Las imágenes fotográficas se consideran objetos tecnológicos ejemplos de un tiempo que se está transformando, y la Fotografía es para los intelectuales uno de los orgullos del siglo XIX³.

La naturaleza química de las imágenes fotográficas y el sistema de captación de las escenas, en las que el operador tiene que demostrar su pericia pero no puede intervenir en el resultado final, a diferencia de la tradición quirográfica, crean la conciencia que estas nuevas imágenes son superiores a todas las anteriores porque muestran la realidad de modo *especular*. Este será uno de los grandes argumentos a favor de las fotografías en unas décadas en las que su difusión es todavía limitada, pero también será una de las fuentes de controversia referente a su estatuto mecánico frente a la creación sublime de las bellas artes. El genio de la pintura sale del alma del artista, la perfección de la escena fotográfica es causa de la entidad científica de la tecnología fotográfica y el papel del autor no es sublime, y por lo tanto no estamos ante un producto

3 La lectura de textos originales de la época, salidos de la pluma de autores de muy variada procedencia constituyen un mosaico de ideas y pensamientos muy a tener en cuenta para entender la profunda dimensión cultural que significó la fotografía en las primeras décadas de su desarrollo social y tecnológico. Los interesados pueden consultar además de mi libro *Impresiones. La Fotografía en la Cultura del Siglo XIX* (CCG Ediciones y el Centre de Recerca i Difusio de la Imatge, CRDI, de Girona, 2003) el documentado trabajo de José Manuel Torres *La Retina del Sabio, Fuentes para la Historia de la Fotografía Científica en España*, Universidad de Cantabria y CDRI de Girona, 2001.

artístico, sino ante el resultado de la pericia técnica del fotógrafo.

Por este motivo, contemplar hoy como historiadores o si se quiere "arqueólogos visuales" la ingente cantidad de imágenes que se produjeron en el siglo XIX, nos lleva a contemplarlas al menos con una doble mirada, la de su tiempo en la que los espectadores adscritos a sus valores culturales veían en aquellas imágenes fruto de una impactante tecnología, escenas especulares, en las que la realidad se representaba a sí misma, y eso explica sutiles metáforas como la de personajes mirando de espaldas al paisaje que se encuentran dentro de la escena, cumpliendo una función de escala, pero al mismo tiempo, recordándonos que eran una especie de espectadores "avanzados" al que mira desde fuera de la imagen, al situarse dentro de la escena de la que, al mismo tiempo, formaban parte de la misma visión especular. Personajes fotografiados que en ocasiones "posan" con un dinamismo que nos hace creer que están en movimiento en escenas que si el historiador las coteja con la extensa producción de grabados que se publicaron en estos mismos años, observa de inmediato que se encuentra antes las mismas pautas narrativas del dibujo informativo. Exceso de pose, humanización de las escenas, ordenación jerárquica de los personajes que aparecen en la toma, y otros muchos recursos que la fotografía decimonónica toma prestadas de los medios gráficos imperantes que más se difundían, porque, no debemos olvidar que nuestros libros de historia de la fotografía publicados ahora, obvian una evidencia; durante el siglo XIX las imágenes solo circulaban en álbumes y colecciones privadas, pues, como ya hemos mencionado, había fracasado uno de los elementos del "programa" original de la invención en 1839 como era la posibilidad de multiplicar las imágenes fotográficas a través de la

imprensa. Algo que, como enseguida veremos, corresponde al siglo XX y a la consecuencia de unos cambios políticos, sociales y económicos que hoy conocemos como "la sociedad de las masas".



Esta fotografía de Charles Clifford en 1862 mostrando a un grupo de gitanos en la Alhambra es un perfecto ejemplo de uno de los recursos narrativos de la fotografía decimonónica, en la que la "pose" de quienes parecen tocar las palmas y el guitarrista, dan justamente la sensación de un movimiento imposible de captar técnicamente en la época.

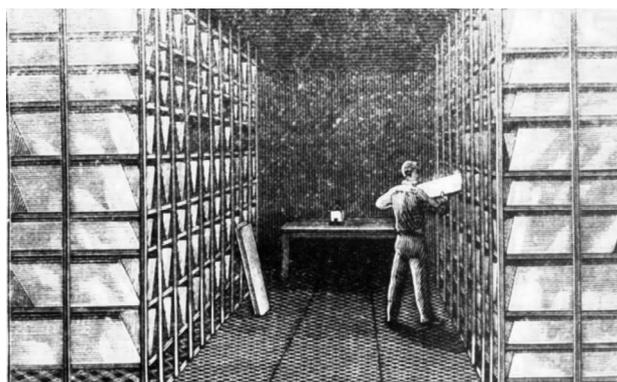
3. El cambio en las imágenes y en los conceptos: la "nueva visión"

Resulta incontestable que la fotografía supo encontrar su razón de ser en el siglo de su invención, y su propia existencia ayudó a reforzar las nuevas teorías sobre la realidad que se estaban articulando al servicio de una nueva sociedad de base capitalista que cristaliza en Europa en la década de los años cincuenta del siglo XIX, con unos valores basados en la defensa de la propiedad, en la libertad (más o menos tolerada) de la circulación de ideas a través de la imprenta, y en el plano filosófico en la objetividad incontestable, en el valor indiscutible

del punto de vista único, comprobable y por tanto positivo. No es casual que los cursos de Filosofía Positiva de Augusto Comte se publiquen en 1842, en pleno nacimiento de la fotografía, una tecnología que demostraba con sus productos que la realidad podía ser reflejada con total "veracidad" de forma indiscutible.

Pero en el último tercio del siglo XIX comienzan a vislumbrarse una serie de cambios, muy tímidos al principio que darán lugar a una intensa transformación social, económica y política a lo largo del siglo XX. Los métodos de producción de bienes, que hasta entonces eran artesanales y reducidos se transforman en sistemas de escala, en las que se segmentan las etapas de fabricación lo que da lugar a mayores volúmenes y capacidades de producción y por lo tanto a más stocks de bienes que hay que colocar en el mercado ensanchando la base de los consumidores. Es la denominada "segunda revolución industrial" que convencionalmente se sitúa su comienzo en 1870, en las naciones industrialmente más avanzadas como los Estados Unidos y llega posteriormente a Europa, y en el caso español comienza a ser evidente en algunos sectores industriales como el de las telecomunicaciones en la década de los años veinte del nuevo siglo. Una era que recientemente hemos comenzado a superar y que nos ha dejado como hitos (y como encrucijada a resolver) el consumo ingente de petróleo, los usos crecientes de la energía y la sobreexplotación de las materias primas.

¿Qué tiene que ver todo esto con la fotografía y sus imágenes? La respuesta es sencilla; al mismo tiempo que se perfecciona la producción en cadenas de mon-



Al igual que otros muchos sectores, el fotográfico también industrializó sus métodos de producción durante la denominada "segunda revolución industrial". Grabado de un secadero de placas fotográficas publicado por la revista madrileña de divulgación científica "La Naturaleza" en 1891.

taje, la propia producción fotográfica, en gran parte artesana a lo largo del siglo XIX, se industrializa con la elaboración de nuevas emulsiones fotográficas más rápidas y con resultados más realistas como la placa seca de gelatinobromuro. Junto a los fotógrafos profesionales aparece una nueva tipología, la de los aficionados, una nueva forma de tomar imágenes por personas procedentes de las clases medias altas, de profesiones liberales y de cultura urbana que captan con sus cámaras una sociedad en transformación. Los aficionados fotográficos y su relación con los cambios sociales de la España liberal necesitan una investigación monográfica que permitan explicar la razón de sus temáticas costumbristas y la reiteración de temas que aluden a una España que está caminando hacia una sociedad moderna⁴. Hasta ahora solo conocemos estudios monográfi-

4 Necesitamos conocer también más de las prácticas empresariales e industriales que se dieron en la fotografía y entre los fotógrafos. Espléndidas investigaciones ya clásicas como la de Reese V. Jenkins (*Images & Enterprise. Technology and the American Photography Industry 1839 to 1925*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1975) han tenido entre nosotros algún eco como el libro de Manuel Carrero de Dios, *Historia de la Industria Fotográfica Española*, Girona, Curbet Comunicació Gráfica, 2001. Pero es evidente también que necesitamos cada vez más un trabajo monográfico, clarificador y completo sobre el papel de los aficionados en la España de finales del XIX y el primer tercio del siglo XX.

cos sobre aficionados concretos, pero es evidente que esa nueva tipología de autores, más allá del salonismo y de las corrientes artísticas, están aludiendo con sus imágenes a los problemas de la modernización del país que la historiografía contemporánea ha tratado ya reiteradamente desde otras perspectivas.

Pero si la fotografía como actividad crece y se convierte en una industria de escala, se da otro cambio tecnológico de gran calado y que explica muy bien el momento cultural en el que nos encontramos hoy. Tras muchos fracasos en la década de 1880, comienza a lograrse la difusión de las fotografías de forma "directa" en las páginas de la prensa junto a los caracteres impresos. El fotograbado permite la difusión de las imágenes fotográficas por nuevos medios y soportes que hasta esa época le habían sido negados, a pesar de ingeniosos recursos como incrustar fotos originales en algunos libros que se dieron hasta ese momento.

La aparición del fotograbado, que en el caso español cristaliza en 1885 con el reportaje de Heribert Mariezcurrena en *La Ilustración* de Barcelona con un extenso reportaje fotográfico sobre los terremotos de Andalucía, pone en evidencia a lo largo de los años posteriores que la fotografía decimonónica no había sido capaz de elaborar una narrativa visual independiente, y esa tarea será posible gracias a los avances tecnológicos de las emulsiones fotográficas, la reducción de las cámaras fotográficas, el cambio de los gustos informativos de la sociedad que demandarán más y más escenas fotográficas en las revistas que ya no serán pintorescas o ilustradas sino "gráficas" y cada vez más sujetas en su



La fotografía de prensa de los inicios del siglo XX adquiere un nuevo lenguaje narrativo muy cercano en ocasiones a las pautas visuales del cinematógrafo. Fotografía mostrando en varios planos el mitin de Alejandro Lerroux en 1908 en Santander en el que se crea el Partido Republicano Radical.

maquetación y presentación de la noticia a los ritmos visuales del recién nacido cinematógrafo⁵.

Una de las características de la fotografía del siglo XX que comienza a desplegarse en las nuevas revistas con toda su potencia en las primeras décadas del siglo y alcanza su madurez narrativa en la turbulenta década de los años treinta, es que la mirada del fotógrafo pierde la rigidez decimonónica y se convierte en una mirada cotidiana, mas humanizada y cercana y eso es lo que hace atractivas a las imágenes que se permiten mostrar un mundo con más matices y temáticas que en el pasado. La fotografía del siglo XX cambia en su concepción como está cambiando la sociedad. El Estado liberal por primera vez se hace protector y piensa

5 Uno de los autores que con más interés y calidad ha tratado entre nosotros sobre la importancia del fotograbado y las revistas gráficas en nuestro país es Juan Miguel Sánchez Vigil que en estas mismas páginas nos revela la importancia gráfica que ha tenido la Enciclopedia Espasa. Su reciente y documentado libro *Revistas Ilustradas en España. Del Romanticismo a la Guerra Civil*, Madrid, Trea, 2008, constituye una obra de consulta imprescindible para quienes estén interesados en conocer la dimensión cultural de estas tipologías de publicaciones en las que las imágenes son parte sustancial de su contenido informativo.

en la mejora de las condiciones de vida de los ciudadanos permitiendo el acceso a la salud y a las mejoras en el ámbito laboral. Los fotógrafos miran a su alrededor y captan el mundo que los rodea con una proximidad ya desprovista de las pautas anteriores. La fotografía, sobre todo a través de la prensa conquista el paradigma de la objetividad y se establece la idea de que "la cámara no miente", pero al mismo tiempo, junto a las prácticas artísticas entonces minoritarias que contradicen este aforismo, aparece una nueva concepción de lo fotográfico. Tal vez su mejor expresión la encontremos en una imagen de Alexander Rodchenko de 1930, que elabora para la portada de la revista rusa *El periodista*. Se trata de un ensayo gráfico donde junto a una libreta y una pluma aparece un cámara leica de pequeño



Alexander Rodchenko. *Composición fotográfica para la revista soviética El periodista*. (1930).

tamaño. El periodista moderno "escribe" en su cámara la realidad o la expresa en una libreta con la palabra, o dicho de otro modo, la fotografía ya no es la expresión de una pericia especular como se creía en el siglo XIX, la potencialidad fotográfica es una forma de escritura visual, personal y creadora en manos de cada autor. Algo que se hace más evidente todavía cuando, en 1939, Beaumont Newhall presenta en el Museo de Arte Moderno de Nueva York una historia de los primeros cien años de la fotografía con un catálogo visual, que ahora es posible gracias a que el fotograbado ya es una tecnología madura, y en la que se prima historiográficamente el papel del "autor" fotográfico al estilo de la metodología de la historia del arte, en detrimento de los avances de la química, la óptica y la física que eran los hitos historiográficos que hasta ese momento constituían los materiales históricos de la fotografía.

La sociedad de las masas, acrecienta la producción fotográfica que se difunde a través de la imprenta en una gran parte. Las imágenes fotográficas forman parte de la propia esencia del mundo moderno que se está configurando. Ya no están solas junto a las quirográficas, el cinematógrafo está creando nuevas pautas de realidad, y construyendo nuevos géneros como el "documental" que, coincidiendo con la madurez narrativa de la fotografía de prensa, pone en circulación nuevos productos visuales como "Nanook el Esquimal" de Robert Flaherty (1922) que ya no adolecen del caos visual en la construcción informativa, que tenían las antiguas películas "naturales" que se pasaban en las barracas de cinematógrafo. He insistido en algún trabajo anterior, y lo reitero ahora, aquí que si queremos entender el imaginario de la fotografía de las primeras décadas del siglo XX y queremos analizar sus pautas narrativas, tenemos que consultar el cine que se va configurando en la época, y sin ninguna duda, atender a la

maquetación de las revistas gráficas muy influenciadas por el nuevo medio cinematográfico y no desatender tampoco el valor documental de la tarjeta postal ilustrada. Fotografía y cine, en sus prácticas narrativas y sus experiencias artísticas configuran nuevas formas de imágenes que son características del siglo XX, muy apegadas visualmente a todo tipo de manifestaciones sociales y muy cercanas a la mirada de cada cual. Fotografías hechas por profesionales, por artistas o por aficionados que nos muestran un siglo y una sociedad que se está haciendo cada vez más densa, y que ha hallado en la fotografía no solo un referente de la realidad sino un vehículo para documentar el mundo de una manera extensa y compleja⁶.

4. Imágenes de los límites borrosos: la emergencia de las experiencias en la sociedad digital

En la década de los años sesenta, concretamente en 1967, uno de los miembros de la exigua pero influyente internacional situacionista, Guy Debord, escribió una obra, "La sociedad del espectáculo" que sin ninguna duda anticipaba muchas de las líneas maestras de la sociedad que estamos transitando, y que, como intentaré explicar en las líneas siguientes se refleja con total contundencia en las imágenes que hoy constituyen nuestro imaginario devenido digital.

Resulta difícil hacer historia de las propias experiencias y más si estas son recientes y la transición del mundo fotoquímico al mundo digital está apenas concluida. En 1994, comenzamos en la Universidad de Cantabria

a impartir cursos sobre fotografía digital con unos medios de digitalización muy precarios comparados a los actuales, y en un momento en el que la transición entre las dos modalidades de imágenes se veían lejanas, tanto por parte de los profesionales de la fotografía que miraban con temor los cambios, como de la industria editorial que apenas usaba este tipo de nuevas imágenes. De repente, todo se aceleró. Eclosionó Internet, las imágenes digitales de mala calidad y dificultosamente procesadas por los ordenadores disponibles, fueron dando paso a imágenes cada vez mayores y de más calidad y que se podían manipular con mayor rapidez. Los programas de tratamiento de imágenes se hicieron más y más sofisticados, y en el cambio de siglo, la fotografía digital ya estaba claramente desplazando a la imagen fotoquímica que nos había acompañado desde el siglo XIX. Fue un proceso muy rápido, las editoriales y la prensa comenzaron a ver las ventajas que reportaban unas imágenes que tenían una nueva estructura con nuevas reglas de trabajo, como los píxeles una nueva unidad de calidad y medida, pero que aumentaban su densidad y era posible almacenar miles y miles en un disco compacto, mandarlas sin necesidad de mensajería terrestre a través de la red para su publicación inmediata y fueron aparecieron nuevos usos sociales de las imágenes que aun hoy no han concluido su desarrollo, pero ya se atisban las fracturas que están produciendo.

En la década de los años noventa los primeros autores anglosajones que abordaron los problemas de la incipiente fotografía digital, se preocupaban de los procesos

6 El trabajo de Jorge Ribalta sobre la fotografía como documento, y las cuestiones de la "documentalidad" fotográfica, especialmente en lo referente al siglo XX plantean cuestiones de un extraordinario valor y unos enfoques novedosos que son bienvenidos en la cultura fotográfica española, en ocasiones tendente a una circular autorrepetición de los temas que aborda. La exposición comisariada por Ribalta en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 2008 sobre *El Archivo Universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna* supone un verdadero soplo de aire fresco, tanto por lo atrevido del enfoque en el que se aborda desde el espacio museístico la "metaexposición" esto es, reconstruir parcialmente el significado de exposiciones históricas de fotografía del siglo XX, como abordar de una manera global la cuestión del documento fotográfico. Es altamente recomendable la lectura del texto elaborado por este autor para la exposición *Documento, historiografía, montaje*, Barcelona, Macba, 2008.

de prueba y veracidad que las nuevas imágenes dinamitaban. Trabajos pioneros y todavía muy sólidos como el de Fred Ritchin⁷, ponían el énfasis en los usos de la prensa con estas imágenes de fácil transformación a través de la computadora que ponían en entredicho una de las reglas del periodismo gráfico liberal; el denominado “*principio de integridad gráfica*”. Desde la aparición del fotograbado, era un axioma que el medio no alteraba jamás el contenido gráfico de la escena. Podía recortar una imagen por problemas de espacio, publicar un detalle o la escena parcial o completa, pero nunca se introducían nuevos elementos o se suprimían de la narración visual. Sólo lo habían hecho a lo largo del siglo XX los regímenes totalitarios que quitaban personajes de las imágenes a medida que caían en desgracia, pero ésta práctica estaba tácitamente prohibida en el periodismo liberal. Tampoco era lícito, con los nuevos medios digitales de la época, alterar la escala de la escena para que cumpliera el espacio de la maquetación, (como hizo National Geographic con una fotografía de las pirámides de Egipto en la portada de su revista de Febrero de 1982). O “componer” escenas con apariencia de una sola fotografía, como se hizo en 1990 con el actor Dustin Hoffman acompañado de un maniquí para luego sustituir el maniquí con una imagen de Tom Cruise que se encontraba en la otra costa americana, y formar con el conjunto una fotografía promocional que parecía una sola toma. Eran problemas ontológicos de la propia veracidad de la imagen fotográfica las que estaban en juego, sumado a la certeza que la imagen digital, a diferencia de la imagen química era una “fotografía sin su propia memoria”, pues, se decía entonces, que cada alteración que se hacía no revelaba su pasado, algo que en los trazos químicos de una fotografía tradicional era posible investigar.



Los “selfmedia”, nuevos dispositivos personales capaces de captar imágenes en cualquier lugar, abren nuevas formas de relación con los acontecimientos mostrados por los propios protagonistas.

Sin embargo este debate de la veracidad ha perdido foco en los últimos años de esta década del nuevo siglo, cuando los medios usan y abusan de la imagen digital, mientras que la fotografía informativa ha cedido mucho territorio a la infografía que compendia mucha más información en su espacio que una fotografía. La fotografía de prensa ha evolucionado como un metalenguaje informativo, que en la escena resume a modo de “titular visual” la esencia de la información tal y como la presenta la línea ideológica del medio en que se presenta. Hoy los problemas de las redacciones son que con una cámara digital un fotógrafo hace 200 ó 300 imágenes de una misma noticia -no exagero- las transmite al editor gráfico que en ese maremagnum tiene que elegir a toda prisa la más adecuada, y cada vez más se hace evidente que frente a las miles y miles de imágenes que las redacciones manejan cada día, se borran la mayor parte, con lo que uno de los problemas que tendrán los historiadores del mañana

7 Fred Ritchin, *In Our Own Image. The coming revolution in Photography*, New York, Aperture, 1990.

es que a pesar de nuestra hipervisualidad social, las tecnologías actuales, y sobre todo, las prácticas derivadas de las mismas, tienden a no dejar muchas huellas para el porvenir.

Pero las cuestiones centrales en este momento pivotan en torno a otras cuestiones que me parecen más interesantes y están en línea con el intento de este texto de esbozar un imaginario en tres etapas de la historia de la fotografía. Por un lado nos encontramos que estamos ante dispositivos de captación de imágenes fijas y en movimiento, ubicuos, adaptados a otros usos y que están transformando algunas de las reglas del periodismo liberal. Nadie pensó que un teléfono cuya especialidad era la transmisión de voz, se convirtiera en una cámara inmediata con la capacidad no solo de captar, sino de transmitir inmediatamente lo captado. Esto hace que cada vez más las fotografías informativas más interesantes no son las que puede hacer el periodista profesional, sino el testigo accidental, el periodista ocasional que vivió el acontecimiento. En el atentado terrorista en el metro de Londres el 7 de Julio de 2005, junto a las prácticas establecidas de la prensa gráfica de obtener una imagen-resumen, como la muy conocida de la señora cubierta con una mascarilla quirúrgica que dio inmediatamente la vuelta al mundo y estuvo en todas las redacciones cumpliendo su papel de "icono fuerte" y de imagen para competir en una iconosfera altamente evanescente, donde los iconos visuales informativos tienen que ser muy potentes para que su borrado en la memoria social sea más lento, lo que realmente impactó de las imágenes del atentado, fueron las tomas captadas por los móviles de los pasajeros que se quedaron atrapados en los vagones de metro, pues eran las experiencias visuales de los verdaderos protagonistas

de la tragedia. El empuje de esta nueva tendencia es de tal magnitud que bastantes medios incorporan en sus ediciones digitales la posibilidad de que los testigos de algún acontecimiento manden sus imágenes. El "yo periodista", una sección del diario *elpais.com*, es un ejemplo de la aceptación de los medios de que las reglas informativas están cambiando.

Estos "selfmedia", en acertada definición de Patrice Flichy⁸, son una evolución de los mass-media y están aportando imágenes para la historia de factura personal, sin interés profesional, que nunca hubieran sido posible con las prácticas periodísticas tradicionales. Sin duda una de las más impactantes fue la ejecución el 30 de Diciembre de 2006, del dictador Sadam Hussein, un documento visual escalofriante captado por un móvil por uno de los presentes que deseaba inmortalizar un momento único y al que nunca hubieran llegado los periodistas profesionales. A pesar de la mala calidad técnica por su baja resolución, la grabación de un momento así es impresionante. La sordidez de la ejecución, la entereza de Sadam ante lo inevitable muestran, gracias a estos nuevos "self-media", fragmentos de la historia que nunca hubieran existido de otro modo. La mayor paradoja y el momento donde se mostró su fuerza como arma propagandística estos self-media, fue en la posguerra de Irak, con las fotos de la cárcel irakí de Abu Ghraid aparecidas en la prensa por primera vez en 2004, que al parecer fueron tomadas para el recuerdo privado con dispositivos digitales personales por los carceleros norteamericanos, que con estas prácticas de fotografías de recuerdo o "snapshots", sin pretenderlo echaban por tierra toda la doctrina trabajosamente diseñada por el Pentágono tras la traumática experiencia de Vietnam, que fue una

8 Patrice Flichy, *Lo imaginario de Internet*, Madrid, Tecnos, 2003.

guerra no perdida militarmente sino por el enemigo más poderoso de las sociedades liberales como es la opinión pública. Tras la guerra de Vietnam, el Pentágono creó una célula de análisis que estableció las nuevas pautas gráfico-informativas que vimos desplegarse en todo su esplendor en la primera guerra del Golfo en 1990 y 1991. Los periodistas iban "empotrados" con las unidades de combate que les indicaban lo que tenían que fotografiar, se presentaba la guerra como un



La difuminación de lo real y de lo ficticio es otra de las características de la sociedad del espectáculo en la que vivimos. Fotografía del líder del PP Mariano Rajoy con su "sosias" del guñol de Canal Plus publicada por el diario "El País" durante la campaña electoral de 2008.

videojuego mostrando las imágenes que captaban los misiles al impactar y cuya trayectoria visual enviaban a los satélites militares antes de su destrucción, y se eliminaba de la guerra todo lo que de dolor, sangre y devastación podía hacer pensar y protestar a los espectadores y lectores occidentales.

Pero sin duda, el elemento más novedoso y ya intuido por Debord en su obra de 1967, en el preludio

de la revolución parisina, era la difuminación social de lo público y de lo privado a la que estamos asistiendo cada vez de una manera más nítida y con una mayor virulencia. Si estos ámbitos estaban muy diferenciados en el siglo XX, y no digamos en el siglo XIX, en el siglo XXI la línea se ha quebrado y cada vez más la separación es más tenue. Las imágenes no representan ya a la realidad sino que han devorado a la propia realidad a la que representan. Hoy es más importante la apariencia, o el "simulacro" que es lo que finalmente queda en la memoria mediática, una memoria fugaz, autoborrable y que apenas nos muestra una imagen impactante, ésta desaparece para dar lugar a la siguiente, una noria de emociones visuales que gira sin parar.

La difuminación de los espacios públicos y privados de los individuos tienen su mayor exponente en las redes sociales que proliferan en Internet y en las que los usuarios cuelgan sin ningún pudor sus imágenes, se comparten, se intercambian y en el momento que aparecen en la red son inaprensibles para la persona que en ellas aparece. La red está llena de ejemplos de esta nueva tendencia social en la creación y difusión de imágenes privadas, acontecimientos íntimos, cuerpos pornográficos de personas anónimas que se autorretratan ante un espejo, y comparten espacio con imágenes de todo tipo, la inacabable enciclopedia visual digital que abarca prácticamente todo lo visible y que está al alcance de todos los que navegan por Internet.

Tal vez, el último elemento definitorio de este nuevo imaginario lo constituyan las prácticas de manipulación digital de las imágenes, que tuvieron en los noventa un espacio de impacto visual, y que, más en el cine que en la fotografía, aluden ya a un cambio ideológico de la cultura social en una época en la que

la realidad pasa por el filtro de la tecnología digital⁹. Las nuevas reglas narrativas que está introduciendo la digitalidad, además de cambiar la posición del espectador desde la posición única en la que le situó la visión en perspectiva renacentista, pasando por la veracidad objetiva del espectador fotográfico construido por la filosofía positivista, es ahora gracias a la posproducción digital un espectador ubicuo y que ocupa múltiples escalas y posiciones ante la realidad. Una realidad que también incorpora un nuevo elemento hasta ahora imposible, "la propia realidad de lo invisible". Si el siglo XX demolió el edificio del progreso en el que tan ciegamente se creía desde la Ilustración, el siglo XXI, ha destruido el discurso de la objetividad. Lo visible y lo invisible forman parte de una misma realidad que sin duda tiene elementos discursivos de hondo calado político y que algunos autores han atisbado ya con acierto¹⁰. Tal vez el mejor ejemplo de esta tendencia lo tengamos en la película de Alejandro Amenabar "Los otros" (1991) donde descubrimos casi al final de la historia que como espectadores hemos estado mirando la narración desde el lado equivocado, desde el lado de los muertos. Es solo un ejemplo de ese derrumbe de la objetividad al que estamos asistiendo y que se correlaciona en el imaginario cultural popular del cine con todas las teorías científicas del cambio de escala en la observación de la realidad y de la multiposición de la física cuántica.

Guy Debord en su "sociedad del espectáculo" escribía en 1967, una idea que ahora que el capitalismo se está refundando de nuevo en los foros económicos

mantiene su vigencia y me sirve como cierre de este intento de abordar el problema de los imaginarios fotográficos en tres tiempos consecutivos:

"Con el desarrollo del capitalismo el tiempo irreversible se ha unificado mundialmente. La historia universal llega a ser una realidad, ya que el mundo entero se reúne bajo el desarrollo de ese tiempo. Pero esta historia que es la misma en todas partes a la vez no es todavía otra cosa que la negación intrahistórica de la historia. Es el tiempo de la producción económica, recortado en fragmentos abstractos iguales, que se manifiestan sobre todo el planeta como el mismo día. El tiempo irreversible unificado es el del mercado mundial, y corrolariamente el del espectáculo mundial".

9 La emergencia y desarrollo de la imagen digital está dando lugar a nuevos fenómenos culturales cuya comprensión exigiría una larga lista de títulos. Tal vez como punto de partida, sigue siendo muy sólido el libro de Andrew Darley, *Cultura Visual Digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2002; su primera parte dedicada a la historia es muy a tener en cuenta y explica muy bien los contextos de partida.

10 Es el caso de Angel Quintana en su obra *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona, El Acanalado, 2003.

1858, LA PRIMERAS FOTOGRAFÍAS DE CUENCA

Francisco de la Torre de la Vega

Con toda probabilidad la primera fotografía que se realizó en la ciudad de Cuenca fue un retrato, ojalá un daguerrotipo. Pero mientras esta imagen aparece, a día de hoy, las fotografías más antiguas de la ciudad, hasta ahora conocidas, son una serie 13 de fotografías estereoscópicas realizadas en 1858 por el fotógrafo francés Charles Soulier.

Charles Soulier (sobre 1800-después de 1875) fue un fotógrafo inquieto y versátil que antes de iniciarse en la fotografía estudió en la Escuela de Bellas Artes de París, llegando a coincidir en 1816 con el gran artista Eugène Delacroix con el que colaboró en algunos trabajos de diseño y al que, al parecer, introdujo en la técnica de la acuarela.

Pionero en la edición y producción de vistas fotográficas, trabajó durante cinco años con el pintor y fotógrafo Athanase Clouzard especializándose la sociedad, denominada Clouzard & Soulier, en vistas panorámicas y estereoscópicas que trataban y comercializaban en un gabinete instalado en el número 28 de la Rue des Grands Augustins de París.

En 1859 la parte del negocio de Clouzard es comprada por Claude Marie Ferrier e hijo quedando así ambos asociados con Soulier¹.

Claude Marie Ferrier (1811-1889), también pionero en el oficio como Soulier, se especializó en la obtención de positivos sobre cristal de excelente calidad. Ya en

1851 realizó fotografías para el óptico francés Jules Duboscq, considerado como el primer editor de la estereoscopia, que fueron presentadas en la Exposición Universal de ese mismo año celebrada en el Cristal Palace de Londres, punto de partida del éxito de la estereoscopia como ya vimos.

Unos años más tarde se asocia con su hijo Jacques-Alexandre (1831-1911), quién estaba trabajando en solitario, y en 1859, como se ha indicado, lo hace con Soulier, formándose una de las más importantes sociedades fotográficas de la historia *Ferrier père, fils et Soulier*.

La firma recién creada, instalada en el número 99 del Boulevard de Sebastopol de París, comienza a trabajar duro cubriendo la campaña de Napoleón III en Italia y editando al respecto la colección "*Excursión sur le théâtre de la guerre d'Italie*".

Al mismo tiempo, organizaron numerosos viajes donde sus fotógrafos captaban imágenes estereoscópicas no sólo de Francia, sino del resto de países europeos –incluido España–, africanos, asiáticos y americanos. Completaban sus colecciones comprando imágenes a fotógrafos locales, llegando a formar un fondo fotográfico de unos 40.000 títulos.

En pocos años esta prestigiosa empresa se transformó, gracias a la calidad de sus trabajos y al auge de la estereoscopia, en una gran industria fotográfica y editora.

1 J. Chanza. Valencia en 1888, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1996, pág. 54.

Su personal contaba con un alto grado de especialización. Una vez tomadas las instantáneas por los fotógrafos, las placas eran enviadas a París donde se procesaban en modernos talleres. Posteriormente multiplicaban las imágenes en copias de diferentes formatos: cristales, tisús y positivos a la albúmina montados sobre cartulina, destacando sobre todos ellos el soporte de vidrio, siendo una de las contadas editoras fotográficas de estereoscopias de envergadura que lo siguieron utilizando tras la aparición del papel albuminado. Tal era su producción, que en 1862 se traslada a un local mayor situado en el número 113 del Boulevard de Sebastopol.

Respecto a las copias, un pequeño inciso. Ferrier y Soulier, al igual que muchas otras empresas del sector, son fotógrafos y editores, es decir realizan las fotografías para comercializar copias de las mismas. Pero hay que recordar que no es hasta finales del siglo XIX cuando se perfecciona el fotograbado, por tanto lo que venden son auténticas copias obtenidas de una en una a partir del negativo original.

En 1864 el fondo de Ferrier y Soulier fue adquirido por dos de sus fotógrafos empleados, M. León y George Julien Lévý, quienes lo siguieron comercializando y ampliando a lo largo del s. XIX con nuevas imágenes estereoscópicas de gran calidad.

Los Ferrier, padre e hijo, así como Soulier siguieron desarrollando brillantemente sus carreras profesionales en actividades fotográficas variadas y participando en numerosas Exposiciones. Charles Soulier, que recibió en 1867 el título de *Fotógrafo del Emperador*, rea-

lizó importantes reportajes fotográficos como la ascensión al Mont Blanc en 1869 o la breve sublevación revolucionaria de la Comuna de París en 1871.

La colección de vistas españolas de *Ferrier père, fils et Soulier* estaba formada por 264 fotografías estereoscópicas, de las que trece corresponden a Cuenca, realizadas en negativos de colodión sobre vidrio de 8,5x17cm, destinadas a elaborar vistas estereoscópicas en vidrio, cartulina y tisú. Los pares se comercializaron sin identificador de editor ni autor. Tan sólo en algunas imágenes se puede apreciar las iniciales CS, un pequeño número o una pequeña tira con numeración y título en la propia vista. Algunas cartulinas comercializadas anteriormente por Soulier, llevaban la identificación *Voyage en Espagne* o simplemente *Espagne*.



Ferrier & Soulier. Fotografía de Charles Soulier. 1858.

6432. Palais de l'Inquisition (sic). Placa estereoscópica de colodión de 8,5 x 17 cm.

Esta colección de imágenes fue recopilada en dos viajes diferentes, uno en 1858² y otro entre los años 1861 y 1862³.

2 En la parte final de un folleto editado a finales de 1858 por la firma británica Smith, Beck and Beck, aparece la relación de gran parte, incluidas las de Cuenca, de las estereoscopias en cristal realizadas por Soulier en este viaje a España. R. Garófano, *Andaluces y Marroquíes, en la colección fotográfica de Lévy (1888-1889)*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 2002, pág. 22 y 56.

3 José Huguet, *op. cit.* pág. 61 y Rafael Garófano, *Andaluces y Marroquíes...*, pág. 22, han establecido el año 1861 y 1862, respectivamente, como los de realización de este segundo viaje, deduciéndolas del estudio de las imágenes tomadas en Valencia y Cádiz.

Al primer viaje corresponden 114 imágenes de Madrid, Segovia, Toledo, Cuenca, Córdoba, Sevilla, Málaga, Ronda y Gibraltar, donde con toda probabilidad los fotógrafos embarcarían hacia Francia. Estas fotografías fueron realizadas por Charles Soulier o alguno de sus fotógrafos, aportándose en 1859 al fondo fotográfico de la sociedad *Ferrier père, fils et Soulier* creada ese mismo año.

De esta autoría no hay ninguna duda ya que, a parte de que el año de realización lo confirma, en los diversos estudios realizados, incluido el nuestro sobre las fotografías estereoscópicas de Cuenca, se ha observado que en la gran mayoría de las placas de vidrio originales y en las diversas copias de cristal o papel de albúmina realizadas de ellas, aparece una marca o "firma" con las siglas "CS" que identifica la autoría de Charles Soulier⁴ bien en la esquina inferior izquierda o en la derecha de la imagen de uno de los pares que forman la estereoscopia.

Al respecto hay que comentar que es difícil afirmar quién ha tomado una fotografía, ya que era muy frecuente la compra o el alquiler de negativos, el empleo de ayudantes o la contratación de fotógrafos correspondientes. No obstante, en el caso de las imágenes de este primer viaje, cabe pensar que fue bien el propio Soulier quién realizó personalmente estas imágenes o alguno de los ayudantes de su empresa.

Al segundo viaje pertenecen una serie de 158 fotografías de Pamplona, Olite, Zaragoza, Montserrat, Barcelona, Murviedro, Valencia, Alicante, Cartagena, Málaga, Granada, Cádiz, Aranjuez, Madrid, La Granja, El Escorial, Burgos, finalizando itinerario, de nuevo, en

Gibraltar. Estas imágenes ya fueron tomadas por fotógrafos propios de la nueva firma o comisionados.

Las trece fotografías realizadas por Charles Soulier en Cuenca destacan por su belleza y su perfección técnica. Son, hasta ahora, las más antiguas de nuestra ciudad datadas cronológicamente o, cuando menos, las primeras que se comercializaron, lo que les confiere un extraordinario valor fotohistórico.

Fueron realizadas en 1858 sobre placas estereoscópicas de colodión húmedo de 8,5x17 cm y comercializadas por la casa *Ferrier père, fils et Soulier* en placas de vidrio, cartulinas y tisús con los números del 6.425 al 6.437 según el sistema de numeración establecido en los catálogos de esta firma⁵.

- 6425. Cuenca. Entrée de la Ville de Cuenca.
- 6426. Cuenca. Panorama de Cuenca et Monts San Christobal.
- 6427. Cuenca. Vue prise des jardins du Huécar.
- 6428. Cuenca. Vue dans la vallée du Huécar.
- 6429. Cuenca. Maisons de Cuenca, sur les roches de Júcar.
- 6430. Cuenca. Panorama de Cuenca, prise des roches.
- 6431. Cuenca. Vue panoramique de Cuenca et de la vallée du Júcar.
- 6432. Cuenca. Palais de l'Inquisition.
- 6433. Cuenca. Vue du pont de San-Pablo, prise de la vallée.
- 6434. Cuenca. Vue du pont de San-Pablo, prise des roches.
- 6435. Cuenca. Vue de Cuenca, vers le sud.

4 Incluso de la unión de éste con Clouzard si tomamos sus iniciales: Clouzard & Soulier = "CS".

5 Ferrier père et fils, Soulier, Charles, *Catalogue des épreuves stéréoscopiques*, Paris. 1864, La numeración de estas fotografías en el escaso año que pertenecieron a la unión de Clouzard & Soulier eran del 425 al 427. Por tanto Ferrier & Soulier le añadieron a esta numeración el dígito 6 como unidad de millar o le sumaron 6000, como ustedes deseen.

6436. Cuenca. Vue de Cuenca, prise des fortifications.

6437. Cuenca. Vue de Cuenca, prise des faubourgs.

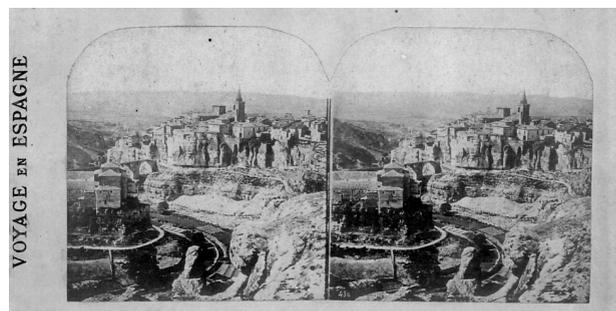
Los negativos de colodión en placas de vidrio de al menos diez de estas trece fotografías se encuentran en la actualidad en el fondo fotográfico de la Agencia Roger-Viollet de París.

La temática de estas imágenes sigue los cánones establecidos en los orígenes de la fotografía estereoscópica, es decir vistas generales o panorámicas, de carácter aéreo o semiaéreo, de escenarios naturales o urbanos y vistas de los grandes monumentos. Están realizadas inteligentemente, con toda probabilidad, con una gran cámara monocular, por una persona de gran calidad técnica, aprovechando la orografía del terreno o alguna construcción. Esta técnica produce vistas muy generales sobre los tejados o el paisaje y tienen un logro efecto estereoscópico si se consiguen tomar en la imagen elementos cercanos y lejanos, que por su contraste provocan una mayor sensación de relieve.

En este tipo de vistas no aparecen personas, animales ni objetos en movimiento. El colodión húmedo utilizado en aquella época permitía la obtención de fotografías con movimiento, pero ello resultaba muy complicado y costoso ya que había que preparar la placa de vidrio antes de tomar la fotografía y revelarlas inmediatamente. Por ello, a pesar de estar superado este problema, muchos de los fotógrafos de la época huían de este tipo de representaciones, en detrimento de las vistas animadas más atractivas.

La descripción que puede hacerse de estas fotografías está perfectamente relatada en cualquier volumen de la literatura de viajes romántica que hable de la Cuenca del siglo XIX.

Soulier nos ha dejado unas bellas, magníficas y extraordinarias vistas de Cuenca tomadas en todos los puntos cardinales. Panorámicas realizadas desde el cerro Socorro, cerro del Rey de la Majestad, cerrillo San Roque, alto del Castillo y desde los miradores de la Torre de Mangana. Primeros planos del puente de San Pablo, del Convento de San Pablo o del Portillo de las Angustias. A simple vista distinguimos el caserío de la ciudad sobre los peñascos de las hoces, las riberas de los ríos Júcar y Huécar, el puente de San Pablo, el Giraldo y la fachada de la Catedral, las iglesias de San Miguel y San Pedro, así como un gran número de lugares que aún podemos contemplar más o menos alterados o algunos ya desaparecidos, pero que perduran en la memoria de los cuquenses.



*Ferrier & Soulier. Voyage en Espagne. Fotografía de Charles Soulier. 1858.
430. Panorama de Cuenca, pres de roches.
Albúmina sobre cartulina de 8,5 x 17 cm.*

Pero basta mirar las fotografías con detenimiento para llevarnos muchas sorpresas: el Castillo; el pequeño puente de San Martín; las numerosas casas voladas sobre las hoces; el barrio de San Martín donde destaca la iglesia que le dio su nombre, su portillo o la iglesia de Santa Cruz; el antiguo barrio judío, llamado del Alcázar, compuesto por un laberinto de

callejas bordeadas por un conglomerado de casas montadas unas sobre otras llegando a aplastar a la Iglesia de Santa María de Gracia y justo emergiendo a sus pies la torre pétrea de Mangana; un poco más abajo la torre de la Queda y la de San Juan , la antigua prisión, la Ermita del Socorro,...

Es fácil imaginar al fotógrafo francés y a sus ayudantes subiendo por los peñascos cargados de cámaras, trípodes, frascos de productos químicos y del resto del delicado y voluminoso equipo fotográfico hasta el lugar de la toma, y una vez instalados sobre el incomparable palco haciendo las fotografías junta a una tienda-laboratorio portátil necesaria para preparar y revelar rápidamente las placas.

Pero tampoco es difícil recordar el placer del artista al contemplar tan magnífico escenario para su propósito. Y eso tuvo que ser así ya que de las fotografías realizadas en estos dos viajes sólo Madrid, Toledo, Sevilla, Granada y Aranjuez le superan en número a las conquenses, Barcelona la iguala, y ciudades tan monumentales, turísticas y significativas como Segovia, Córdoba, Málaga, Zaragoza, Valencia, Alicante o Burgos no alcanza tal número de vistas.

Durante estos primeros años de la fotografía estereoscópica se realizaban entre los fotógrafos y editoras fotográficas gran número de contratos y negocios empresariales. El fondo fotográfico de Ferrier & Soulier pasó a dos empleados de la firma de apellidos León y Levi, respectivamente. Otras de estas relaciones contractuales, posiblemente una cesión temporal de imágenes para su explotación, relaciona a Ferrier y Soulier con uno de los fotógrafos más importantes de la fotografía española del siglo XIX y de todos los tiempos, J. Laurent. Estas imágenes tampoco se libraron de un problema muy actual, la piratería...

Esta edición del III Encuentro de Historia de la Fotografía en nuestra Región, le ha correspondido a Charles Soulier. Las historias citadas y otras, las dejamos para se contadas en próximos Encuentros.

EL CENTRO DE LA FOTOGRAFÍA Y LA IMAGEN HISTÓRICA DE GUADALAJARA: REALIZACIONES Y PROYECTOS

Plácido Ballesteros San José, José Félix Martos Causapé y José Antonio Ruiz Rojo
(CEFIHGU)

1. EL CEFIHGU

1.1. Introducción: nacimiento y estructura del Centro

Coincidiendo con el proceso de recuperación que desde la Sección de Archivos y Bibliotecas de la Diputación Provincial de Guadalajara se estaba llevando a cabo de las venerables colecciones fotográficas de don Tomás Camarillo Hierro (1879-1954) y del cronista Francisco Layna Serrano (1894-1971), donadas a la Institución Provincial a mediados de la década de los cincuenta y comienzos de los setenta del siglo pasado, que estaban depositadas en la Biblioteca de Investigadores de la Provincia, en la primavera de 1998 los propietarios de la Colección Fotográfica Latorre y Vegas cedieron en depósito un nuevo conjunto de imágenes históricas.

Con ello, el material confiado a la custodia de la Diputación sumaba ya más de cinco mil imágenes y casi hora y media de películas anteriores a 1936. Ante la importancia de este patrimonio gráfico, desde el Servicio de Cultura de la Diputación Provincial se entendió que la mejor forma de gestionarlo era constituir un centro específico (cuyas instalaciones, sitas en el Centro San José de la calle Atienza, fueron inauguradas el 15 de mayo de 2003) que pasó a denominarse Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU)¹, cuya finalidad principal fuera la de asegurar la

conservación y la difusión social del patrimonio fotográfico y cinematográfico existente en la provincia.

Para ello se ha dotado al Centro de instalaciones y equipamiento de muy diversa naturaleza. Junto a las *salas de exposiciones*, en las que se realiza una aproximación didáctica al mundo de la fotografía y el cine (incluidos cámaras y proyectores antiguos) y se exhibe una selección de las mejores imágenes y películas de sus fondos, se cuenta con *depósitos* especialmente acondicionados para la conservación de los materiales originales. Las *áreas de trabajo técnico*, por su parte, están dotadas tanto del equipamiento informático adecuado para realizar la descripción de las imágenes como de los medios necesarios para su análisis, su reproducción y, si fuera necesario, su restauración. La existencia, además, de la correspondiente *sala de estudio y audiovisuales* asegura que tanto los investigadores como el público en general puedan acceder cómodamente a los catálogos de las distintas colecciones y disfrutar de las proyecciones y exposiciones virtuales programadas.

Para la realización del proyecto se solicitó la ayuda de la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, a través de la correspondiente convocatoria de subvenciones, que fue generosamente atendida. En este empeño también se ha contado con la colaboración desinteresada de varios

1 Director: Plácido Ballesteros San José. Página web: www.cefihgu.com. Dirección de correo electrónico: cefihgu@dguadalajara.es.

coleccionistas, entre los que cabe destacar a don Alejandro Latorre, don Luis Vegas, don Fernando Poyatos, don José López, don Marcelino Roa, don Luis Teixeira y don José Félix Martos Causapé. Así como con el asesoramiento de diversos especialistas en la historia de la fotografía y el cine y de la gestión del Patrimonio Histórico Artístico, entre los que cabe destacar a don José Antonio Ruiz Rojo y a don Pedro José Pradillo y Esteban.

En el proyecto de museización se han integrado los mejores materiales de nuestras principales colecciones fotográficas (Tomás Camarillo, Latorre y Vegas, Layna Serrano y Fernando Poyatos, que en total suman ya más de 5.000 imágenes y más de dos horas de películas) junto a un número considerable de interesantísimas piezas que ilustran los primeros pasos de la fotografía, cedidas por distintos coleccionistas.

Así, a través de un ameno recorrido, el visitante, tras una sencilla aproximación al nacimiento y posterior desarrollo de las distintas técnicas fotográficas, puede disfrutar de un sosegado recorrido por una amplia selección de imágenes de cada una de las colecciones que hoy pertenecen al Centro o están depositadas en el mismo para su custodia y difusión, que en su conjunto nos ayudan a recuperar la memoria gráfica de la provincia durante el último siglo y medio. En este contexto, la narración de la llegada del cine a Guadalajara se completa con la proyección de las primeras películas rodadas en la provincia.

1.2. Archivos y Colecciones Fotográficas del CEFIHGU

En la actualidad el Centro, que está abierto a futuras incorporaciones de todas aquellas colecciones y archivos que sus propietarios quieran depositar por cualquiera de los procedimientos establecidos al efecto, acoge varias colecciones fotográficas, recibidas unas en dona-

ción y otras en depósitos voluntarios para su gestión y conservación, cuyas características fundamentales son las siguientes (la relación no es exhaustiva):

1.2.1. Tomás Camarillo (c.1924-1954)

Fue donada en 1954 a la Diputación Provincial por la viuda del afamado fotógrafo alcarreño don Tomás Camarillo. Está formada fundamentalmente por dos grandes conjuntos de imágenes, uno fotográfico y otro cinematográfico, a los que acompañaron el equipo fotográfico, las publicaciones y condecoraciones del personaje.



La colección fotográfica reúne 1.848 imágenes, fechadas la inmensa mayoría entre c.1924 y 1948, correspondientes a 287 pueblos, villas y ciudades de la provincia. En ellas se recogen, además de las vistas generales de los conjuntos urbanos, numerosísimos detalles referentes a sus paisajes naturales, calles, plazas, rincones y edificios destacados como iglesias, castillos o casonas; así como retratos de numerosos lugareños ambientados en sus labores y festejos tradicionales y ataviados con sus indumentarias típicas.

De todas ellas, 1.575 conservan los negativos (94 de cristal y 1.481 acetatos) y 269 sólo positivos. Además contamos con 651 reproducciones a gran tamaño realizadas por el autor para exposiciones de la época (entre c.1924 y 1944) y 1.475 en formato postal.

En el legado de don Tomás Camarillo se incluían también “10 cajas de película de paso universal positivas y negativas”, que contenían otras tantas películas o fragmentos de películas cinematográficas, cuyas imágenes documentan la viveza y el dinamismo que caracterizaron a la sociedad de la capital y de los pueblos de la provincia a finales de la década de los años veinte de la pasada centuria, ya que recogen muy diversos aspectos como primeros planos de personajes sobresalientes de la época, visiones colectivas de amplios sectores sociales en diferentes actividades: fútbol y otras competiciones deportivas, festejos de diversa índole como procesiones, desfiles o corridas de toros; ocupaciones económicas como el trabajo en fábricas, etc. Este material, que con el paso del tiempo había quedado totalmente inútil para su proyección, ha sido restaurado en virtud de un convenio suscrito entre la Diputación Provincial de Guadalajara y Filmoteca Española.

1.2.2. Francisco Layna Serrano (1917-1970)

La colección fue entregada en julio de 1971 a la Diputación Provincial junto a los fondos bibliográficos y documentales de su biblioteca y archivo personal por el cronista provincial don Francisco Layna Serrano.

Reúne más de 2.500 imágenes, fechadas entre 1917 y 1970. En su mayoría corresponden a casi un centenar y medio de pueblos de la provincia de Guadalajara, pero no faltan de diferentes localidades de Asturias, Ávila, Badajoz, Burgos, Ciudad Real, Jaén, La Rioja, Madrid, Málaga, Segovia, Soria, Toledo, Valen-

cia, Valladolid y Zaragoza, que fueron objeto de interés en los estudios realizados por el sabio alcarreño.

Son, pues, un espléndido reflejo gráfico de los profundos estudios que nuestro personaje realizó sobre diversos temas relacionados con la historia del arte: 689 imágenes tienen como tema central aspectos arquitectónicos, entre las que destacan 144 vistas sobre iglesias, 285 de castillos y 218 sobre escultura. Se conservan también un número considerable (casi 300) sobre asuntos etnográficos, además de las que documentan diversos aspectos de la trayectoria vital y profesional del propio personaje.

Del conjunto, 1.175 conservan los negativos (29 de cristal, 606 acetatos y 540 en rollos de 35 mm) y 1.412 son positivos de época. En su mayoría las fotografías fueron realizadas por el propio Layna Serrano, aunque no faltan tampoco las firmadas por otros fotógrafos y selladas por distintos laboratorios fotográficos, algunos de especial prestigio, como Tomás Camarillo, A. Baños, Andrada, José Reyes, García Garrabella, Marí, Leocadio Zafra, Pedro Archilla y otros vinculados con la provincia de Guadalajara, así como otros de distintos lugares de España: A. Linares (Toledo), Muñoz (Ciudad Real), Alberto Muro, A. Vela y H. Ortega (La Rioja), Mier (Burgos) y Arcos (Huelva).

1.2.3. Latorre y Vegas (1896-1941)

Esta colección fue localizada a principios de los años noventa por don Alejandro Latorre Atance y don Luis Vegas Ramos al realizar obras de reforma en la casona que hoy es sede de su empresa y fue entregada en depósito a la Biblioteca de Investigadores de la Diputación el 9 de abril de 1998.

Está constituida por 1.057 imágenes, un álbum fotográfico titulado *Aviación de Guadalajara (1915-1918). Aeródromo militar de Guadalajara* y 29 cajas de

material fotográfico de diversos tamaños, fabricadas por diferentes casas comerciales internacionales en el primer tercio del siglo XX. De las más de un millar de fotografías, 588 conservan sus negativos (371 placas de cristal y 217 acetatos) y 468 sólo los positivos. Las imágenes están fechadas entre 1896 y 1941.

Los temas recogidos en la colección son de muy diversa temática. Tras su catalogación y digitalización completa ha quedado organizada en nueve secciones.

La más numerosa es la de aeronáutica. Engloba 179 imágenes de los más variados tipos de globos aerostáticos y dirigibles que reflejan la importante presencia que las unidades de la Aerostación Militar tuvieron en Guadalajara desde finales del siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX. Junto a ellas destacan las 262 agrupadas en la subsección de Aviación, que documentan la existencia del desaparecido aeródromo militar de Guadalajara y la construcción de diversos modelos de aviones en la fábrica Hispano. Completan esta sección numerosas vistas aéreas tomadas desde globos o aviones y otros temas militares relacionados con la actividad del cuerpo de Ingenieros en la ciudad.

Las restantes secciones recogen un variado número de temas que reflejan la Guadalajara del primer tercio del siglo XX, entre los que cabe destacar 120 retratos de personas en muy diversas actividades; 64 vistas del exterior y del interior de la fábrica La Hispano, que recogen la actividad de los obreros en su trabajo; 112 tomas de diversos deportes como atletismo, fútbol, boxeo o ciclismo, 74 vistas urbanas y 69 paisajes naturales.

Los autores de las fotografías documentados en esta colección son varios: los hermanos Fernández Palacios, que según nuestras investigaciones fueron los compiladores de la colección desde 1913 a 1936, y distintos fotógrafos de la Aerostación Militar con destino en Guadalajara como José Reyes, Arquer y otros

fotógrafos con estudio en Guadalajara durante los años 20 y 30 del siglo XX.

1.2.4. Fernando Poyatos (1958-1974)

Donada por don Fernando Poyatos Fuster (Calahorra, 1933) al CEFIHGU el 14 de octubre de 2002, la colección está compuesta en la actualidad por 253 imágenes. De ellas, 205 conservan los negativos (35 mm). De la totalidad existen positivos de época de 10 x 15 cm y otros.

Todas las imágenes, fechadas entre 1958 y 1974, son obra del profesor Poyatos y recogen diversos aspectos de la vida cotidiana de Budía (122 imágenes) y otros pueblos de la provincia de Guadalajara (Alocén, Atienza, Brihuega, Castilmimbre, Durón, El Olivar, Mantiel, Millana, Picazo, Sacedón y Valdelagua) visitados por el autor en los periodos vacacionales en los que volvía a la Alcarria. Por su fecha, el conjunto de la colección es una inmejorable crónica de la transformación que la provincia de Guadalajara experimentó entre la posguerra y el desarrollismo de los sesenta.

La catalogación y digitalización de la colección se ha realizado con la colaboración de don Fernando Poyatos, hecho que no sólo ha permitido asignarle a cada imagen un título preciso, sino también adjuntarle un breve comentario personal en el que el autor enmarca el contexto íntimo de su obra.

1.2.5. Colección Luis M. García Muñoz

Formada por un conjunto de fotografías de los años 20 del siglo pasado relacionadas con la arquitectura y la escultura de la provincia (Palacio del Infantado, Panteón, Iglesia de San Ginés, Palacio de Cogolludo, Catedral de Sigüenza, etc.), reunidas por don Luis Martín de Lerena, personaje vinculado a la cultura y la política del momento en la capital alcarreña. Componen la colección 23 imágenes únicas, desconocidas hasta el momento.

1.2.6. Archivo Fotográfico de José López, de Guadalajara

Fotógrafo ya fallecido, instalado en Guadalajara, durante el periodo 1932-1975. Esta colección está en avanzado proceso de catalogación.

Componen la colección más de 2.000 imágenes relacionadas con la ciudad de Guadalajara, destacando los retratos de estudio e instantáneas a grupos y colectivos que reflejan momentos de actividad profesional muy diversa, celebraciones institucionales y culturales y de ocio.

1.2.7. Archivo Fotográfico de José Reyes, de Guadalajara

Fotógrafo ya fallecido, instalado en Guadalajara, durante el periodo 1925-1948.

De esta colección ha ingresado en el Centro una selección de unas 500 imágenes digitalizadas por su nieto y actual titular del Estudio, de temática muy parecida a la de la colección anterior.

1.2.8. Archivo Fotográfico de Eugenio Ruiz García "PECO", de Molina de Aragón

Fotógrafo ya fallecido, instalado en Molina de Aragón durante el periodo 1945-1979. Posiblemente con material anterior a este periodo.

Esta colección está en avanzado proceso de catalogación. Componen la colección más de 200.000 imágenes relacionadas con la ciudad de Molina y numerosos pueblos del Señorío.

1.2.9. Colección Cinematográfica Moro-Mur

Conjunto de películas cinematográficas de los años veinte del siglo pasado. Hay películas comerciales de cine mudo (Christus, film italiano de 1915 con rótulos en español, Cataratas del Niágara con rótulos en espa-

ñol, etc.) y películas rodadas por aficionados en diferentes lugares de la provincia durante esos años.



1.3. Primera Memoria de Actividades (mayo 2003 – mayo 2004)

1.3.1. Exposiciones en el Centro (Guadalajara):

- *Antiguos procesos fotográficos*, virtual, mayo de 2003.
- *Selección de imágenes de Foto Estudio Reyes*, virtual, mayo de 2003.
- *Primera aproximación a la Colección Fotográfica de José López*, mayo de 2003.
- *Imágenes y Memorias Alcarreñas*, Colección Po-yatos, junio de 2003.
- *Francisco Marí. Fotografías de Guadalajara, 1914-1931*, septiembre de 2003.
- *Castillos de Guadalajara*, Colecciones Camarillo y Layna Serrano y fotógrafos actuales, diciembre de 2003.
- *Relojes de Sol de Guadalajara*, abril-mayo de 2004.

1.3.1. Exposiciones Itinerantes:

- *Guadalajara: cuna de la aeronáutica Española*. Colección Latorre y Vegas. Visitó los siguientes lugares:
 - Archilla, mayo de 2003.
 - Los Manantiales, Guadalajara, mayo de 2003.
 - Valdeaveruelo, septiembre de 2003.
 - Murcia: San Pedro del Pinatar y otros municipios del entorno de la base aérea de San Javier, diciembre de 2003- febrero de 2004.
- Albalate de Zorita, abril de 2004.
- *Imágenes y Memorias Alcarreñas*, Colección Po-yatos. Visitó los siguientes lugares:
 - Fuentelencina, agosto de 2003
 - Los Manantiales, Guadalajara, mayo de 2004.
- *Castillos de Guadalajara*, Colecciones Camarillo y Layna Serrano y fotografías actuales. Visitó los siguientes lugares:
 - Sigüenza, marzo-abril de 2004.
 - Brihuega, abril-mayo de 2004.

1.3.4. Visitantes del Centro en 2003-2004:

- 2.400 visitantes durante las exposiciones
- 19 visitas guiadas para centros de enseñanza y otros colectivos, que suman en total 519 visitantes.

2. La fotografía

2.1. Introducción

El Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU), que inauguró su museo e instalaciones en 2003 con el acto protocolario de firma de actas de depósito o cesión al centro de diversas colecciones fotográficas privadas, fue creado por la Diputación Provincial de Guadalajara el 21 de febrero

de 2001, cuando el pleno de la Corporación aprobó el proyecto elaborado por los técnicos de la sección de Archivos y Bibliotecas. El diseño preveía la dotación de instalaciones y equipamiento adecuados: sala de exposiciones, almacenes de depósito y custodia de las colecciones especialmente acondicionados para la conservación de los originales, laboratorio fotográfico, sala de estudio y consulta para los investigadores dotada de biblioteca especializada y medios audiovisuales, y áreas de trabajo técnico con el material informático adecuado para archivar, analizar y reproducir las imágenes depositadas en la institución.

Una vez realizado el proyecto de museización, que contó desde un principio con el valioso asesoramiento de varios especialistas en Historia de la Fotografía y en gestión del Patrimonio Histórico Artístico, el centro se convirtió en un referente provincial y regional ineludible para toda persona interesada en los medios audiovisuales relacionados con la historia del cine y de la fotografía.

De este modo quedó configurada la función primordial del Centro, esto es la custodia, mantenimiento y difusión del patrimonio fotográfico y cinematográfico existente en la provincia de Guadalajara.

La puesta en marcha de la institución contó además con la generosa ayuda concedida por la Consejería de Educación y Cultura. Una vez consolidada la existencia del Centro se ha optado por extender su difusión social creando tres nuevas sedes en las localidades de Molina de Aragón, Pastrana y Sigüenza, lo que ha sido posible gracias a la colaboración de sus respectivos ayuntamientos y de otras instituciones, como la Universidad de Alcalá de Henares.

2.2. Cursos, conferencias y exposiciones

El CEFIHGU ha desarrollado a lo largo de estos años de funcionamiento diversas actividades encaminadas a la

divulgación científica y didáctica de su patrimonio fotográfico. Además de las visitas guiadas ofrecidas a centros culturales y educativos, se ha llevado a cabo una activa política basada en la organización de cursos, ciclos de conferencias, montaje de diversas exposiciones con carácter monográfico y publicación de obras especializadas, en su mayoría libros-catálogo relacionados con dichas muestras. A continuación pasamos a reseñar las actividades más destacadas, expuestas por orden cronológico.



2.2.1. Cursos

- *Historia de la Fotografía. Aspectos técnico, estético, documental y social.* 15 de octubre a 17 de diciembre de 2003. Impartido por José Félix Martos Causapé y José Antonio Ruiz Rojo, asesores científicos del CEFIHGU, coleccionistas de fotografía y fotohistoriadores.
- *Introducción a la conservación y la restauración de materiales fotográficos.* Noviembre de 2003. Impartido por Manuel Santos, restaurador y conservador.
- *Introducción a la Historia de la Fotografía.* De 2 de marzo a 4 de mayo de 2004. Por José Félix Martos Causapé y José Antonio Ruiz Rojo.

2.2. Conferencias

Con motivo de la inauguración del Centro de la Fotografía se dieron las siguientes conferencias:

- *Antiguos procesos fotográficos,* seguida de una exhibición de diferentes tipologías fotográficas del siglo XIX. 20 de mayo de 2003. Por José Félix Martos Causapé, historiador del arte y coleccionista de fotografía antigua.
- *José Reyes, fotógrafo.* 21 de mayo de 2003. Acompañada de una exposición virtual de imágenes de Foto Estudio Reyes (1913-1959). Por Ricardo Reyes Medina, fotógrafo.
- *Primera aproximación a la Colección Fotográfica de José López Ramiro (1910-1982,* seguida de una exposición virtual de imágenes de la colección fotográfica de José López Ramiro. 22 de mayo de 2003. Por José López Cortés, fotógrafo y los técnicos del CEFIHGU.

Al celebrarse el primer aniversario del Centro y coincidiendo con la exposición Clifford en Guadalajara se dio un nuevo ciclo de conferencias:



- *Las peripecias de Charles Clifford por España*. 10 de mayo de 2004. Por Lee Fontanella, ftohistoriador, hispanista y profesor emérito de Humanidades y Artes.
 - *La invención de la fotografía. De la fotoquímica del siglo XVIII a los resultados de la década prodigiosa (1827-1837)*. 12 de mayo de 2004. Por José Antonio Ruiz Rojo, ftohistoriador y coleccionista.
 - *Del daguerrotipo al colodión. La fotografía de viajes en España a mediados del siglo XIX*. 20 de mayo de 2004. Por José Félix Martos Causapé, ftohistoriador.
 - *La goma bicromatada. Aspectos de la técnica y su posterior proyección*. 27 de mayo de 2004. Por Cristine Rendina, fotógrafa.
 - *Un año de experiencia en el Laboratorio de Conservación y Restauración del CEFIHGU*. 2 de junio de 2004. Por Alfonso Romo, fotógrafo.
- El tercer ciclo de conferencias estuvo dedicado a temas relacionados con la exposición *Arte perdido en la provincia de Guadalajara. Iconografía de Nuestra Señora. Fotografías de Tomás Camarillo y Francisco Layna*:
- *Iconografía de la Virgen María en la provincia de Guadalajara: Renacimiento y Barroco*. 6 de abril de 2006. Por José Miguel Muñoz Jiménez, profesor de Historia del Arte.
 - *Leyendas y tradiciones en la mariología de Guadalajara*. 20 de abril de 2006. Por José Ramón López de los Mozos, etnólogo y técnico de la Diputación Provincial.

- *Los modelos vallisoletanos en la escultura barroca de Guadalajara en el siglo XVII*. 27 de abril de 2006. Por Javier Vélez Chaurri, profesor titular de la Universidad del País Vasco.
- *Imaginería procesional para la Semana Santa en Guadalajara*. 4 de mayo de 2006. Por Pedro José Pradillo y Esteban, técnico de Patrimonio del Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara.
- *Archivo fotográfico de José López (1932-1975)*. Noviembre de 2007.
- *La Casa Laurent y Guadalajara. Fotografías, 1862-1902*. Septiembre-octubre de 2007. Comisarios: José Félix Martos y José Antonio Ruiz.
- *Fotografías de La Rioja en la colección Layna Serrano de Guadalajara*. Mayo de 2008. Coordinadores: Plácido Ballesteros e Ignacio Gil-Díez de Usandizaga.
- *La fotografía en la prensa antigua de Guadalajara (1891-1929)*. Septiembre de 2008. Comisarios: José Félix Martos y José Antonio Ruiz.

2.3. Exposiciones

- *Fernando Poyatos. Primer álbum de imágenes y memorias alcarreñas*. Junio de 2003.
- *Francisco Marí. Fotografías de Guadalajara, 1914-1931*. Comisario de la muestra: Pedro José Pradillo.
- *Castillos de la provincia de Guadalajara*. Octubre de 2003.
- *José López. Fotografías de Guadalajara. 1930-1950*. 2004.
- *Alustante en los 60. Emigración: Quijotes por el mundo. Eugenio Ruiz García "Peco". Fotografías*. 2004.
- *Clifford en Guadalajara. Fotografías, 1855-1856*. Mayo de 2004. Comisarios: José Antonio Ruiz Rojo y José Félix Martos Causapé.
- *Sacedón, un siglo de imágenes*. Octubre-noviembre de 2005.
- *Fernando Poyatos. Segundo álbum de imágenes y memorias alcarreñas*. Diciembre de 2005-enero de 2006.
- *Arte perdido en la provincia de Guadalajara. Imaginería renacentista y barroca. Fotografías de Tomás Camarillo y Francisco Layna*. Abril-mayo de 2006. Comisario: Pedro José Pradillo.
- *La luz del tiempo. Cien años de fotografía en la colección José Félix Martos Causapé. 1845-1950*. Septiembre-octubre de 2006. Comisario: José Félix Martos.

2.2.4. Publicaciones

- Ballesteros, Plácido; Romo, Alfonso; Sanz Establés, Carlos; Vizcaíno, José María: *Guadalajara en blanco y negro. Momentos de la Historia (I)*. Guadalajara, 2002.
- Poyatos, Fernando: *Primer álbum de imágenes y memorias alcarreñas*. Guadalajara, 2003.
- Pradillo y Esteban, Pedro José: *Francisco Marí. Fotografías de Guadalajara, 1914-1931*. Guadalajara, 2003.
- Muñoz Jiménez, José Miguel (coord.): *Castillos de la provincia de Guadalajara*. Guadalajara, 2003.
- Fontanella, Lee; Martos Causapé, José Félix; Ruiz Rojo, José Antonio: *Clifford en Guadalajara. Fotografías, 1855-1856*. Guadalajara, 2004.
- Pradillo y Esteban, Pedro José: *José López. Fotografías de Guadalajara. 1930-1950*. Guadalajara, 2004.
- Pradillo y Esteban, Pedro José: *Marcelino Roa. Fotografías de Guadalajara, 1955-2005*. Guadalajara, 2005.
- Martos Causapé, José Félix: *La luz del tiempo. Cien años de fotografía en la Colección José Félix Martos Causapé. 1845-1950*. Guadalajara, 2006.

- Pradillo y Esteban, Pedro José (coord.): *Arte perdido en la provincia de Guadalajara. Imaginería renacentista y barroca*. Guadalajara, 2006.
- Martos Causapé, José Félix y Ruiz Rojo, José Antonio, y texto introductorio de Ana Gutiérrez: *La Casa Laurent y Guadalajara. Fotografías, 1862-1902*. Guadalajara, 2007.
- Martos Causapé, José Félix y Ruiz Rojo, José Antonio: *La fotografía en la prensa antigua de Guadalajara (1891-1929)*. Guadalajara, 2008.
- Lucas López, Raúl de (comisario): *Brihuega 1911. Crónica del Bicentenario*. Textos de José Antonio Ruiz Rojo y José Félix Martos Causapé. CEFIHGU, Ayuntamiento de Brihuega y Asociación Turística Cultural Briocense. Guadalajara, 2008.
- Ballesteros San José, Plácido y Gil-Díez de Usandizaga, Ignacio (coords.) y textos de José Félix Martos Causapé y José Antonio Ruiz Rojo: *Fotografías de La Rioja en la colección Francisco Layna Serrano (1893-1971)*. Instituto de Estudios Riojanos y CEFIHGU. Logroño, 2008.

2.2.5. Las colecciones

El origen de las colecciones fotográficas depositadas en el CEFIHGU data de mediados de la década de los cincuenta y de comienzos de los años setenta del siglo pasado, cuando fueron donados a la Diputación Provincial los fondos de Tomas Camarillo Hierro (1878-1954) y del cronista provincial Francisco Layna Serrano (1894-1971).

Ambas colecciones permanecieron depositadas en la Biblioteca de Investigadores de la Provincia hasta que en la primavera de 1998 los propietarios de la colección fotográfica Latorre y Vegas cedieron en depósito un nuevo conjunto de imágenes de un gran valor histórico. Con esta aportación los fondos confiados a la Diputación sumaban más de cinco mil imágenes, por lo que ante la importancia de este patrimonio el Servicio de Cultura pensó en la creación de un centro que gestionara adecuadamente dichos fondos. Así nació el CEFIHGU, con la voluntad de ir incorporando paulatinamente todas aquellas colecciones y fondos fotográficos que sus propietarios quieran depositar mediante cualquiera de los procedimientos establecidos al efecto: cesión, donación y depósito.

Describimos a continuación de manera sucinta algunas de las colecciones:

- Tomás Camarillo Hierro (1879-1954). Donada en 1954 a la Diputación Provincial, está formada por dos grandes conjuntos de imágenes (fotográfico y cinematográfico), acompañados de su equipo fotográfico y publicaciones. La colección reúne cerca de dos mil imágenes fechadas entre c. 1924 y 1948, correspondientes a unos trescientos pueblos, villas y ciudades de la provincia.

- Francisco Layna Serrano (1893-1971). Pasó a la Diputación Provincial en julio de 1971, junto a los fondos bibliográficos y toda la documentación de su bi-



biblioteca y archivo personal. La colección consta de más de dos mil quinientas imágenes datadas entre 1917 y 1970. En su mayoría corresponden a la provincia de Guadalajara, aunque no faltan imágenes de numerosas provincias españolas. La mayoría de las fotografías fueron realizadas por el propio Layna Serrano, pero también existen otras firmadas por diversos fotógrafos nacionales de prestigio.

- Latorre y Vegas. Entregada en depósito a la Biblioteca de Investigadores de la Diputación el 9 de abril de 1998, está formada por 1.057 imágenes, un álbum fotográfico y 29 cajas de material fotográfico de diversos tamaños. La sección más numerosa es la de aeronáutica, que comprende 179 imágenes de un gran valor documental para la historia de la aerostación militar en Guadalajara desde finales del siglo XIX hasta los años treinta del siglo XX.

- Fernando Poyatos Fuster (1933). Donada al CEFIHGU el 14 de octubre de 2002. la colección está compuesta por 253 imágenes realizadas por el propio Fernando Poyatos entre 1958 y 1974. Las fotos recogen aspectos de la vida diaria de Budia y de otros pueblos de la provincia de Guadalajara..

- José Félix Martos Causapé. Esta colección, depositada desde mayo de 2003 y compuesta por unas trescientas imágenes datadas entre 1845 y 1950, constituye el fondo más importante de fotografía del siglo XIX. Están representados la mayoría de los primitivos procedimientos fotográficos: daguerrotipos, ambrotipos, ferrotipos, panotipos, autocromos, tarjetas de visita y vistas estereoscópicas. Otras valiosas piezas son álbumes familiares y varios portafolios fotográficos, entre ellos el de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 y otro integrado por 47 fotografías originales recuerdo de un viaje a Italia (1882). Completan la colección diversos aparatos y artilugios

fotográficos, entre otros un visor *Pathéorama*, un visor para tarjetas de visita, un visor estereoscópico fabricado por Jules Richard (*Verascope*) con su correspondiente cámara estereoscópica y diversas cámaras fotográficas de la casa Kodak.

El CEFIHGU sigue abierto a la incorporación de nuevas colecciones que enriquezcan su ya de por sí valioso patrimonio fotográfico integrado por cerca de 250.000 imágenes, una parte de las cuales ya han sido catalogadas y digitalizadas por el área técnica del Centro.

3. La imagen en movimiento

Pasamos a detallar la actividad del Centro en lo relativo al pre-cine y el cine, un campo en el que, tanto por el volumen de actividades desarrolladas como por los espléndidos resultados obtenidos en el estudio y recuperación de antiguas películas de aficionado, el CEFIHGU se ha erigido sin discusión posible en el organismo de referencia dentro del ámbito regional.

3.1. Conferencias (con proyección de imágenes)

- Conferencia *El cine en casa*, sobre el Cine NIC (sistema español de proyección de dibujos en movimiento de los años treinta y cuarenta), pronunciada el 19 de mayo de 2003 por José Antonio Ruiz Rojo.

- Dos conferencias pronunciadas el 14 de noviembre de 2006 con motivo de la renovación de la Sala de Exposiciones y la presentación al público del nuevo material fotográfico y cinematográfico depositado en el Centro: *Un artilugio fascinante: la linterna mágica*, por José Félix Martos Causapé y *El cine familiar desde sus orígenes*, por José Antonio Ruiz Rojo.

- Diversas proyecciones públicas de las antiguas películas rodadas por Tomás Camarillo conforme se han ido recuperando y restaurando. En algunas de es-

tas proyecciones, presentadas y comentadas por José Antonio Ruiz Rojo, participaron técnicos de Filmoteca Española, como Alfonso del Amo, Ramón Rubio y Camille Blot-Wellens. El primer acto de estas características, anterior incluso a la constitución del Centro como tal, tuvo lugar en la villa de Brihuega el 2 de agosto de 2000 y en el transcurso del mismo se proyectó (setenta y tres años después de su estreno en Guadalajara) la película rodada por Camarillo durante las fiestas celebradas en esta localidad alcarreña en agosto de 1927, primera de las cintas restauradas en cumplimiento del convenio firmado por Filmoteca Española y la Diputación de Guadalajara. De esta película se distribuyeron copias en vídeo VHS.

3.2. Ciclo *Encuentros con el Cine y la Historia* (proyecciones comentadas)

Organizado por el CEFIHGU y el Centro Internacional de Estudios Históricos Cisneros de la Universidad de Alcalá de Henares y coordinado por Julián de la Fuente Prieto y José Antonio Ruiz Rojo, se proyectaron cinco películas del periodo 1925-2004 ambientadas en la Primera Guerra Mundial que fueron presentadas y comentadas por especialistas españoles, a saber: *El gran desfile* (José Antonio Ruiz Rojo), *Sin novedad en el frente* (Juan Vaccaro Sánchez), *Senderos de Gloria* (Hilario J. Rodríguez), *Gallipoli* (Luis Deltell Escolar) y *Largo domingo de noviazgo* (Julián de la Fuente Prieto). La idea es retomar la iniciativa y organizar futuros ciclos sobre cine e historia.

3.2.1. Talleres de Cine Aficionado

Coordinados por Julián de la Fuente Prieto, conocen ya tres ediciones (en 2006-2008) y se estructuran como cursos teórico-prácticos de realización de cortometrajes.



3.2.2. Cine Alcarreño de Ayer y Hoy (proyecciones itinerantes)

Desde el año 2003, y en colaboración con el Cine-Club Alcarreño, se pone a disposición de los ayuntamientos y asociaciones culturales de la provincia de Guadalajara un cine-forum con proyección comentada de las películas de Tomás Camarillo y de los cortos presentados en las diferentes ediciones de la Muestra de Cortometrajes Alcarreños (desde 2002). La actividad corre a cargo de Julián de la Fuente Prieto.

3.2.3. Jornadas de Cine de Guadalajara y Encuentro de Historiadores en torno al Cine Aficionado.

Es, junto con la recuperación de antiguas filmaciones locales, la actividad más importante desarrollada hasta ahora en el Centro. Nacidas en el año 2002 (siendo diputada-delegada de Cultura doña Ángeles Yagüe Gordo), las Jornadas de Cine de Guadalajara vienen siendo coordinadas por José Antonio Ruiz Rojo y llegarán a la quinta edición en el año 2009. Concebi-

das para celebrarse con periodicidad bienal (rota sólo con las ediciones de 2004 y 2005), el programa lo integran proyecciones públicas, presentaciones de libros, espectáculos audiovisuales de carácter popular y de diversa naturaleza (función de linterna mágica a cargo de Laura Minici Zotti en 2002, filmes mudos alemanes con acompañamiento musical en vivo por Medín Peirón y Andrea Peirón en 2004, espectáculo de sombras por la compañía de Mercè Framis en 2005 y filmes mudos de Segundo de Chomón con acompañamiento musical en vivo por Jordi Sabatés en 2007) y, naturalmente, los Encuentros de Historiadores en torno al Cine Aficionado, los únicos dedicados a esta clase de cine que se organizan en España. Divididos en dos secciones (Historia del Cine Aficionado y Gestión del Cine Aficionado), por el CEFIHGU han pasado decenas de prestigiosos historiadores españoles (y algún que otro extranjero), así como los técnicos e investigadores de los más importantes museos de cine y archivos cinematográficos de nuestro país y de Andorra. Desde el año 2005 se publican en las correspondientes Actas, a continuación de las aportaciones de los historiadores propiamente dichos, los textos e ilustraciones de las conferencias pronunciadas por los representantes de filmotecas y de la asociación catalana *Cinema-Rescat*. A dichas Actas (más de 1.200 páginas en total) remitimos a las personas interesadas². En las dos primeras ediciones contamos con la presencia de representantes de Filmoteca Española, del *Museu del Cinema de Girona* y del *Centre de Recerca i Difusió de la Imatge* (CRDI) del Ayuntamiento de Gerona. Huelga decir que desde el CEFIHGU queremos potenciar esta actividad, apoyada sin reservas por los sucesivos responsables políticos

del Área de Cultura de la Diputación Provincial (Francisco García Sánchez y María Jesús Lázaro Silgado, además de Ángeles Yagüe).

3.3. La recuperación de películas

La restauración a finales de los años noventa de un grupo de viejos reportajes documentales rodados por el empresario Tomás Camarillo (trabajos coordinados por José Antonio Ruiz Rojo) fue precisamente lo que nos llevó a plantearnos la posibilidad de ofrecer un foro de debate sobre el cine hecho por aficionados. Desde entonces, y fruto casi siempre de los esfuerzos combinados del historiador del cine José Antonio Ruiz Rojo y del antiguo empleado de Camarillo Antonio Márquez Macho, hemos recuperado muchas filmaciones realizadas en la provincia de Guadalajara y fuera de ella en los años veinte y treinta, obra la inmensa mayoría de Tomás Camarillo o por lo menos a él atribuibles, una circunstancia que le convierte en el más notable cineasta de lo que hoy es Castilla-La Mancha antes de la Guerra Civil y, por el momento, en el único con rodajes conservados desde los años veinte (en realidad, la producción superviviente de Camarillo, con dos horas de duración total, incluye el 70% de todo el cine aún existente rodado en cuatro de las cinco provincias de la región antes de 1930). El metraje en 35 mm fue restaurado por Juan Mariné (de la Escuela de Cinematografía y Audiovisual de la Comunidad de Madrid) y las otras cintas fueron preparadas para su trasvase a soporte digital por el laboratorio Sikra de Madrid. El material descubierto hasta 2004 fue objeto de una cuidada edición en un disco DVD (iniciativa sin apenas precedentes en España) cuya publicación coincidió con

2 J. A. Ruiz Rojo (coord.), *En torno al Cine Aficionado*, volúmenes I-IV, Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara / Diputación Provincial de Guadalajara, 2002-2007.

el cincuentenario de la muerte de don Tomás³ y en 2009 está previsto el lanzamiento de un segundo DVD con las películas descubiertas desde entonces. Nos limitaremos a ofrecer un apretado resumen de la abundante información sobre este fondo fílmico contenida en los trabajos de José Antonio Ruiz Rojo. Consúltense a este respecto las Actas de los Encuentros de Historiadores en torno al Cine Aficionado y el librito adjunto al DVD de 2004, entre otras publicaciones:⁴

- Películas en 35 mm (negativos y copias originales). Salvo la copia original hallada en el sótano del antiguo comercio de Camarillo en la Calle Mayor de Guadalajara, todo este material fue donado por su viuda a la Diputación Provincial. Los rodajes datan de los años 1927-1929 y 1935. Las localizaciones conocidas y los temas son los siguientes: *Guadalajara capital* (procesiones religiosas, cortejo fúnebre del coronel Fernando Mexía, fiestas patronales, corridas de toros, carreras motoristas y ciclistas, partidos de fútbol, fiestas de la fábrica La Hispano, Procesión de los Apóstoles de 1935 y vistas de la ciudad, sus gentes y sus monumentos), *Brihuega* (fiestas patronales), *Sigüenza* (fiestas patronales), *Barbatona* (Santuario de la Virgen de la Salud), *Alcolea del Pinar* (Lino Bueno y su casa de piedra), *Imón* (salinas), *Atienza* (vistas del pueblo), *Jadraque* (vistas del pueblo) y *Alhama de Aragón* (Monasterio de Piedra).

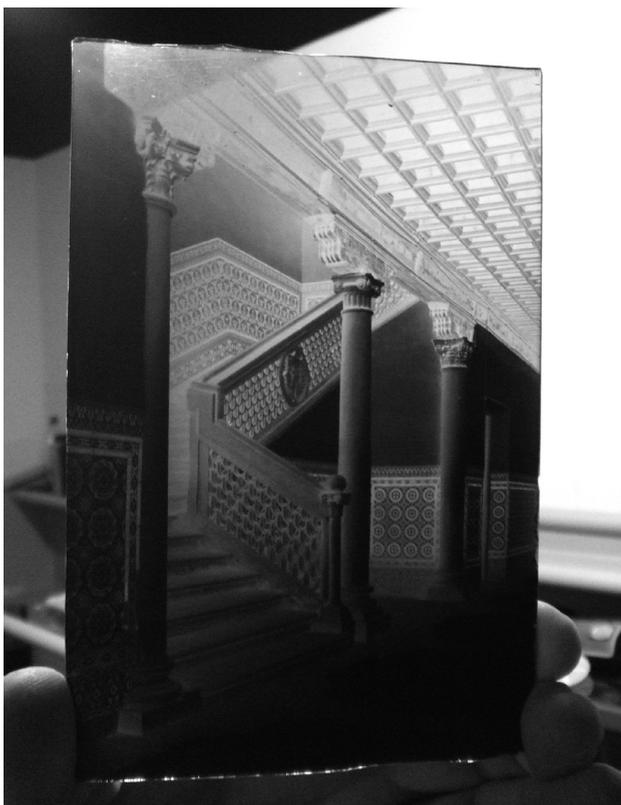
- Películas en 9'5 mm (cine doméstico Pathé Baby). Los rodajes datan de los años 1927-1931. Algunas películas se hallaron en el sótano del comercio de Cama-

rilla y otras fueron cedidas por particulares (Álvaro Moro, Aarón Mur, Juan José Molina) que respondían así a la campaña de recuperación de antiguas fotografías y películas impulsada desde el CEFIHGU. Añadamos también la cinta madrileña de asunto familiar y autor anónimo entregada a José Antonio Ruiz en los años ochenta por Antonio Viejo Antón. Las localizaciones conocidas y los temas del restante material (rodado por Camarillo y/o personas de su entorno) son los siguientes, excepción hecha de las películas comerciales y documentales producidos en el extranjero que también forman parte de la Colección Moro-Mur y de la Colección Viejo Antón: *Guadalajara capital* (Fiesta del Santísimo en la casa de las Religiosas Adoratrices, fiestas de La Hispano con becerrada en la Plaza de Toros, altos de Villaflores y vistas familiares), *Ciruelas* (fiestas patronales y fumigación de olivos), *Viñuelas* (fiestas patronales), *Chiloeches* (vistas familiares y del pueblo), *Alhama de Aragón* (Monasterio de Piedra) y la Central Hidroeléctrica de Bolarque. Pocas de estas películas figuran en el DVD de 2004.

- Películas en 16 mm. Además del fragmento barcelonés de 1929 (única filmación en 16 mm recogida en el tan citado DVD de 2004), Camarillo rodó muchas películas en este formato de cine semiaficionado y un buen número de ellas, datadas entre 1927 y 1929, fueron recuperadas en 2007. He aquí las localizaciones conocidas y los temas: *Guadalajara capital* (procesiones religiosas, desfile de los ingenieros militares, ejercicios en la Maestranza de Ingenieros, espectáculo có-

3 *La Revista Camarillo. Cine en Guadalajara entre 1927 y 1935*, por José Antonio Ruiz Rojo (coordinación del proyecto y estudio histórico) y Camille Blot-Wellens (edición del DVD y estudio de la reconstrucción). Filmoteca Española / Diputación de Guadalajara, 2004. Lleva adjunto un cuadernillo con recortes de prensa de época y un librito (72 págs.) con textos de los autores y de Alfonso del Amo, Juan Mariné y Concha Figueras.

4 Puede encontrarse una pequeña biografía de Camarillo en el libro de P. Aguilar Serrano y J. A. Ruiz Rojo *Tomás Camarillo. Los ojos de Guadalajara*, Guadalajara, Ediciones y Publicaciones Guadalajara Dos Mil, 2001.



mico-circense en la Plaza de Toros, altos de Villaflores, colocación de la primera piedra del sanatorio de Alcohete y vistas familiares y de la ciudad), *Toriya* (fiestas patronales y vistas del pueblo), *Trillo* (vistas del pueblo), el puente de Las Covatillas sobre el Tajo, *Alcocer* (vista de la iglesia parroquial), *Horche* (vistas del pueblo y del paisaje de los alrededores), *Madrid capital* (corrida de toros y vistas de la ciudad y sus monumentos) y *Cuenca capital* (procesiones de Semana Santa y vistas de la ciudad). Destaquemos esta última película, pues es, que sepamos, la primera hecha por un aficionado en la provincia vecina, además de tratarse del más antiguo documento cinematográfico de la afamada

Semana Santa conquense, un hallazgo que ha inspirado el plan de investigación y recuperación de las películas rodadas en la provincia de Cuenca antes de 1940, proyecto que, dirigido por José Antonio Ruiz Rojo y patrocinado por el CEFIHGU y la Diputación de Cuenca, está todavía en su primera fase de realización.

No cejamos en el empeño y, al igual que incrementamos año a año el material fotográfico bajo nuestra custodia, también esperamos rescatar del olvido y de la destrucción más ejemplos de nuestro patrimonio cinematográfico, preferentemente tomavistas, proyectores y películas anteriores a la implantación del vídeo doméstico en los años ochenta.

Guadalajara, octubre de 2008

COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS DE FAMILIAS NOBLES EN LA SECCIÓN NOBLEZA DEL ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL

Aranzazu Lafuente Urién
(Directora de la Sección Nobleza del AHN)

1. Las colecciones de fotografías del Archivo de la Nobleza¹

Las colecciones fotográficas que se custodian en el archivo de la Nobleza, a diferencia de aquellas conservadas en otras instituciones culturales de las que se ha hablado en estas jornadas, no han sido adquiridas como tales colecciones sino que son parte inseparable de los fondos nobiliarios que ingresan en el centro. Sin embargo no está de más señalar que la constancia de abundantes ejemplares fotográficos en los fondos de nuevo ingreso en el centro no es casual, frente a los casos aislados registrados en los fondos ingresados en el centro que procedían del Archivo Histórico Nacional, tanto de la Sección de Osuna como la de Diversos. Como tampoco es ajena la persona que se dirige a ustedes en estos momentos. Así en los ingresos constatados durante buena parte del siglo XX en el Archivo Histórico Nacional no se tenía en cuenta ni se valoraba la documentación recopilada por los nobles durante el siglo XIX o XX así en el proceso de traslado del Archivo de los duques de Frías desde el castillo de Montemayor a Madrid se descartó por no considerarse de interés la documentación del siglo XIX en adelante. Igualmente en el proceso de rescate y posterior compra del Archi-

vo de Osuna en el AHN en 1917 o de su adquisición por el Estado en 1927 no se consideró tampoco el material fotográfico que debiera de existir en dicho archivo familiar teniendo en cuenta los precedentes personales y los gustos suntuarios del Duque Mariano Téllez Girón, así en el momento del depósito del archivo². Los archiveros del siglo XXI hemos cambiado afortunadamente de opinión. No sólo valoramos en lo que interesa los fondos contemporáneos, sino que somos plenamente conscientes de que en muchos casos su salvaguarda depende de nuestra intervención. Así que queremos agradecer la oportunidad que se nos brinda de volver a participar en estas jornadas y en este tercer encuentro de fotografía y patrimonio en Castilla-La Mancha para dar a conocer estas iniciativas.

Como ya conocen, el Archivo de la Nobleza, tiene como fines la conservación y custodia de todos aquellos archivos procedentes de la nobleza española cuyos propietarios tengan el interés de que en esta institución queden bajo custodia. Es por tanto un archivo público que conserva archivos de origen privado, una institución cultural ya consolidada como centro de referencia y conservación que reúne, organiza y custodia los archivos generados y recibidos por la Nobleza

1 El nombre oficial del archivo es Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional. Para simplificar el texto utilizaremos en adelante las siglas del mismo: SNAHN o bien el de Archivo de la Nobleza.

2 Por dar algunas cifras comparativas, en la BDT, de las 1918 cajas de Frías no aparece más que una referencia a recortes de prensa, revistas y fotos del año 1950. En las 7.581 cajas de Osuna, por el momento, ninguna referencia. Sin embargo de las 220 cajas de Altamira de Vivero, 43 cajas completas contienen material fotográfico, 63 referencias de cajas de las 2300 de Aledo o 789 de 460 cajas de Mendigorría.

Española adquiridos por el Estado o depositados por sus propietarios, para su uso por la investigación, la cultura y la información³.

Aunque es de sobra conocido, no esta de más dar unas pinceladas sobre el edificio donde estamos instalados el Hospital San Juan Bautista⁴. Un edificio del renacimiento español, de estilo purista, donde intervinieron, dada la importancia de su promotor, el Cardenal Tavera (1472-1545) Arzobispo de Toledo, presidente del Consejo de Castilla, gobernador de Castilla durante el viaje del emperador a Italia e Inquisidor General, los arquitectos Alonso de Covarrubias, quien desde 1534 había sido nombrado maestro mayor de la catedral y diócesis de Toledo, Hernán González de Lara, maestro de obras de Covarrubias, Andrés de Vandelvira, diseñador de la capilla y cripta, Nicolás Vergara el mozo, quien diseña la entrada y patios. Los escultores Alonso de Berruguete (sepulcro), El Greco (Retablos y esculturas), y su hijo Jorge Manuel que trabajó como pintor (1614-1621). Los herreros Francisco de Villalpando y Diego de Céspedes (diseñadores y artífices también del coro de la catedral) y el ingeniero Juanelo Torriani constructor del reloj de la torre.

El edificio se construye con doble finalidad: la principal benéfico-asistencial: "a los tocados de diferentes enfermedades" y como capilla sepulcral. También con la dualidad de ser doblemente hospital e iglesia: como

fortaleza para la salud de cuerpo y alma, y hospital y baluarte defensivo: para la doble defensa de la salud y defensa militar de la ciudad. Hoy en día su finalidad es también doble, como centro de custodia y conservación de un inmenso patrimonio artístico, monumental, mueble y documental que conservan el Museo San Juan Bautista (Fundación Casa ducal Medinaceli) y el Archivo de la nobleza, además de ser lugar de enterramiento de los miembros de la Casa de Lerma y Medinaceli.

1.1 El origen de las colecciones fotográficas de la nobleza

La nobleza española, desde la guerra de la Independencia parecía haber perdido su razón de ser si nos atenemos al ideal del caballero medieval o al de élite política de la edad moderna. Pese a la desaparición y abolición de sus privilegios con la revolución francesa y los movimientos liberales que le siguieron, durante el siglo XIX se eleva a un considerable número de personas a la categoría de nobleza como gratificación por méritos personales. Así son expedidos un gran número de títulos y distinciones civiles a favor de militares⁵ o diplomáticos por parte de la Reina Regente María Cristina e Isabel II, y también por los pretendientes carlistas, siendo el senado una cámara de representación de la nobleza por excelencia⁶. No sólo se transforma la nobleza en cuanto a la procedencia y categoría social de sus miembros,

3 En este sentido, tiene como funciones primordiales: Conservar y organizar los archivos nobiliarios custodiados; elaborar los instrumentos de descripción y control necesarios para su consulta y preservación; Informar sobre el contenido de los fondos y garantizar el acceso a los mismos, dentro del marco legal vigente; asesorar a los propietarios de archivos familiares en temas de conservación y tratamiento archivístico; potenciar la recuperación, difusión y conservación de los archivos de la Nobleza Española; reunir los fondos nobiliarios españoles, físicamente o en cualquier otro soporte alternativo, para favorecer el conocimiento y el acceso a su patrimonio.

4 Remitimos a la obra de F. Marías y J. Bercher, *El Hospital Tavera de Toledo*, Fundación Casa Ducal Medinaceli, 2007.

5 E. Martínez Ruiz, "Nobleza y Milicia: contornos y tendencia de una nueva relación (1780-1868)", en *Nobleza y Sociedad en la España Moderna*, II, Oviedo, 1997, págs. 159-173.

6 Á. Bahamonde Magro, "Crisis de la nobleza de cuna y consolidación burguesa, 1840-1880", *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, Madrid, 1987, vol. I, págs. 325-375.

evoluciona a su pesar en sus actitudes, mentalidades y actividades a medida que también evolucionan las mentalidades colectivas, y si bien la nobleza de rancio abolengo queda relegada en sus prosapias y tradiciones, parte de sus riquezas sirvieron de manera decisiva a la industrialización vasca o catalana, invirtiendo en "proyectos de modernidad" tan significativos como el ferrocarril o la minería, la expansión urbanística de las ciudades, o en los viejos valores seguros como la banca o plantaciones coloniales como modo de preservar su ascendiente socioeconómico. Esta nueva proyección y cambio de mentalidades ha quedado reflejada en sus archivos, como resultado de su proyección personal, profesional, política u honorífica, tanto pública como privada. Los documentos generados por los individuos de la familia en sus actividades privadas o empresariales, o en el ejercicio de cargos y oficios públicos, es tan diversa como lo son los tipos de cargos ejercidos.

La desahogada posición económica y sólida formación académica o militar propia de su condición, permitió a la nobleza acceder a unos recursos culturales impensables para sus coetáneos. Muchos de estos personajes fueron famosos coleccionistas y eminentes bibliófilos, de objetos de todo tipo que gustan acaparar y exhibir en sus salones principales, tertulias y gabinetes o cámaras de las maravillas. En este contexto deben entenderse aquellos documentos y objetos que se conservan en los archivos nobiliarios al haber sido acumulados voluntariamente por los miembros de la familia y que no responden al normal ejercicio de funciones profesionales ni actividades personales. Nos encontramos de hecho con una muy variada casuística, aunque lo habitual es encontrarse con colecciones de

manuscritos e impresos, recortes de prensa, mapas y planos, dibujos y grabados, partituras musicales, sellos filatélicos o fotografías y postales.

Los archivos familiares custodian unas fuentes a menudo únicas para el estudio de nuestro pasado común, siendo particularmente ricos en documentos que evocan la *intrahistoria*, desde correspondencia particular a recomendaciones personales, pasando por un enorme abanico de textos y objetos sobre vida cotidiana en el ámbito doméstico, y como no puede ser de otro modo, las colecciones fotográficas. La nobleza, como ya hemos dicho en otras ocasiones, está muy al tanto de las modas y nuevas tendencias, y asume y acoge con entusiasmo a la fotografía como un novedoso modo de retrato. Algunos autores incluso reseñan lo privativo⁷ para la nobleza y las élites, del acceso al mundo de la fotografía en la primera mitad del XIX por la capacidad económica que supuso poder detener el tiempo. Fueron por tanto los primeros en ser retratados mediante daguerrotipos y calotipos, aunque estos ejemplares raramente han acabado en sus archivos. Quizá por el mismo aspecto de pequeña joya de sus estuches.

A partir de la mitad del siglo XIX, en concreto desde la aparición del colodión para los negativos y el uso de la patente de Disderi, que con sus ocho objetivos era capaz de realizar ocho copias de una imagen, unido a la aparición del papel de impresión a la albúmina ya emulsionado, supone para numerosos autores de la historia de la fotografía el comienzo de la expansión de esta industria con el acceso de la fotografía a la "gente común", mas allá del ámbito restringido de las élites. Ángel Fuentes sin embargo, reflexiona que aunque es discutible considerar que se democratizara el acceso a

7 A. Fuentes de Cia, "La fotografía físico-química, el fin de una era. Consideraciones estratégicas", en *Fotografía y patrimonio. II Encuentro de fotografía en Castilla-La Mancha*, Ciudad Real/Toledo, CECLM/ANABAD, 2007, p.p. 52-62

la fotografía, no es así el éxito y la gran expansión de la fotografía, que queda confirmada con las cifras que aporta sobre las cantidades de cartas de visita que se vendieron sólo en Inglaterra en aquellos años centrales del siglo XIX, en especial con el coleccionismo de vistas de lugares y monumentos o de celebridades. Buena prueba de ello lo sustenta el número álbumes con este tipo de objetos que empiezan a coleccionarse en aquellos años, y que ya encontramos entre nuestros fondos, favorecido, suponemos, por el propio formato de libro. Estos álbumes de retratos familiares, con cartas de visita o de gabinete, son considerados como una joya de familia donde sus miembros, por conocidos, no aparecen identificados. Con el paso del tiempo esta circunstancia se nos hace insalvable. Rara es la persona capaz de conocer el nombre y apellido de sus ancestros más allá de cuatro generaciones, y si ni siquiera conocemos el nombre, cómo seremos capaces de identificar sus rostros? La filiación de los personajes retratados se nos presenta a los ajenos a la familia como un problema de difícil solución.

1.2 Los ingresos

Con la existencia del Archivo de la Nobleza el Ministerio de Cultura propone a las familias propietarias de archivos nobiliarios un modelo de gestión de sus archivos, en que sin perder la propiedad, se garantizan los fines y objetivos determinados en la Ley de Patrimonio Histórico Español, es decir, la conservación de estos archivos en lugares adecuados e idóneos, garantizando su difusión mediante el acceso a la investigación y la consulta. Cualquier modalidad de ingreso de los archivos familiares en la Sección Nobleza se realiza y tramita por la Subdirección General de los Archivos

Estatales previa información y asesoramiento de la Dirección y del personal técnico del Archivo.



Las formas de ingreso de los fondos pueden agruparse en dos supuestos, dependiendo de quien termine teniendo la titularidad de la documentación cedida. Si la familia sigue conservando la titularidad del archivo se realiza un contrato de depósito (comodato) de bienes de propiedad privada de acuerdo al Art. 63 de la Ley de Patrimonio Histórico Español⁸. Mientras que si sus dueños ceden la titularidad del archivo al Estado se pueden acoger a distintas opciones, desde los supuestos contemplados en el título VIII de la LPHE a través de la entrega al Estado de bienes del Patrimonio Histórico como pago de impuestos (IRPF, sucesiones, sociedades...) a los más habituales de donación, herencia o legado aceptados por el Estado Español. Existe también el procedimiento de compraventa de los archivos por el Estado Español, siendo este un sistema bastante más complejo de acuerdo a criterios e informes técnicos de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico.

Quizá sea la labor de información y orientación a los propietarios por parte de la dirección del archivo,

⁸ Ley 16/1985 de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español (BOE de 29 de junio de 1985).

uno de los pasos más importantes en el largo proceso de los nuevos ingresos en el Archivo de la Nobleza. No sólo se trata de dar la mejor orientación a los interesados sobre todos estos supuestos y las posibilidades de custodia de los archivos en esta institución, siempre se sugiere que previamente al comienzo de los trámites oficiales se realice una visita del propietario al archivo de la nobleza donde se le da puntual información sobre el tratamiento archivístico que se realiza en el centro, desde las tareas de conservación e instalación, restauración, microfilmación y o digitalización sistemática, así como todas y cada una de las tareas de identificación, clasificación, descripción y acceso remoto a bases de datos vía Internet.

Sin embargo, una vez decididos a iniciar los trámites, es durante la visita de inspección al fondo en cuestión cuando se obtiene la mejor información sobre el contenido, historia, evolución o desastres y calamidades que haya podido sufrir el nuevo archivo de ingreso. Es también el momento de rechazar el nuevo ingreso por no ser de interés para la institución y de asesorar a que institución podría serle de interés⁹.

Es durante estas visitas al propietario cuando entramos en acción para recuperar los restos de colecciones fotográficas -o de cualquier otra índole- que el propietario no habría considerado incluir en el proceso. Curiosamente siempre nos ofrecen revistas y colecciones de periódicos, que salvo ejemplares raros solemos rechazar por ocuparnos demasiado espacio para el uso y la consulta que pudieran tener en el centro. Aunque adivinar que partes del fondo van a tener "más éxito" o demanda de consulta para los usuarios e interesados no deja de ser algo cercano a la ciencia-ficción, pues

nunca dejará de sorprendernos la capacidad humana para buscar nuevos temas o áreas de investigación en las esferas más sorprendentes o surrealistas, por llamarlo de alguna manera. Todavía recuerdo con estupor cuando tan sólo unos meses después del ingreso del archivo Torrelaguna, con el archivo personal de Julio Larracochea Jausolo, embajador de España en Taiwan durante la segunda mitad del siglo XX, una profesora de universidad diera literalmente saltos de alegría por haberse encontrado con este fondo inédito. Así que ante la duda siempre optamos por recoger los fondos que se nos ofrecen.

Pero, ¿Cómo encontramos las fotografías, en que situación? Salvo raros y escasísimos casos, siempre hemos visto como el material fotográfico se encontraba apartado del resto del archivo y dejado al albur en cualquier contenedor, lleno de polvo, mezclado con todo tipo de publicaciones periódicas viejas y en mal estado. Es curiosa esta afinidad prensa-recortes de prensa-fotografías. Las colecciones de fotografías, que han sido tan cuidadas y mimadas por el coleccionista, quedan relegadas al olvido con su muerte. Con suerte puede que la siguiente generación la mantenga más o menos en valor, valor que se pierde en la siguiente generación que la relega al olvido, en el mejor de los casos, al trastero o camaranchón -parece que cuanto más húmedo, mejor- o a la basura. En otros casos encontramos fotos antiguas como elementos decorativos, enmarcadas y colgadas en paredes, a pleno sol. Pero no sólo fotografías, también mapas antiguos, genealogías y hasta privilegios rodados. Polvo, sol, humedad... es un milagro que aún encontremos materiales fotográficos en estas condiciones "antifotográficas".

9 M. Long, "Appraisal and collecting policies" *Archives and manuscripts: conservation, a manual of physical care and management*. Chicago, Association of American Archivist, 1983.

2. Temas y principales fondos con material fotográfico

Cuando participamos en las II Jornadas de Fotografía y Patrimonio celebradas en Toledo, avanzamos el contenido de las colecciones de fotografía en los archivos nobiliarios¹⁰. Comentábamos cómo encontramos colecciones fotográficas desde diversos puntos de vista en los fondos documentales familiares: por un lado aquellas fotografías que forman parte de la actividad pública o privada, los cargos públicos o las actividades profesionales de los miembros de la familia, y por otro las propias colecciones familiares. Así nos encontramos en estos archivos con importantes series fotográficas, auténticos reportajes de actividades de los más diversos cargos públicos: embajadas y misiones diplomáticas, maniobras militares o fotorreportajes bélicos. Muy interesantes son los reportajes relacionados con actividades privadas, como empresarios o industriales, desde el ferrocarril a los procesos de renovación de la industria minera. No nos olvidemos tampoco de los inicios de la aviación o de la fotografía científica.

Lógicamente el mayor número de ejemplares que se conservan en estos fondos documentales son sin duda las colecciones de fotografías familiares. Colecciones que a su vez podemos clasificar en una diversidad de temas o tipos: los retratos familiares, individuales o en grupo, las fotografías de las obras de arte, palacios y patrimonio de la familia y por último las colecciones propiamente dichas, de personalidades, de vistas y lugares, de varietés. El retrato es sin duda la estrella entre los ejemplares más antiguos de fotografías que conservamos. Muchas de ellas de autor,

desde las carte-de-visite de Disderi, Laurent, Alonso Martínez o Martínez Sánchez. Retratos que conforme avanza la segunda mitad del XIX, los tipos de retratos van modificando en tamaño, en autores, y lugares de producción. Además de París y Madrid, encontramos retratos realizados en Valencia, Italia o México (Valleto). Con unos magníficos ejemplares realizados por Herbert, Debas, Franzen o Resines. Sin embargo la inmensa mayoría de las fotografías son realizadas por fotógrafos anónimos o por la propia familia en especial en actos y celebraciones familiares así como viajes. Esto es posible y ya más habitual a principios de siglo XX, favorecido por la aparición de las primeras máquinas fotográficas para aficionados. En 1888 Eastman lanza al mercado una cámara fotográfica que incluía un rollo de papel para cien fotografías, cámara muy fácil de usar que permitía a cualquier persona ajena a la fotografía realizar una toma fotográfica gracias a un foco y exposición fijos. Una vez tomadas las fotografías la máquina era devuelta a la fábrica, devolviendo al interesado las copias en papel y la máquina cargada con un nuevo rollo. Hacia 1900 el sistema se había perfeccionado y extendido, incluso empezaban a aparecer nuevas marcas: Gevaert o Agfa¹¹.

Ahora bien también nos encontramos con el reflejo de la actividad del coleccionismo puro, no tanto de las fotografías realizadas por y para el recuerdo de la familia, sino de aquellas adquiridas con diferentes fines. Las fotos de los miembros de la familia real son quizá la estrella del coleccionismo entre la nobleza, con muy buenos ejemplares de retratos desde Isabel II, Alfonso XII, María Cristina, Alfonso XIII y demás infantes e

10 A. Lafuente Urien, "La fotografía en los archivos familiares. Proyectos de identificación, descripción y digitalización de la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional", en *Fotografía y patrimonio...*, págs 158-163.

11 L. Pavao, *Conservación de colecciones de fotografía. Centro andaluz de la fotografía*, Sevilla, 2001. págs. 33.

infantas de España o de los "monarcas" carlistas. La mayoría retratos realizados por Kaulak, Herbert o Laurent. El fenómeno del coleccionismo tuvo tal éxito que se consolidó como un gran negocio¹².

Entre los fondos¹³ con colecciones fotográficas debemos hacer tres grandes agrupaciones, en primero lugar los ingresos producidos en el Archivo Histórico Nacional por la Junta de Recuperación y Protección del Patrimonio Histórico Artístico (incautación) durante los años 1937 y 1938. En segundo lugar los archivos procedentes de la Sección de Diversos del AHN, y por último los fondos ingresados directamente en la SNAHN. A día de hoy hay 1.920 registros en base de datos que describen materiales fotográficos, número de registros que seguirá subiendo.

2.1 Fondos procedentes de incautación

Los fondos custodiados en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional que ingresaron en ella a través de los fondos de Títulos y Familias de la Sección de Diversos del AHN por incautación han sido recientemente terminados de identificar¹⁴. Estas 102 procedencias fueron recuperadas por la Junta de Incautación y Protección de Patrimonio o Junta de Recuperación del Tesoro Artístico (encontramos ambas denominaciones en los tejuelos al dorso de los documentos) que entre 1937 y 1938 hizo entrega al Archivo Histórico Nacional de numerosos lotes de fondos recuperados sin control o con breves relaciones de entrega, la mayoría de ellos

sin una procedencia clara. A ellos se unirían los entregados posteriormente por el Juzgado Gubernativo de Madrid, quien a partir del *Decreto 2527/1963 de 10 de octubre (BOE del 16/10/1963) referente al Juzgado Gubernativo de la plaza de Madrid*, declara que todos los bienes incautados y no reclamados por sus propietarios pasan a ser considerados propiedad del Estado. En esos años aquellos fondos y documentos que se encuentran en poder de dicho juzgado se entregan al Ministerio de Educación Nacional y de allí pasan a depositarse definitivamente en el Archivo Histórico Nacional, destinados a la agrupación "Títulos y familias" de la Sección de Diversos. Pero pese a las dificultades de su recuperación, estos pequeños fondos atesoran unos ejemplares fotográficos de lo más variado. Sin ser exhaustivos pasamos a comentar algunos ejemplares:

2.1.1 Almodóvar Condes de Almodóvar¹⁵. 1450-1919. 246 cajas y 6 carpetas.

Es un fondo bastante voluminoso para proceder de Incautación y se encuentra ahora en proceso de organización. Pertenece a la familia Almodóvar, oriunda de Orihuela (Alicante). En este caso, por ahora, entre sus más de doscientas cajas, solo hemos encontrado descrito este ejemplar:

-1862. Fotografía de la estatua de Cristóbal Colón. Estatua erigida en 1862 en el Parque de Colón de la ciudad de Cárdenas en Cuba¹⁶.

12 A. Fuentes de Cia, "La fotografía físico-química, pág. 58.

13 A fecha de hoy se custodian en este centro 249 fondos o procedencias, que suponen 973 fondos identificados, de los cuales 130 son fondos de primer nivel, 44 fondos de segundo nivel y 797 fondos de tercer nivel además de 3 colecciones.

14 En 1994 ingresan oficialmente 54 fondos de la sección de diversos. Este número se ha elevado finalmente a 102 tras su identificación y descripción.

15 Francisco Almodóvar, funda un vínculo en su testamento el 21 de junio de 1583 con diferentes propiedades tanto rústicas como urbanas, en Orihuela, Alfarxa (sic), Mislata y San Bartolomé. En 1791, Rafael Ortiz de Almodóvar y Pascual de Ibarra, caballero de Santiago, obtiene el título de Conde de Almodóvar.

16 ALMODOVAR, CP. 333, D. 16

2.1.2 Arévalo.

Familia Arévalo, 1 álbum.

Es el tipo de fondo típico de los incautados, compuesto por un único documento. En este caso es un buen ejemplar de álbum de colecciones de vistas panorámicas y artistas de varietés:

1904. Colección de tarjetas postales enviadas a Andrés Arévalo Román o a su mujer Magdalena Olea Pimentel. Las tarjetas son fotografías de artistas o panorámicas¹⁷.

2.1.3 Botella Hornos

Archivo personal de Federico Botella Hornos,¹⁸ 1870-1900, 6 carpetas.

El archivo personal de Federico Botella Hornos se encuentra dividido entre la Sección de Diversos del AHN, en donde se custodia la documentación de este fondos en cajas, mientras que en la SNAHN se conservan sus documentos instalados en carpetas. Este problema se originó debido a la falta de identificación de la documentación incautada que ya ha sido comentada. Entre los planos y dibujos encontramos siete registros con material fotográfico como los dos que se indican a continuación:¹⁹

S.f. Fotografía del plano: "Instituto Geográfico y Estadístico. Trabajos topográficos hechos en la provincia de Córdoba. Ayuntamiento de Bélmez".

S.f. Fotografía de [la mina] de los Reyes de León, con diferentes trazas y mediciones a tinta. Fotógrafo: J. Laurent.

2.1.4 Hernández Iglesias

Archivo personal de Hernández Iglesias. 1890-1920, 70 documentos.

Entre los documentos personales de este aviador encontramos 27 fotografías que retratan a militares o nos muestran el entierro del duque de Montpensier. Lo que más resaltamos son las imágenes de aviones y dirigibles como dos fotografías del vuelo del dirigible "España",²⁰ o las fotografías de grupo en diversos aeródromos, entre las que aparece el Rey Alfonso XIII²¹ junto a un avión. O un ejemplar de fotografía aérea de lo que parece el campo enemigo en la guerra de Marruecos titulada: "Cañón enemigo al final de la pista de los prisioneros"²². Finalmente reseñamos una foto de colección: Fotografía del cortejo del entierro del Duque de Montpensier a su paso por la Calle Mayor de Madrid²³.

17 AREVALO,CP.392,D.1-14. El álbum estaba en pésimo estado –descomposición por humedad y hongos- por lo que al considerarse imposible su conservación se desmonta.

18 Federico Botella y de Hornos (1822-1899) Geólogo e ingeniero de minas español que estudió con Jean-Baptiste Élie de Beaumont en la Escuela de Minas de París. Permaneció en contacto con los geólogos franceses a lo largo de su carrera, sobre todo con Philippe Verneuil, que investigó la estratigrafía española y a quien Botella acompañó en sus expediciones por la región valenciana. Botella es conocido, sobre todo, por su trabajo en la Comisión del Mapa Geológico (1871) Fue autor de un mapa geológico de la Península Ibérica a escala 1:2.000.000, basado en sus propias observaciones de campo realizadas entre 1848 y 1879; en 1890, concluyó un mapa hipsométrico de la misma a escala. Llevó a cabo numerosas prospecciones de minerales, entre ellos un estudio de las zonas carboníferas de León, Oviedo y Palencia, y comenzó una triangulación geodésica de las áreas carboníferas de Asturias.

19 BOTELLA HORNOS,CP.355,D.25 y BOTELLA HORNOS,CP.353,D.8 respectivamente.

20 HERNÁNDEZ IGLESIAS, CP.391,D.31-32.

21 HERNÁNDEZ IGLESIAS,CP.391,D.38-41

22 Fechada el 30 de septiembre de 1925. HERNÁNDEZ IGLESIAS,CP.391,D.42.

23 Fechada el 4 de febrero de 1890, HERNÁNDEZ IGLESIAS,CP.391,D.27.

2.1.5 Hoyo

Archivo personal de Adolfo de Hoyo Paules. 1915. 1 álbum.

Otro caso de fondo de un solo documento, en este caso perteneciente al Teniente de infantería, Adolfo del Hoyo Paules. Se trata de un álbum fechado en 1915: "Academia de Infantería [de Toledo], promoción 1915". Álbum fotográfico que incluye la toma de bandera ante la Reina Victoria Eugenia, fotografías de la promoción y profesores de la academia²⁴.

2.1.6 Fermín Pescador

Archivo personal de Fermín Pescador. 1897-1939. 1 carpeta.

Fermín Pescador Sánchez, natural de Calatayud. Fue militar de carrera, llegando a ser Comandante de Infantería. Ingresó en la Academia de Infantería de Zaragoza, el 1 de enero de 1897 como alumno y se retira en 1941, según consta en su hoja de servicios. Se trata de un archivo fotográfico coleccionado por Fermín Pescador, compuesto por 77 fotografías -que se encontraban en la Carpeta 65 de Títulos y Familias-, mezclada con documentos escritos. Estos últimos son la hoja de servicios de Fermín Pescador y varios premios de tiro.

La temática de este fondo está referida a la vida y profesión militar de D. Fermín Pescador, desde su ingreso como soldado hasta el ejercicio como profesor por distintas academias militares españolas, entre ellas Zaragoza y Toledo. Las fotografías son retratos de militares, solos o en grupo, así como diferentes promociones de alumnos de las academias o del colegio de huérfanos.

24 HOYO,CP:391,D.1.

25 MICHELENA,C.18,D.106-108.

2.1.7 Michelena

Archivo de los Condes de Michelena. 1529-1913, 16 cajas.

El Marquesado de Michelena es un título pontificio autorizado a usar en España por Real Despacho de 17 de marzo de 1880 a favor de Don Ramón Michelena. Contiene documentación de carácter familiar y empresarial. Entre otros se conservan varios libros encuadernados con correspondencia, planos, fotografías y árboles genealógicos. Documentación militar y de defensa, en su mayoría planos. Comunicaciones del partido republicano. Recortes de prensa y periódicos. Destaca la documentación referida al Teatro Real de Madrid, conservada por la actividad empresarial de Ramón Michelena, entre la que se encuentra facturas, contratos de artistas, libretos de obras.

Respecto a las fotografías aparecen varios retratos femeninos, sin identificar de muy buena factura: dos están hechas por Fernando Debas, y la otra por el fotógrafo E. Otero²⁵.

2.1.8 Monistrol

Archivo de los Marqueses de Monistrol de Noya, 1529-1909, 60 cajas.

El archivo ingresó con la denominación de Archivo del Marqués de Monistrol. El título de Marqués de Monistrol de Noya, se concede en 1796 a don Francisco Dusay y de Mari, Fivaller y Montserrat, noble de Cataluña. Se conservan fotografías y dibujos de escudos.

2.1.9 Peñalver

Archivo de los Condes de Peñalver, 1659-1904, 4 cajas.

El título de Condes de Peñalver se concede en 1836 a Nicolás de Peñalver y Cárdenas, caballero de la Orden de Carlos III desde 1825. El matrimonio de Fernanda García Alesson con Carlos Morenés y Tord, Barón de las Cuatro Torres y Conde del Asalto, hizo que sus papeles de estudio se incorporasen a este fondo. Se trata de documentos gráficos sobre arte, tecnología y armamento medieval: fotografías, dibujos y acuarelas elaborados por el propio Carlos Morenés. Entre estos documentos destacan los dedicados al castillo de Guadamur (Toledo) que fue reconstruido por el antedicho Morenés a principios del siglo XX.

2.1.10 Soldevilla

Archivo personal de Carlos Gato Soldevilla, 1873-1933, 2 carpetas.

Carlos Gato, arquitecto, que fuera catedrático de la Escuela de Arquitectura de Madrid en los años 20. Al igual que ocurre en el caso del archivo del ingeniero Botella Hornos, las fotografías de este fondo lo son de planos y bocetos del arquitecto y algunas sobre las obras ya realizadas: como la foto del plano "Universidad Central de Madrid: anteproyecto de la Facultad de Ciencias, fachadas generales, principal [a la calle Alfonso XII] y posterior [al Jardín Botánico]"²⁶. Otro ejemplar fechado en 1907: Fotografía de la entrada y fachada del pabellón del Ministerio de Fomento para la Exposición de Industrias de Madrid²⁷ o la más tardía, de 1920 del plano "Iglesia de Benedictinos de Nuestra Señora de Montserrat. Proyecto de Restauración"²⁸.

2.1.11 Sorela y Mauri

Archivo de la familia Sorela y Mauri. 1850-1925, 1 caja y 9 carpetas.

Fondo fotográfico en el que predominan las imágenes de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Retratos individuales y colectivos, alguno de ellos con intenciones artísticas, personajes disfrazados y recreación de imágenes de época. Probablemente realizados en Italia. Se conservan 976 registros. Contiene diversos reportajes en Italia (Bologna y Venecia) así como en Alemania y Austria. Al dorso de las fotografías aparecen en ocasiones varios sellos de la Junta del Tesoro artístico del AHN. Sellos que indican que posiblemente junto con los documentos de esta familia se mezclaran otras fotografías incautadas a otras familias o palacetes, ya que mezcladas con Sorelanos encontramos un grupo de fotografías y documentos del fotógrafo italiano Raffaello Ferretti (1824-1880 aprox.) así como de también fotógrafo Giacomo Bersani (Italia, s.XIX), todas ellas fotografía de autor. El fondo por tanto incluye el archivo personal de Raffaello Ferretti, fotógrafo: 1/1/1824- 1/12/1880 documentación personal, en especial diplomas y concesiones honoríficas, del fotógrafo Italiano, Raffaello Ferretti, este último con un total de 35 registros.

2.1.12 Toca

Archivo de los Marqueses de Toca, 1164-1913, 4 cajas.

El título de Marqués de Toca se concede en 1866 a Don Melchor Sánchez de Toca y Sáenz de Lobera, médico de la Real Cámara. No es un archivo familiar al uso,

26 Firma cortada pero legible de Carlos Gato Soldevilla. La fecha aparece cortada. SOLDEVILLA,CP.392,D.19.

27 SOLDEVILLA,CP.392,D.23.

28 Firma del arquitecto Carlos Gato Soldevilla. Autor, "Foto artística Lladó". SOLDEVILLA,CP.392,D.21.

son documentos de muy variada procedencia adquiridos por el Marqués de Toca o su familia, a principios del siglo XX. Estos documentos proceden básicamente de la antigua Casa Condal de Altamira y títulos anejos (Cabra, Baena, Cruilles, Bellpuig, Calonge y Poza). Conserva documentación propia de la familia relativa a testamentarias y propiedades de los siglos XIX y XX. También documentos profesionales de carácter médico, la mayoría fotografías de análisis clínicos.

2.1.13 Toreno

Archivo de los condes de Toreno. 1454-1936, 90 cajas.

El título de Conde de Toreno se concede en 1659 a Don Álvaro de Queipo de Llano y Valdés, Alférez Mayor de Asturias. Entre la documentación conservada podemos destacar dos grandes grupos, por un lado la documentación puramente familiar, mayoritariamente relacionada con la administración del patrimonio, y la documentación de función²⁹. De las 90 cajas conservadas sólo aparecen ocho registros de material fotográfico en la base de datos. Todos ellos son retratos de familia como el que reseñamos a continuación: Retrato de familia [Francisco Queipo de Llano Álvarez de las Asturias Bohórquez, X conde de Toreno]. En este caso el retrato lleva una dedicatoria manuscrita al pie "con todo el cariño y un fuerte abrazo para Papa y Rosario" y las firmas de todos los retratados³⁰.

2.1.14 Villavieja

Archivo de los Marqueses de Villavieja, 29 cajas.

El título de Marqués de Villavieja se concede en 1713

a Doña María Teresa de Cañas y Acuña, hija de los Marqueses de Vallecera con carácter personal. Se concede con carácter hereditario en 1845 a Don Luís Hurtado de Zaldivar y Fernández de Villavicencio. De la documentación conservada de esta familia predomina lo referente a correspondencia y administración de propiedades, aunque destacamos la documentación relacionada con las actividades desarrolladas por algunos miembros de la familia, como es el caso de Manuel Escandón en la construcción del ferrocarril de México a Veracruz. Así mismo hay una muy buena colección, en álbum, de fotografías relacionadas con el Reinado de Alfonso XIII, la II República Española y la familia real en el exilio, comentadas, anotadas e ilustradas con recortes de prensa.

2.2. Fondos ingresados desde la Sección de Diversos:

Ya hemos comentado como los fondos ingresados en el AHN anteriores a 1980 apenas custodian uno o dos registros fotográficos. La mayoría encuadrados en forma de álbum o cuaderno.

2.2.1 Bornos

Condado de Bornos. 1173-1926. 890 cajas.

El título de Conde de Bornos fue concedido en 1640 a D. Diego Ramírez de Haro y Gaytán de Ayala. Es un archivo constituido por cuatro títulos principales: Bornos, Murillo, Villanueva de Duero y Villaverde de Madrid. Es un voluminoso archivo, ahora de titularidad estatal, que ingresa en el AHN por compra en 1951³¹.

Conserva este fondo un precioso álbum que contiene 15 fotografías en formato "Carte de visite", todos

²⁹ Esta última está relacionada con los cargos y actividades políticas de José María Queipo de Llano (1786-1843) y de su hijo Francisco de Borja Queipo de Llano, Conde de Toreno (1840-1890).

Destacamos las series relacionadas con el Ministerio de Instrucción Pública, así como la relacionada con los territorios de ultramar, Cuba y Filipinas.

³⁰ Foto realizada por el laboratorio "Viste" de Barcelona. TORENO,C.34,D.80.

ellos retratos de familia: una realizada por J. Laurent, seis de André Adolf-Eugene Disderí (1819-1889), dos de Pedro Martínez de Hebert, además de otros ejemplares de "E. Joulia, Valencia", "A. Alonso Martínez y hermano, Madrid." Todos son retratos, cinco de hombre, dos de niños y el resto de mujeres³².

2.2.2 Fernán Núñez

Archivo de los duques de Fernán Núñez. 1196-1966, 3903 cajas y 92 carpetas.

El título de Duque de Fernán Núñez se concede en 1817 a D. Carlos José Gutiérrez de los Ríos y Sarmiento Sotomayor, VII Conde de Fernán Núñez, por Fernando VII como premio a los servicios prestados a su causa, como diplomático hombre de confianza³³.

De todo este inmenso archivo tan sólo se referencian 88 asientos en base de datos. Todo el material fotográfico, positivos en papel, fueron en su día instalados en una única caja (C.2378) frente a las 3.903 cajas que constituye el fondo completo. La mayoría de los positivos conservados pertenecen a imágenes fotográficas del patrimonio de la familia: cuadros, obras de arte o salones del palacio, relacionadas con inventarios de bienes elaborados por los administradores de la Casa. Sin embargo encontramos unos ejemplares curiosos. Los administradores de la Casa en los estados de Dave (Bélgica) remiten junto con los informes de resultados de ingresos y gastos diversas fotografías justificativas del estado del patrimonio familiar de las nuevas maquinarias o mejoras en el estado de las

mismas. Entre estas fotografías encontramos máquinas de vapor, o las que señalan los daños ocasionados en dicho patrimonio por obuses y bombardeos de la primera guerra mundial. Están comprendidas entre los años 1900 y 1920. También folletos de empresas.

2.3. Fondos ingresados directamente en la SNA-HN (1993-2008)

2.3.1 Aledo

Archivo de la Marqueses de Aledo (Banco Herrero). 1850-2001. 2.300 cajas.

Este voluminoso archivo comprende tres fondos documentales: el Marquesado de Reinosa, el de la Familia Herrero, Marqueses de Aledo y el archivo "Herrero y Compañía Sociedad Regular Colectiva". Este tercer y último archivo recoge los libros oficiales con la contabilidad y correspondencia completas de "Herrero y Compañía Sociedad Regular Colectiva" razón social bajo la cuál giraron los negocios de la familia desde 1841 hasta su disolución en 1940. Presenta este archivo un indudable interés para los investigadores económicos en búsqueda de series de magnitudes económicas de larga duración en el tiempo. Tales como remesas de pagos y cobros con el exterior, remesas de emigrantes, evolución del crédito y tipos de interés etc. Las colecciones fotográficas podemos agruparlas en dos áreas temáticas, las fotografías y retratos de familia. Y un segundo de empresas e industrias. Ambas agrupaciones corren unidas con correspondencia o informes.

32 BORNOS,C.576,D.9

33 Participa en las jornadas de Bayona, frente a Manuel Godoy, y posteriormente como Embajador en Inglaterra y plenipotenciario en el Congreso de Viena. También fue responsable en las negociaciones que dieron lugar a la intervención de los "cien mil hijos de San Luís" contra Riego. El archivo es uno de los más voluminosos que se conservan en esta Sección Nobleza, y conserva documentación de numerosos títulos y áreas geográficas. Destacan por su volumen los archivos de Cervellón y Barajas, y por su antigüedad además de los anteriores, los de Alburquerque, Roa y Siruela.

Entre las fotografías de industrias encontramos los ejemplos siguientes: 1911: de la Sociedad Duro Felguera; de 1926 Unión española de explosivos; de 1935 de la Estrella Sociedad de Seguros; de 1942 Banco Hispano-americano y Fosforera portuguesa; de 1959 Tabacalera. Hay también de edificios y obras: Hospital de Villafranca del Bierzo de 1930; y reproducciones de otras fotografías como la colección de Laurent del viaje de Isabel II por España.

2.3.2 Mendigorría

Archivo de los Marqueses de Mendigorría. 1494-2001. 465 cajas.

El marquesado de Mendigorría, unido al vizcondado de Arlabán, fue concedido en 1845 a M^a Paz Valcárcel O'Conrry, viuda de José Fernández de Córdoba y Rojas, en recompensa por los méritos militares de su hijo Luís, muerto en la batalla de Mendigorría (1840)³⁴.

Conserva una abundante colección de fotografías, con cerca de 800 registros en base de datos, relacionadas en dos grandes bloques, por un lado las fotografías relacionadas con las funciones militares (guerras carlistas, guerra de Cuba, Guerra Civil) y por otro las familiares, aumentadas por la enorme afición al mundo de la fotografía de la Marquesa de Mendigorría, Julia Esteban González de Quintanilla y de su madre, la Marquesa de Torrelaguna, María González de Quintanilla. Unos buenos ejemplos de estas fotografías pueden consultarse en la exposición virtual "Atrapados en blanco y negro" de la



Mendigorría, c.440, d.2. foto de la viuda de Olano dedicada al General Pavía.

34 Es una familia de destacados marinos y militares, desde la época de Carlos III. Conserva documentación propia de archivos familiares siendo de gran interés la correspondencia privada de los miembros de la familia que desempeñaron determinados cargos militares y políticos especialmente durante los reinados de Carlos III, Carlos IV, Regencia de María Cristina, Isabel II, Amadeo I y Alfonso XII y durante el llamado sexenio revolucionario, ya que en ella se tratan asuntos políticos y sociales de la época, en especial sobre la guerra de Independencia y la emancipación de las colonias americanas y la piratería inglesa del XVIII. Entre su documentación hay referencias de primera mano para el estudio de las guerras carlistas, la época de la regencia de Espartero, las cuestiones de rivalidades entre los partidos políticos -liberales y moderados-, las cuestiones de la Guerra en Santo Domingo y Cuba, la caída de Isabel II, el sexenio revolucionario, "La interinidad", el reinado de Amadeo, incluso referencias a la masonería y un largo etcétera.

que hablaremos más adelante. Queremos destacar además el Archivo personal del General Pavía, que fue entregado por la reina gobernadora María Cristina a Fernando Fernández de Córdoba Valcárcel, II marqués de Mendigorría, con el fin de que lo utilizase como apoyo a su actividad literaria, y que también conserva fotografías.

2.3.3 Montesclaros

Archivo de los Marqueses de Montesclaros. 1789-1933. 33 cajas.

El título de Marqués se concede en 1530 a Don Rodrigo de Mendoza, Luna y Pimentel, Señor de Catil de Bayuela y otros lugares. El título recaerá posteriormente en las familias Portocarrero, Díez de Ulzurum hasta la actual, Ruiz de Gamir. Este archivo, que fuera donado a la Sección Nobleza, conserva una interesante documentación patrimonial centrada sobre las propiedades familiares en las actuales provincias de Madrid (Majadahonda, Aravaca, Navacerrada) y Álava y en especial en Cuba, en ingenios azucareros y minas.

Las fotografías son mayoritariamente retratos familiares, aunque también encontramos ejemplos como el siguiente: 1903-1928: Correspondencia administrativa enviada a María de la Encarnación Díez de Ulzurún, desde Cuba. Adjunta cuatro fotos de las consecuencias producidas en los Talleres de La Habana por un ciclón, el 20 de octubre de 1926, y la fotografía del plano del Ingenio Central Vitoria³⁵.

2.3.4 Torrelaguna

Archivo de los Marqueses de Torrelaguna.

Este no es un clásico archivo familiar o de familia noble. Tan sólo conserva un pequeño porcentaje de documentos de la familia Fernández de Córdoba o sus

títulos, complementaria del Archivo de Mendigorría, mientras que el grueso de la documentación procede de forma mayoritaria de familias, personas o instituciones ajenas o sin relación aparente con los títulos de los Marqueses de Torrelaguna y Mendigorría. Entre estos fondos tan heterogéneos pasamos a comentar aquellos con colecciones fotográficas de mayor interés:

2.3.4.1 Archivo personal de José Velarde Navega. 1608-1952, 63 cajas.

Documentación familiar, personal y oficial de este alto cargo de la administración española durante la Restauración. Abogado, desempeñó, sucesivamente los puestos de Juez y Fiscal de la Audiencia de Ultramar, Ordenador General de Pagos de las colonias, Director de Gracia y Justicia del Ministerio de Ultramar, Director de Personal del Ministerio de Ultramar y Jefe de Sección del Ministerio de Gobernación. A través de esta rica documentación puede investigarse el funcionamiento de la administración central y colonial española en este periodo de crisis que enmarca los años anteriores y posteriores a 1898, los avances de la insurgencia, el papel desempeñado por Estados Unidos en la liquidación de la últimas posesiones en Antillas (Cuba, Puerto Rico) y los archipiélagos asiáticos (Filipinas, Carolinas), o las relaciones con el Vaticano por la expatriación de misioneros capuchinos en Extremo Oriente; incluso hay algunas curiosas referencias a la Guinea española (Fernando Poo), a caballo entre los siglos XIX y XX.

Entre otro material se conserva un álbum de fotografías b/n con 38 positivos montados sobre cartón, datado a fines del siglo XIX, y que contiene retratos de tipos populares, paisajes y edificios de Filipinas. Tam-

35 MONTESCLAROS,C.12,D.6.

bién hay un libro de fotos publicado con motivo de la Proclamación de Repúblicas Latinoamericanas celebrada en Iraputo (México, 1913).

2.3.4.2 Archivo personal de Julio Larracochea Jausolo. 1501-1966, 91 cajas.

Así mismo es de reseñar el Archivo personal del diplomático Julio Larracochea Jausolo, cuya actividad se circunscribe al lejano oriente, en especial la china nacionalista (Taiwán). Fue cónsul General en Shangai (1931-1939), Secretario de la misión diplomática en Tokio (1950) y cónsul y embajador plenipotenciario en Taipei (Taiwán, China) entre 1961 y 1971. Además fue aficionado a la literatura escribiendo obras de teatro, novelas y ensayos.

Entre su extenso legado constituido por la documentación generada durante su ejercicio profesional (copias de los informes remitidos al Ministerio de Asuntos Exteriores, correspondencia consular, permisos de residencia, actividades comerciales del consulado...) ha conservado un voluminoso grupo de fotografías relativas a las actividades y recepciones diplomáticas. 19 cajas en total, de las que 10 son recortes y dossiers de prensa y 6 cajas de fotografías.

2.3.4.3 Señorío de Benacazón, 1327-1950, 8 cajas.

Este fondo es cedido por la familia Páramo a María González de Quintanilla, y podemos dividirlo en dos grandes bloques. Por un lado la documentación estrictamente familiar, mayoritariamente de las fami-

lias Páramo y Pantoja, con unas fechas aproximadas entre 1822 y 1950. La mayoría relativas a títulos de propiedad de diversas casas en Madrid y Toledo. Un segundo bloque lo constituye la documentación "particular" de Anastasio Páramo, autodenominado "conde de Benacazón". Erudito e historiador local, ha conservado las notas, dibujos, fotografías y material histórico recopilado para la elaboración de sus trabajos, en especial sobre la Santa Hermandad Vieja de Toledo y Ciudad Real³⁶.

2.3.4.4 Ducado de Terranova, 1878-1951, 3 cajas.

El título de Duque de Terranova se concede en 1502 a don Gonzalo Fernández de Córdoba, el gran Capitán, Duque de Sessa, Santángelo y Andría. El contenido del fondo en realidad es la documentación personal del General Plácido de la Cierva³⁷, no del título de Ducado de Terranova. El fondo al completo conserva la documentación del General Plácido de la Cierva, su relación con los Orleáns, del que era responsable de la educación de su hijo, el Infante Luís Fernando de Borbón hijo de la Infanta María Eulalia. Destaca un interesante álbum fotográfico dedicado a la familia Real.

2.3.4.5 Arbelaiz, Condado de Arbelaiz. 1765-1984. 18 cajas.

Título concedido el 2 de octubre de 1874 a Tirso de Olazabal y Lardizábal, Senador y Diputado a Cortes. El fondo documental se compone de dos grandes grupos: por un lado la documentación perteneciente al Vínculo

36 A. Lafuente Urien y otros, "Anastasio Páramo, Conde de Benacazón. El legado de un anticuario erudito", en *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*, núm. 3, (2006), págs. 146-164.

37 Se rehabilita en 1893 por Alfonso Osorio de Moscoso, María Rafaela Osorio de Moscoso y López de Ansó, V duquesa de Terranova, casa en 1921 con Antonio de la Cierva y Lewita, II Conde de Ballobar. Este era hijo de María Luisa de Heras y Mergelina, I condesa de Ballobar (título concedido a ella en 1890) que estaba casada con el General Don Plácido de la Cierva y Nuevo.

de Capelastegui, que conserva documentación de tipo familiar y señorial vascongado entre el siglo XVI y XIX, de la actual provincia de Vizcaya, desde Durango, a Eibar, Bértiz, Abadiano, Marquina o Elorrio. El segundo grupo corresponde al denominado "Fondo Carlista" que incluye documentación gráfica, fotográfica u objetos de los Carlistas y la causa Carlista desde Carlos VII hasta los años 80 del siglo XX. Circulares, panfletos, himnos, postales, recortes de prensa, la mayoría procedentes de la Secretaria Carlista de Vizcaya. Incluye varios objetos, así como retratos fotográficos y a carbocillo de los "monarcas carlistas", dibujos, escudos y banderas, además de una interesante colección de fotografías de actos y reuniones, así como las actividades del la agrupación durante la guerra civil.

2.3.4.6 Echevarrieta, Marqueses del Rescate, 1860-1960, 103 cajas.

Archivo personal de Horacio Echevarrieta, industrial bilbaíno, que recibe de Alfonso XIII el título de Marqués del Rescate por su participación en la liberación y rescate de prisioneros de la guerra de Marruecos en poder de Abd-el-Krim. Diputado republicano, amigo personal de Indalecio Prieto, Santiago Alba y Lerroux. Activo industrial vasco, propietario de y fundador de numerosas empresas tales como Iberia o Iberduero. Constructor de Juan Sebastián el Cano. Propietario de un importante número de minas en Vizcaya, Palencia, Burgos, Galicia o Asturias. Es un importantísimo archivo industrial, con especial dedicación a las empresas mineras y sus concesiones. La documentación que se conserva es principalmente correspondencia y cuentas de las explotaciones mineras, así como planos, libros de inspección, fotografías, patentes, actas, informes de producción etc.

2.3.4.7 Chavarri, Marqueses de Triano. 1920-1990, 59 cajas.

Nos encontramos con un extenso archivo industrial. Recoge la actividad diaria y administrativa de un gran número de explotaciones y concesiones mineras en Vizcaya, Santander, Almería, Asturias, Galicia y Palencia. Así como de empresas como la Wilcox, Orconera iron Ore company, ferrocarriles Santander-Bilbao, altos Hornos de Vizcaya, Luchana mining Company, Gas y electricidad de Bilbao etc.. Así mismo se conserva documentación de carácter familiar, desde la administración y ampliación y mantenimiento de sus propiedades (palacio Chavarri en Bilbao, actual Subdelegación del Gobierno en Vizcaya o el Palacio de Artaza en Lejona, libros de cuentas, nobleza así como de las obras de beneficencia y caridad de la familia, fundaciones de obras pías y participación en la sociedad e Socorros mutuos de las Escuelas y Patronal de Obreros de Bilbao, Santo Hospicio, Casa de la misericordia, etcétera).

2.3.4.8 Archivo de Tomás Allende, 1890-1952, 28 cajas.

Archivo personal y familiar de Tomás Allende, miembro de la Familia Allende, una de las familias más notables e influyentes de la sociedad bilbaína de principios de siglo. Industrial vasco. Archivo de las empresas, explotaciones y concesiones mineras de la familia por el norte y sur de la península. Contiene bastantes planos y fotografías.

2.3.5 Vivero

Archivo de los Vizcondes de Altamira de Vive-ro, 1413-1983, 225 cajas.

Es quizá el fondo con la colección fotografía más antigua, variada en tipos y abundante en número de

ejemplares. Además de tratarse de un fondo documental con una rica documentación relativa a unas 30 familias, hidalgas en su mayoría, geográficamente situadas entre las provincias actuales de Segovia y Salamanca. Conserva a su vez el archivo personal de Luís Felipe de Peñalosa, una importante personalidad para la historia de Segovia en el siglo XX: Director del Museo Zuloaga, Director de la Academia de San Quince, Director del Museo Provincial de Bellas Artes de Segovia, Patronato del Alcázar, entre otros cargos. Entre las cajas de la familia también hallamos documentación con don Juan de Borbón en el exilio, algunas cajas del Marqués de Lozoya, tío del anterior, y fragmentos del archivo del conde de Cheste, amigo y vecino y del que fue su testamento.

Sin embargo destaca de este pequeño fondo una interesante y completa colección de tarjetas postales antiguas, fotografías estereoscópicas, y diverso material fotográfico, tanto positivos como un importante número de placas de vidrio, donde aparece prácticamente representación de todos los formatos y tipos fotográficos de los últimos dos siglos. Remitimos también a la exposición virtual "Atrapados en blanco y negro" donde más del 60% de las fotografías y materiales proceden de esta interesantísima colección.

3. Los tratamientos de conservación de las colecciones fotográficas

La conservación del Patrimonio Documental, principio recogido en la Constitución Española (Art. 46 y 149) y en la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, garantiza la perpetuación de nuestro rico acervo cultural. El Archivo de la Nobleza ejecuta un programa integral de conservación (preservación y restauración) de los fondos documentales que alberga, que comienza en el mismo momento de su ingreso. Todos los trata-

mientos técnicos se realizan sobre el fondo completo por lo cual es indiferente al soporte de los documentos, fondos documentales, colecciones de toda índoles y por descontado los materiales fotográficos.

Ya hemos comentado que estos fondos suelen ingresar sin organización alguna y en grandes contenedores en donde se mezclan todo tipo de soportes. Sin embargo en muchos casos los cajones de embalaje llenos aparentemente de material inservible (recorte de prensa, revistas, cromos, banderines, sellos, postales..) tiene una "lógica interna" de la persona que los "coleccionó" o acumuló. Insistimos en la importancia de la conveniencia de no separarlos mientras no se compruebe si tiene relación entre sí. Esto es especialmente importante para las fotografías, ya que aparecen atadas con gomas o lazadas las fotografías de una persona en una determinada época, en muchos casos junto con correspondencia, sobres o anotaciones que luego nos son imprescindibles para la identificación de la imagen fotografiada. Esto puede observarse claramente en los álbumes.

Ahora bien ¿cómo actúa el área de conservación respecto al material fotográfico? A simple vista los tratamientos de conservación parecen sencillos: identificación y fechado de las imágenes, limpieza y acondicionamiento en embalajes adecuados, control del ambiente en las salas de archivo, con valores de temperatura y humedad relativa constantes y sin fluctuaciones, limpias de polvo y contaminación, con tratamientos de prevención y control de plagas (insectos, roedores, parásitos...), el tratamiento de especies deterioradas y su estabilización y la duplicación en otros soportes y materiales más estables. Bien no parece nada distinto a lo que se plantea para el resto de los materiales y piezas conservados en archivos. Sin embargo la variedad de soportes y formatos, colo-

res, formas de presentación, la evolución de los procedimientos técnicos fotográficos y de los componentes químicos, hacen que cada técnica y soporte exija unos criterios específicos para su tratamientos que implica que los responsables de las colecciones deben conocer en profundidad para garantizar su estabilidad y preservación de cara al futuro, máxime si el número de piezas que conservamos es muy elevado. El proceso fotográfico es un proceso químico y fotoquímico, y sus resultados son si cabe, las piezas más débiles y frágiles en archivos. Es pues un auténtico desafío.



Imagen estereoscopia de Toledo. Vivero. C.215, d.7

El primer paso por lo tanto pasa por una correcta la formación y por hacer acopio de la mayor y mejor información posible que nos ayude a enfrentarnos con problemas a veces muy complejos o casi imposibles de resolver. Cada fotografía se produce en un proceso fotográfico que es preciso identificar, que junto con la estructura de la pieza y sus componentes (soporte, aglutinante, emulsiones) determina sus características y comportamientos futuros. Luís Pavao³⁸ señala cinco épocas o principales períodos según la técnica dominante:

- 1) 1839-1855. Período de la daguerrotipia (daguerrotipos y calotipos).
- 2) 1855-1880. Período de negativos de colodión húmedo sobre vidrio y de copias en papel a la albúmina.
- 3) 1880-1910. Período de negativos en gelatina y bromuro de plata sobre vidrio y copias en papel directo de fabricación industrial de gelatina o colodión.
- 4) 1910-1970. Período de negativos en película y copias en papel de revelado.
- 5) 1970-hoy. Período de fotografía en color cromógena.

No nos vamos a extender en comentar los diferentes períodos citados, ya que han sido extensamente comentados y explicados en ésta y jornadas preferentes, si insistir en que el responsable de una colección fotográfica debe ser capaz de identificar los procesos de fabricación y sus técnicas, El material formador de la imagen, que nos da los claroscuros y luces de una imagen y que puede ser de plata, colorante, pigmento, platino o sales de hierro. El soporte o estructura que da consistencia al objeto fotográfico que puede ser de vidrio, papel, plástico, cobre o hierro. El aglutinante, que puede o no existir, y es un material transparente utilizado para mantener unida la imagen al soporte, y se utilizaron tanto la albúmina o clara de huevo, el colodión, una mezcla de celulosa, alcohol y éter, y la gelatina. Las capas accesorias que protegen y aíslan a la imagen, de barita, y los soportes secundarios para reforzar el soporte, de cartón, cartulina o papel, la estructura, situar cada fotografía en su época para poder identificar las formas y causas de deterioro, para así poder evitarlas en la medida de lo posible.

38 L. Pavao, *Conservación de colecciones de fotografía...* Seguimos el esquema de esta obra de la que se han tomado la mayoría de referencias que se citan a continuación.

Cada soporte exige un tipo de actuación específica y unas condiciones de instalación ambiental propias, sin embargo podemos aplicar sistemas generales a todas las piezas. Por regla general el lugar del depósito deberá estar limpio de polvo y tener cualquier tipo de plaga bajo control. También mantener alejados de este tipo de materiales, mobiliario y máquinas que a simple vista pueden resultar inocuas pero que pueden emanar sustancias que contaminen las fotografías (fotocopiadoras, mobiliario de madera). Sin embargo lo fundamental es el control de la temperatura y de la humedad. Está demostrado que mantener las salas de almacenaje por debajo de 20º y la humedad relativa por debajo de 50% alarga la vida de las fotografías de forma exponencial, a la menor temperatura y h/r mayor vida de los especímenes fotográficos. Tanto que se aconseja aplicar la "política del frío".

De todos modos poco haremos si no mantenemos unas normas precisas en la manipulación y consulta del material fotográfico. El uso de guantes de algodón es de obligado cumplimiento, para evitar tantas huellas de grasa imposibles de eliminar. Recuérdese que toda mancha en la emulsión no puede eliminarse. Por supuesto tratar los ejemplares con "mimo" y así evitar las ralladuras, las dobleces, los pliegues, las roturas, ... no usar gomas, ni colas, ni papel celo para consolidar la pieza, ni intentar hacer limpieza de las mismas con brochas, trapos, o líquido cualquiera. Cualquier manipulación, por pequeña que sea, puede resultar catastrófica.

En cuanto a la instalación, toda pieza debe tener su propio embalaje, que la aisle y proteja de la contigua, de papel o poliéster según las características de cada soporte. Y ser instaladas en contenedores adecuados al tamaño de las mismas. Sobre los contenedores, solo reseñar que debemos, al igual que nos ocurre con los álbumes, conservar aquellas cajas de origen que nos

aporten datos de fabricación, emulsiones o elementos y procedimientos de elaboración. La acidez de dicha caja podrá solventarse mediante el uso de papel barrera no ácido.

Las cajas de embalaje de los negativos de acetato de celulosa y nitrato de celulosa, por sus condiciones particulares de degradación a las que se unen la auto combustión de las segundas, exigen una correcta circulación del aire, y unas condiciones de frío y ausencia de humedad estables. Es recomendable instalarlas en bolsas especiales en congeladores, a ser posible no frost.



4. Actuaciones de restauración

La restauración de cualquiera de los materiales fotográficos en una colección o fondo supone una intervención en todo caso muy puntual dado que la mayoría de los deterioros producidos en estos son irreversibles, sin embargo hay algunas pequeñas intervenciones que

realizadas por un restaurador experto pueden evitar la extensión del mal tanto en la pieza afectada como que se extienda a las instaladas en derredor, y en todo caso consolidarlas para estabilizar la pieza.

Estas pequeñas intervenciones se deben limitar en todo caso a:

- Tareas de limpieza para eliminar el polvo y suciedad. Se realiza con sistemas de soplado, luego con brochas suaves.
- Tareas de consolidación de roturas tanto de papel, cartón o vidrio: desgarros, grietas en las copias en papel o del vidrio.
- Tareas de eliminación de hongos y manchas de humedad.

En la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional estas tareas son realizadas por la restauradora del centro a medida que las piezas van siendo identificadas en el proceso de reinstalación y limpieza inicial. A partir de este momento es el departamento de conservación el que determinará en cada caso los protocolos de intervención en cada uno de los casos.

5. Programas de difusión

Buena parte de los trabajos de un archivo serían estériles sin la adecuada difusión de los fondos que custodia y los servicios que ofrece. Existen diversos sistemas de difusión. Por ejemplo, los datos básicos de la institución pueden consultarse en la página Web que el Ministerio de Cultura.

Naturalmente otro importante medio de comunicación son las publicaciones, tanto en formato digital como tradicional. Así, y a pesar de la juventud de este centro, se han publicado ocho obras editadas por el Ministerio, al margen de diversos artículos y reseñas, y múltiples trabajos realizados por los investigadores, basándose en los fondos de esta institución. La cele-

bración del Congreso Internacional de Archivos (Sevilla, 2000) supuso la edición en formato tradicional de una Guía del Archivo a modo de folleto donde de manera concisa se presentaron todos sus fondos y características generales, aunque dichos datos han quedado obsoletos por el ingreso de nuevos fondos y la identificación de otros. En formato digital se ha optado por comercializar dos CDs con sendas colecciones de Mapas Planos y Dibujos, y Privilegios Rodados, ya que la importante carga iconográfica y aún estética de tales agrupaciones facticias recomendaban elegir estos nuevos soportes para dar a conocer este importante legado custodiado.

Entre las distintas actividades de difusión se organizan visitas guiadas, concertadas previa petición, donde mostramos las instalaciones y los objetivos del centro de una forma amena, orientando el contenido al perfil del visitante. También estamos organizando talleres escolares de genealogía y heráldica. También se organizan exposiciones: unas permanentes, con reproducciones de nuestros documentos; y otras exposiciones temporales, con originales en nuestros poder; así como exposiciones virtuales en la red a través de la página Web de la Subdirección de Archivos Estatales. Además, el archivo ha participado y participa en grandes montajes expositivos de carácter tanto nacional como internacional mediante el préstamo de piezas, con las garantías oportunas.

La Sección de Referencias atiende personalmente a todos los investigadores que acuden a consultar en la sala de lectura este tipo de archivos, informándoles acerca de los fondos y documentos concernientes al tema investigado y orientándoles en el uso de los instrumentos de descripción incluyendo las bases de datos. La consulta de documentos en sala se realiza bajo estrictas medidas de seguridad, control y vigilan-

cia. Cabe destacar el continuo incremento producido en los últimos años en las asistencias a este archivo. El perfil del investigador de este centro todavía está mayoritariamente vinculado a la Universidad, y aunque su procedencia es principalmente española, acuden a este archivo investigadores de orígenes tan dispares como Francia, Alemania, Italia, Reino Unido, Australia, Japón, Canadá o Noruega; no obstante estamos percibiendo como el ocio culto de la consulta archivística está calando cada vez en la ciudadanía, interesada en temas divulgativos, heráldicos, genealógicos o locales, principalmente. Por último, recordar que este Archivo dispone de una carta de servicios donde se relacionan los medios, prestaciones y compromisos de calidad ofrecidos a los usuarios del centro.



Tenemos muy reciente la exposición "Atrapados en blanco y negro un siglo de fotografía en los archivos nobiliarios españoles (1845-1945)" que ha resultado un éxito de público. De tal modo que el propio Ministerio de Cultura la ha colgado en su página Web actualizada como exposición virtual. Esta es una excelente forma de difusión. Pasamos a incluir a continuación

un extracto de los textos y materiales de dicha exposición, textos elaborados por Miguel Fernando Gómez Vozmediano, Jefe de Referencias de la SNAHN que actuó de comisario de la misma:

Entre las pequeñas joyas que custodia el Archivo de la Nobleza se hallan cientos de fotografías antiguas, retazos de muchas vidas atrapadas en blanco y negro, antaño pertenecientes a la nobleza española que nos evocan un universo costumbrista de aristócratas y jornaleros, paisajes y paisanajes, guerras y escenas de la vida cotidiana. Nada escapaba a la curiosa la mirada de los fotógrafos pioneros: celebraciones sociales, labores campesinas, rincones urbanos, palacios y minas, niños y ancianos. De esta manera, la vida y la muerte desfilan ante sus vetustas cámaras, ofreciéndonos un abigarrado caleidoscopio de rostros, gestos y escenarios, naturales o imaginados, captados por artistas, profesionales y aficionados a lo largo de varias generaciones. Un legado rico que pretende difundirse entre el gran público para que pueda apreciar cambios y permanencias en el decisivo siglo que abarca los años 1845-1945. Retazos de un mundo perdido que, por primera vez, se han expuesto para su contemplación en la Sala de Exposiciones permanentes de la Sección Noblez del Archivo Histórico Nacional durante el segundo semestre de 2007 y en una exposición virtual alojada en la página Web del Ministerio de Cultura.

En ella se han recorrido desde los fotógrafos pioneros, los instalados en la corte o en las distintas provincias hasta los fotógrafos aficionados, con un primer enfoque orientado a centrar el origen y evolución de la industria fotográfica en este periodo de tiempo, de los soportes y procedimientos técnicos. Los álbumes, la fotografía estereoscópica y los diversos usos de la fotografía: como testimonio, comercial, científica o el retrato íntimo, con especial atención al fenómeno del

coleccionismo. Los viajes, los fotorreportajes, el arte y la fotografía artística y una parte dedicada a la fotografía bélica, que se cierra con el fenómeno del retrato, colectivo o de grupo o no, tanto femenino, como masculino, dedicado a la infancia y a la muerte.

Invitamos pues a visitar esta exposición virtual que es una excelente muestra de la información sobre fondos y colecciones del archivo de la Nobleza de la que este texto no ha podido ser más que una breve introducción.

BIBLIOGRAFÍA

- AUER, M.: *Encyclopédie internationale des photographes de 1839 à nos jours/ Photographers Encyclopaedia International 1839 to the Present*, Hermance, 1985.
- BOVILLOT, R.: *El objeto y su imagen: fotografía industrial y publicitaria*. Barcelona, 1986.
- CASTELLANOS, P.: *Diccionario histórico de la fotografía*, Madrid, 1999.
- COLABORACIÓN: *Laurent, J. Un fotógrafo francés en la España del siglo XIX / Laurent J. Un photographe français dans l'Espagne du XIXe siècle*. Madrid, 1997.
- DUBOIS, P.: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, 1986.
- EL IMAGINARIO COLONIAL. *Fotografía en Filipinas durante el período español 1860-1900*, 2006-2007. <http://www.seacex.com/indexflash.htm>
- FONTANELLA, L.: *La Historia de la Fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, 1981.
 - "Artistas y fotógrafos madrileños del siglo XIX", *Nueva Lente* 119/120 (1982), pp. 80-87.
 - y KURTZ, G.F.: *Charles Clifford, fotógrafo de la España de Isabel II*, Madrid, 1996.
- FREUND, G.: *La fotografía como documento social*, Barcelona, 2ª ed., 1983.
- FUENTES DE CIA, A.: "La fotografía físico-química, el fin de una era. Consideraciones estratégicas", *Fotografía y patrimonio. II Encuentro de fotografía en Castilla-la Mancha*. Ciudad Real. 2007.
- GONZÁLEZ, F.; TEIXIDOR, C. y GUTIÉRREZ, A.: *J. Laurent, I. La documentación fotográfica de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos*, Madrid, 1983.
- INSENER, E.: *La fotografía en España en el período de entreguerras: notas y documentos para una historia de la fotografía en España*, Girona, 2000.
- KURTZ, G.F. y ORTEGA, I. (dirs.): *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1989.
- LAFUENTE URIEN, A.: "La fotografía en los archivos familiares. Proyectos de identificación, descripción y digitalización de la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional". *Fotografía y patrimonio. II Encuentro de fotografía en Castilla-la Mancha*. Ciudad Real. 2007.
- LONG, M.: "Appraisal and collecting policies" *Archives and manuscripts: conservation, a manual of physical care and management*. Chicago: Association of American Archivist, 1983.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P.: *Viajeros al tren. Cien años de fotografía y ferrocarril*, Barcelona, 1988.
 - *Crónica de la luz: fotografía en Castilla-La Mancha (1855-1936)*, Madrid, 1984.
 - *Historia de la fotografía en España*, Madrid, 1997.
 - *Las fuentes de la memoria: fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelona, 1989.
 - *Madrid. Laberinto de memorias: Cien años de fotografía, 1839-1939*, Barcelona-Madrid, 1999.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. y MARISTANY, M.: *Viajeros al tren: Cien años de Fotografía y Ferrocarril*, Madrid-Barcelona, 1988. 2 vv.
- MARTÍN GARZO, G.: *Segovia en tres tiempos. Fotografías de Laurent, Moreno y Loty (1856-1936)*, Madrid: 1996.

- McCAULEY, E.A.: *A. A. E. Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven, 1985.
- NARANJO, J.: "Photography and Ethnography in Spain", *History of Photography* (1997), pp. 73-79.
 - *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, 2006.
- NEWHALL, B.: *Historia de la fotografía: desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, 1983.
- ORTEGA, I. Y KURTZ, G.F.: *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía inventario de los fondos fotográficos*, Madrid, 1989.
- PAVAO, L.: *Conservación de colecciones de fotografía*. Centro andaluz de la fotografía. Sevilla, 2001. pp.33.
- RIEGO, B.: "La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica", *Ayer*, 24 (1996), pp. 91-111.
 - "Imágenes fotográficas y estrategias de opinión pública: los viajes de la Reina Isabel II por España (1858-1866)", *Reales Sitios*, 139 (1999), pp. 2-15.
 - *La introducción de la fotografía en España: un reto cultural y científico*, Girona, 2000.
 - *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, 2001.
- SÁNCHEZ VIGIL, J.M. (coord.): *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, Summa Artis, XLVII, Madrid, 2001.
- SCHARF, A.: *Arte y fotografía*, Madrid, 1994 [1968].
- SOUGEZ, M.L.: *Historia de la Fotografía*. Madrid, 1981.
 - *Ciudades del XIX: La España de Laurent*, Barcelona, 1992.
- TEIXIDOR CADENAS, C.: *La tarjeta postal en España*, Madrid, 1999.
- YÁÑEZ POLO, M. A.; ORTIZ LARA, L. y HOLGADO BRENES, J. M. (eds.): *Historia de la fotografía española (1839-1986): Actas del Primer Congreso de Historia de la Fotografía Española*, Sevilla, 1986.

EL ARCHIVO DE LA IMAGEN DE CASTILLA- LA MANCHA, UN PROYECTO EN EL MARCO DE LA INICIATIVA DE ARCHIVOS ABIERTOS (OPEN ARCHIVES INITIATIVE)

Carlos Mas González
(Director del Archivo Histórico Provincial de Toledo)

1. El Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha. Definición y objetivos.

1.1. ¿Qué es el Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha?

Es una iniciativa de carácter tecnológico¹ consistente en la construcción de un repositorio digital, en suma, un espacio virtual que contendrá todas las reproducciones digitales extraídas del patrimonio fotográfico a cargo de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, y de todas aquellas fotografías que se incorporen a éste.

Este repositorio virtual, junto a otras iniciativas de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha que van en la misma dirección, cumplirá los requisitos marcados por la Open Archives Initiative, lo que implicará un tratamiento uniforme del trabajo a realizar en torno a las diferentes colecciones fotográficas, especialmente en las labores asociadas a la descripción documental, pero también aquellas dedicadas a la selección de ítems, a los parámetros de digitalización y a la elección de tecnologías informáticas.

Finalmente, el Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha, AICLM en adelante, como cualquier repositorio digital será accesible vía web, y estará asociado a distintos proveedores de información.

Desde el punto de vista organizativo, el personal adscrito a los centros culturales que custodian colec-

ciones o archivos fotográficos, y que dependen del órgano competente en patrimonio cultural, actualmente la Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía, participarán activamente en la construcción del AICLM, siguiendo las directrices técnicas redactadas por la coordinación del proyecto.

1.2. ¿Qué no es el Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha?

En primer lugar quisiera señalar que el Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha no es una actuación aislada. Realmente es un proyecto integrado en los programas de digitalización de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía.

En segundo lugar, el Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha no es y no va a ser un centro con una sede física y un personal específico.

Desde el punto de vista tecnológico no será un proyecto basado en tecnologías exclusivas o cerradas. Tampoco está cerrado a otras instituciones o personas privadas de Castilla-La Mancha o relacionadas con la Región.

2. El patrimonio fotográfico gestionado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

En la legislación de Castilla-La Mancha sólo se menciona la fotografía como documento de archivo². La

1 C. Mas, *Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha: un proyecto abierto al mundo digital*. En *Anaquele*, núm. 40 (enero-marzo, 2008), págs. 18-19.
2 Ley 19/2002, de 19 de octubre, de Archivos Públicos de Castilla-La Mancha, artículo 4.2.c.

fotografía no aparece reseñada ni en la Ley 4/1990 de Patrimonio Histórico del año 1990, ni en la Ley 1/1989 de Bibliotecas ¿Casualidad o fruto de una ley natural no escrita? Lo ignoro, más la realidad es que las colecciones fotográficas más importantes, al menos por volumen, se hallan depositadas en los Archivos Histórico Provinciales gestionados por la Junta. Ello no es obstáculo para que bibliotecas, museos y otros centros culturales gestionados por la Junta dispongan de archivos o colecciones fotográficas, susceptibles en un futuro de ser incorporadas al AICLM.

El hablar aquí de patrimonio fotográfico “gestionado” por la Junta responde a que parte de las colecciones-archivos que componen este patrimonio no es propiedad de la administración regional; alguno de los fondos han sido cedidos en depósito, como por ejemplo, el Archivo Goñi; por otra parte un reducido número de fotografías están comprendidas en fondos archivísticos de titularidad estatal, como las fotografías procedentes de las delegaciones provinciales del Instituto Nacional de Colonización. El abanico jurídico se amplía si consideramos, patrimonio cultural, a las reproducciones fotográficas obtenidas a lo largo de los años a través del programa de subvenciones “Los Legados de la Tierra” sobre las cuales la Junta tiene derechos de difusión y reproducción.

De esto se deduce que el patrimonio fotográfico gestionado directamente por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (JCCM) se compone de:

- Fondos fotográficos de titularidad propia.
- Ejemplares fotográficos de titularidad estatal, gestionadas por la JCCM.
- Fondos fotográficos privados cedidos en virtud de convenio o contrato.
- Fotografías procedentes de fondos privados o públicos sobre las que la JCCM dispone de derechos de reproducción y difusión.

Todas estas situaciones jurídicas, en razón de la propiedad o titularidad de las imágenes fotográficas y sus derechos tienen cabida en el AICLM.

3. Los fondos fotográficos integrados en el Archivo de la Imagen de CLM

A finales de 2008, el Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha integra los siguientes fondos o colecciones:

| Fondo/Colección | Volumen | Ubicación | Titularidad | Digitalizado |
|------------------------------------|---------------------|---|---|--------------|
| Archivo Rodríguez | 100.000 fotografías | Toledo, Archivo Histórico Provincial | JCCM | Parcialmente |
| Archivo Escobar | 3.000 fotografías | Toledo, Archivo Histórico Provincial | JCCM | Totalmente |
| Archivo Goñi | 900 fotografías | Guadalajara, Archivo Histórico Provincial | Convenio con la Agrupación Fotográfica de Guadalajara | Totalmente |
| Colección Brigadas Internacionales | 2.000 fotografías | Albacete, Archivo Histórico Provincial | Convenio con Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales | Totalmente |
| Archivo Julián Collado | 175 fotografías | Albacete, Archivo Histórico Provincial | JCCM | Totalmente |
| Legados de la Tierra | 4.000 reproduc. | Toledo | Derechos de difusión y reproducción | Parcialmente |

El **Archivo Rodríguez** es un fondo relativamente bien conocido, muy reproducido y al que se le han dedicado varias publicaciones³. A finales del siglo XIX, la familia Rodríguez estableció en Toledo un notable comercio fotográfico. Eugenio Rodríguez y sus hijos fotografiaron a los toledanos durante casi un siglo; el negocio se cerró en la década de 1970. El volumen del archivo es enorme, más de 100.000 fotografías, no obstante el grueso pertenece a la serie denominada *Galería*, retratos de toledanos anónimos destinados a documentos de identidad, libros de familia, comuniones, bodas, etc. La parte más interesante de este archivo fotográfico corresponde a originales y copias realizados por fotógrafos que trabajaron en Toledo con anterioridad a la llegada de Eugenio Rodríguez a la ciudad. En un tiempo en que la propiedad intelectual adolecía de regulación precisa, la Casa Rodríguez adquirió, a veces de forma poco clara, estas fotografías con objeto de comercializarlas bajo la forma de postales o de publicaciones. Entre estas imágenes se localizan algunas de las fotografías más antiguas de Toledo, tomadas probablemente en las décadas de 1860 y 1870. Las fotografías del Toledo republicano y las posteriores a la toma de la ciudad por el coronel Varela en septiembre de 1936 forman un conjunto de alto interés histórico.

Las imágenes de **Luis Escobar**, imprescindibles y célebres desde que Publio López Mondejar reivindicará a esta figura de la fotografía popular española⁴, muestran la realidad de la España rural en la primera

mitad del siglo XX. Nacido en 1887, Escobar, deambuló durante décadas, con la cámara sobre la mula, La Mancha (Albacete, Cuenca y Ciudad Real), retratando con dignidad y sentimentalismo una realidad social inmersa en el subdesarrollo. Romerías, faenas agrícolas, vistas de poblaciones y paisajes, la ermita, la corrida de toros, el carnaval, la banda del pueblo, la visita del señor gobernador, San Roque, La Virgen de los Llanos, la fábrica de harinas, el lavadero ... todo captaba la atención del objetivo de Escobar. Su obra le ha convertido, post-mortem claro, en un fotógrafo documentalista de primer orden. Actualmente buena parte de su obra se puede consultarse en el AICLM.

En la década de 1980, un miembro de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara (AFGU), descubrió en la última residencia alcarreña del fotógrafo **Francisco Goñi** un viejo baúl. En su interior, 900 placas fotográficas, que finalmente, en 2007, la AFGU cedió mediante convenio durante 25 años a la JCCM, quedando depositadas en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara. Goñi⁵ representa el reverso de Escobar, fotografía a la alta sociedad española, la que gobierna el país, con sus lujos y su falta de sintonía con otros estratos sociales. Nace en 1887, en el seno de una familia acomodada, por nacimiento se codea con los hombres más preeminentes del momento. Ejerce la fotografía más como afición que como profesión, aunque trabajó para las publicaciones del diario ABC como fotógrafo-cronista-amigo del rey Alfonso XIII. Se establece como funcionario de Hacienda en Guadalajara, siendo ase-

3 Por sus reproducciones, ordenadas cronológicamente, y su estudio introductorio, la obra más relevante es la de M. Carrero de Dios, y otros, *Imágenes de un siglo: Fotografías de la Casa Rodríguez*. Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987.

4 P. López Mondejar (ed.), *Luis Escobar, fotógrafo de un pueblo*, Barcelona, Lunwerg, 2001.

5 F. Goñi, *Alfonso XIII y su época: Goñi, la memoria de un rey, de un país y de un tiempo*, Madrid, Caja Madrid, 1998. Es el catálogo de la exposición del mismo nombre.

sinado en 1936 por motivos políticos. Buena parte de las placas que componen el legado depositado en el AHP de Guadalajara están relacionadas con las actividades oficiales y privadas del monarca en Guadalajara. Son memorables sus placas de los vuelos aerostáticos desarrollados por el Servicio de Aerostación Militar, ubicado desde 1896 en Guadalajara. Como fotógrafo, Goñi no ha sido suficientemente valorado, compuso buenas imágenes y dispuso de unos medios técnicos de los que carecían casi todos los colegas del período. El archivo del periódico ABC conserva la parte del león de la obra de Francisco Goñi, y frecuentemente hace uso de ella en secciones del tipo "Hace 80 años".



Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha, Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía. Fondos integrados en el AICLM. Brigadas Internacionales 1936-1939.

La colección fotográfica de las **Brigadas Internacionales** está compuesta por donaciones particulares de antiguos brigadistas o de familiares de brigadistas.

Comprende unas dos mil fotografías muy desiguales. A este conjunto se le añade otro contemporáneo con los homenajes a brigadistas y actos de reconocimiento público. El conjunto de más valor es el pequeño archivo fotográfico del comandante Karol Swierczewski (1897-1947), apodado *General Walter*, 333 fotografías del período en que Swierczewski (1936-1938) dirigió varios cuerpos de ejército. Son raras las fotografías tomadas en combate, testimonian la vida en la retaguardia y las reuniones de mandos militares sobre decisiones estratégicas. En fechas recientes, una exposición itinerante por toda España y su catálogo⁶ mostraron el indudable valor de estas fotografías, que complementan a otros fondos fotográficos más conocidos relativos a la Guerra Civil.

Julián Collado (Albacete, 1877-1942), fotógrafo, empresario y editor de revistas en la imprenta familiar. Participó como fotógrafo en varias revistas, como *Vida Manchega*, hoy recogida y digitalizada por la Universidad de Castilla-La Mancha. Sostuvo una tienda en Albacete con laboratorio fotográfico, el *Bazar Collado*, desde donde ejerció como fotógrafo comercial. Con el depósito del archivo privado del *Teatro Circo* al Archivo Histórico Provincial de Albacete, llegaron 175 fotografías que se atribuyen a este autor. Aunque, la colección aún se halla en fase de estudio por el personal del AHP, se trata de un conjunto que retrata extraordinariamente a la pequeña burguesía albaceteña de principios del siglo XX, sus reuniones, sus banquetes, en suma, su estilo de vida. Estas fotografías son complementarias a las custodiadas por el Archivo de la Diputación Provincial de Albacete⁷, pareciendo formar parte de un archivo de carácter familiar.

⁶ *Brigadistas. El archivo fotográfico del General Walter*, Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales, Madrid, 2005.

⁷ La Diputación Provincial de Albacete organizó el pasado 2007 una exposición sobre este fotógrafo, con motivo de la adquisición de 282 placas fotográficas a sus descendientes. Puede descargarse un documento de veinte páginas con fotografías de la exposición en el catálogo de la exposición *La vida según Collado. Albacete 1900-1935* en el siguiente vínculo: www.dipualba.es/WebCultura/documento.aspx?id=382



Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha, Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía. Fondos integrados en el AICLM. Julián Collado 1900-1925.

Todos los asistentes a este encuentro conocen la actividad **Los Legados de la Tierra**. Esta línea de subvenciones fue iniciada por la JCCM hace exactamente 10 años. Se ha mostrado como un mecanismo eficaz para el conocimiento y la preservación de un patrimonio oculto en el ámbito privado y esparcido por toda Castilla-La Mancha. Su funcionamiento es sencillo: la Junta otorga financiación en forma de subvenciones a los ayuntamientos, para que estos organicen exposiciones y publiquen catálogos en torno a las antiguas fotografías de los vecinos. A cambio la JCCM recibe una copia de las fotografías "cosechadas" por los funcionarios municipales. Hasta el año 2007 se habían celebrado 78 exposiciones con su correspondiente catálogo publicado. Y lo más importante se han recogido unas 6.000 imágenes fotográficas, muchas de ellas de

alto valor documental e histórico. Los Legados de la Tierra⁸ se han convertido en un repertorio de fotografía popular que alcanza geográficamente a las cinco provincias de la región, y documenta un periodo que abarca la vida de varias generaciones de castellano-manchegos. Un éxito en sí mismo que ha logrado revalorizar un tesoro fotográfico custodiado en cada familia y en cada hogar.

Hasta el momento presente estos son los fondos fotográficos incorporados al AICLM, pero como decía al principio de esta intervención, el AICLM es un proyecto abierto y puede estudiarse la incorporación mediante convenio de colecciones fotográficas ajenas a la Junta de Comunidades.

4. El punto de partida. Trabajos anteriores.

A lo largo de estos últimos 10 años se ha trabajado mucho sobre las fotografías albergadas en los archivos histórico provinciales y algo menos sobre las recopiladas en los Legados de la Tierra. A pesar del tiempo y la buena voluntad invertida, los resultados obtenidos no fueron del todo satisfactorios. Por diversos motivos. El principal ha sido la aplicación del famoso principio universal archivístico del "Yo me lo guiso, yo me lo como" (J. Palomo), lo que traducido al ámbito del trabajo significa que cada uno de los responsables de los centros custodios ha desarrollado un metodología propia de trabajo.

Hoy, la aplicación del famoso principio resulta inadmisiblemente, cuando no irritante, pero miremos con benevolencia aquellos años en los que conceptos como *red informática* y *trabajo en equipo* sólo se escuchaban en los pasillos de los órganos centrales de la administra-

8 P. Martín-Palomino y Benito, "Los Legados de la Tierra: Recuperar la memoria colectiva a través de la fotografía", en *Añil*, núm. 28 (invierno 2004-2005), págs. 52-54.

ción regional. Aún en nuestros días, los elementos tecnológicos con las que nuestros centros están dotados, distan bastante de ser idóneos para la consecución de los objetivos que nos hemos marcado.

El asunto se agrava, cuando en un mismo centro, los responsables sucesivos han tenido visiones distintas de cómo enfrentarse a la organización y descripción de colecciones fotográficas, como es el caso del Archivo Histórico Provincial de Toledo: dos archivos fotográficos = dos bases de datos distintas = dos modelos de datos diferentes = Palomo al cubo.

Si además, intervienen empresas externas sobre las que se aplica poco control, y estas determinan los protocolos de trabajo, se obtienen instrumentos poco útiles para el centro o para el usuario final del centro. Estoy pensando en catálogos-inventarios estructurados en base a los tipos de soportes fotográficos y sus tamaños!!

Hay un último factor que devalúa el trabajo realizado, la dedicación a estas tareas de personal temporal con escasa formación archivística o documentalista con poco o ningún control sobre el trabajo realizado. El ejemplo más claro de esta ausencia de control queda reflejado en el pobrísimo lenguaje documental utilizado para la recuperación de las imágenes fotográficas: las base de datos actualmente colgada sólo dispone de doce términos o puntos de acceso para describir y recuperar miles de fotografías de temáticas distintas.

El producto resultante han sido distintas bases de datos cuyas estructuras lejos de seguir un modelo reconocido, una norma específica (Isad, Marc), resultan incompatibles entre sí, no existiendo ninguna vinculación a las reproducciones digitales de las fotografías obtenidas.

Algo similar ocurrió con los trabajos de digitalización de los materiales fotográficos. Al no imponer los

responsables de los centros, unos requisitos mínimos en los parámetros de captura, en los formatos obtenidos, o simplemente en el modo de almacenamiento de lo digitalizado, las empresas externas a las que se confió la tarea digitalizaron los fondos confiados con criterios en los que primaba la propia rentabilidad, menores costes salariales y menor inversión en recursos hardware, con lo que frecuentemente las copias obtenidas no siempre han reunido la calidad necesaria.

A pesar del panorama poco halagüeño que he descrito, en la medida de lo posible, el trabajo realizado en esos años no se va a tirar a la basura, los costes han sido altos para nuestra administración. El actual producto visible en la web del AICLM, procede del reformato de los trabajos realizados en la última década, y he de señalar que tanto la tecnología usada como los formatos de datos van a ser sustituidos a lo largo de los próximos años. El ritmo dependerá de la afluencia de partidas destinadas a tales fines.

Este es el marco en el que se ha ido desarrollado el trabajo archivístico sobre las colecciones fotográficas de nuestros centros; un estilo de trabajo que a duras penas podía ser válido antes de la irrupción de las telecomunicaciones en los archivos y bibliotecas; un entorno que el Archivo de la Imagen se ha propuesto superar y para ello ya se han dado los primeros pasos.

5. 2008. La tecnología como medio de integración. El convenio con la Fundación Ínsula Barataria

Desde la llegada de un nuevo equipo directivo en 2007, la Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía, está impulsando las tareas de digitalización de recursos culturales, no como una mera transformación de objetos sensoriales a formatos digitales, sino como el ofrecimiento de una serie de servicios informativos y didácticos a los ciudadanos en la red Internet y como

aplicación de metodologías de trabajo uniformes en los distintos centros culturales: archivos, bibliotecas, museos, parques arqueológicos, etcétera.

Iniciativas procedentes de etapas anteriores como la Biblioteca Digital, el Catálogo Colectivo de la Red de Bibliotecas Públicas conviven con nuevos proyectos como el Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha. Para el caso que nos ocupa, el punto de inflexión se localiza a finales del año 2007, cuando se ejecuta un convenio suscrito entre la Consejería de Cultura y la Fundación Ínsula Barataria. Dicho convenio consistía en la digitalización del fondo Escobar y la digitalización parcial del fondo Rodríguez, así como su puesta en servicio en los servidores web de la JCCM. El convenio incluía el desarrollo de actividades complementarias, previas y posteriores a la digitalización de objetos: limpieza, consolidación y reinstalación de las fotografías que iban a ser objeto de digitalización, conversión de bases de datos y actividades de difusión.

Pronto se vio que el esquema de trabajo desarrollado conjuntamente por el personal del Archivo Histórico Provincial de Toledo e Ínsula Barataria, podría ser exportado a los otros centros con fondos fotográficos con el objetivo de crear un único recurso digital dedicado a los fondos fotográficos de la región; de hecho, poco después el Archivo Goñi fue digitalizado durante la primavera-verano de 2008 en base a lo realizado en Toledo.

Pese a su aparente limitación, los logros de este convenio superaron las estipulaciones suscritas, ya que además de un número de imágenes digitales, se obtuvo por primera vez en diez años:

- Definición de parámetros de digitalización para diferentes formatos fotográficos.

- Definición de estructuras de datos, conteniendo una referencia descriptiva para cada fotografía, junto a su referencia técnica (soporte, polaridad, tamaño, patologías, etc.).

- Vinculación de datos e imagen.

- Puesta en servicio de los trabajos de la campaña en servidores de Internet.

- Georeferenciación de las fotografías mediante Google Earth.

Pero no ha sido suficiente. Con esta configuración el AICLM no pasa de ser una base más de datos, aislada, perdida en la maraña de Internet, no está construido en base a una tecnología "abierta". Al menos no suficientemente abierta respecto a otros sistemas y en lo tocante a su distribución por la web. En otras palabras, en Internet el AICLM es accesible al público que sabe que existe y que está en la página X, o que da con él casualmente, pero no es transparente a los sistemas organizados como recolectores o proveedores de servicios, léase Google, el Ministerio de Cultura o la misma Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

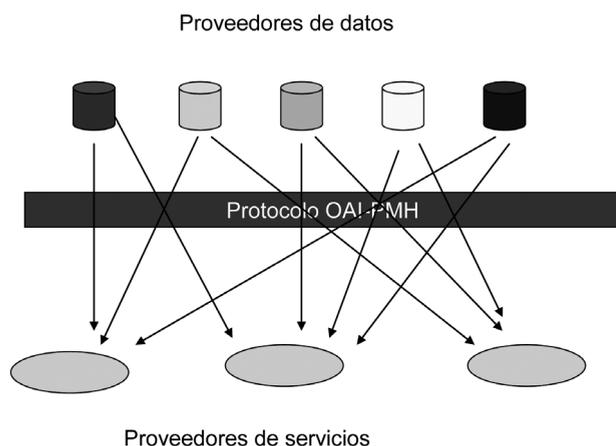
El AICLM puede consultarse en su estado actual en la siguiente dirección electrónica: <http://j2ee.jccm.es/dglab/ArchivoDeLaImagen?seccion=Archivos>.

6. La Open Archives Initiative. El futuro del Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha

La Iniciativa de Archivos Abiertos, Open Archives Initiative⁹ (OAI en adelante), nace en el contexto académico norteamericano con la finalidad de compartir y hacer fácilmente accesible las numerosas publicaciones electrónicas salidas de sus laboratorios y diseminadas en los miles de servidores informáticos que pueblan Internet. La solución tecnológica a este problema es OAI:

9 <http://www.openarchives.org/>

Los problemas de interconexión de archivos, al igual que el de las múltiples interfaces de búsqueda, las búsquedas distribuidas en varios archivos o las complicaciones con la sintaxis, han sido solucionados gracias a los metadatos, que son recopilados mediante el protocolo OAI-PMH. Esto ha supuesto la demostración de que es posible crear una biblioteca digital basada en la interoperabilidad y que es posible poner en común distintos dominios del conocimiento¹⁰.



En otras palabras, la tecnología OAI consiste en la interoperabilidad de estándares de metadatos que permiten la recolecta de documentos asociados procedentes de diferentes instituciones, aquí denominadas *proveedores de datos*, por los denominados *proveedores de servicios*, que distribuyen o facilitan la distribución de los datos recolectados. Esta tecnología se basa un protocolo, el OAI-PMH (Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting), que permite la con-

versión o mapeo de diversos formatos de metadatos al sencillo esquema de metadatos XML Dublin Core¹¹.

Esta tecnología es típicamente empleada en bibliotecas digitales. La Biblioteca Digital de Castilla-La Mancha "... ha implantado un Repositorio, basado en el protocolo Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting (OAI-PMH), [Protocolo version 2.0], que permite la carga de los recursos digitales creados por la digitalización de los materiales que formen parte del Patrimonio Bibliográfico con la correspondiente identificación y descripción de la asignación de los datos y los metadatos necesarios para su recuperación y la transformación de los recursos digitales existentes en recursos digitales accesibles conforme a la norma ISO 15836 (Dublin Core) y generar registros en diferentes formatos (MARC12, ISBD, Dublin Core, XML MARC Schema), tanto de los recursos digitales de nueva creación, como de los digitalizados anteriormente, para facilitar su visibilidad en entornos web..."¹².

Actualmente, el Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha evoluciona tecnológicamente hacia una configuración de repositorio digital, al que no voy a llamar nunca biblioteca. Con ello se pretende, por supuesto, lograr una mayor visibilidad en Internet, y por tanto rentabilizar los recursos financieros empleados en los distintos trabajos encaminados a la digitalización de nuestras fotografías, pero también se pretende que el AICLM esté presente en los futuros proveedores de servicios de la JCCM, junto a la Biblioteca Digital, el Catálogo Colectivo, las colecciones digitales de nuestros museos, etc. y en cualquier otro de carácter nacional o supranacional (OAISTER).

10 T. Silió, "Fundamentos tecnológicos del acceso abierto: Open Archives Initiative y Open Archival Information System", en *El Profesional de la Información*, vol. 14, núm. 5 (septiembre-octubre 2005), págs. 365-380.

11 <http://dublincore.org/>

12 J. Lorenzo, José. "BIDICAM, la Biblioteca Digital de Castilla-La Mancha", en *Anaquele*, núm. 42 (2008), págs. 20-22.

Enumero las tareas que en el momento presente estamos desarrollando para la creación de este repositorio digital:

- Conversión o mapeo de todas nuestras bases de datos a un formato exportable al esquema de metadatos Dublin Core.
- Creación de un lenguaje controlado de puntos de acceso.
- Vinculación de todas las imágenes digitales a sus correspondientes registros de datos.
- Descripción de aquellas fotografías que no posean referencia alguna.
- Revisión de las descripciones existentes.
- Diseño funcional de la nueva aplicación del AI-CLM. Características.

Queda aún mucho trabajo por desarrollar, y no sería prudente por mi parte marcar unos plazos para la ejecución del proyecto, y menos en estos momentos en que el recorte de gasto público sobrevuela nuestras cabezas, pero confío, quiero confiar que las modificaciones que experimentará el AI-CLM van a ser sustanciales en los próximos dos años.

TODOS A DIGITALIZAR... ¿Y EL FUTURO?

Luis Torres Freixinet

(Jefe de la Unidad de Sistemas de Reproducción de Documentos)

Introducción

La realidad supera ampliamente a nuestra imaginación cuando tenemos que enfrentarnos al reto del almacenamiento y preservación de las imágenes digitales a largo plazo.

Y hablo de reto usando un término “suave” dada la problemática que se nos avecina. Son muchos los sectores los afectados por el problema del almacenamiento de los documentos electrónicos, pero en todos los casos es necesario que se garantizan:

- Que sean AUTÉNTICOS.
- Que sean FIABLES.
- Que estén INTEGROS.
- Que estén DISPONIBLES.

Actualmente todavía hay pocas soluciones en el tema de la preservación digital (en adelante PD). El consenso internacional plantea que se conseguirá la PD cuando se resuelvan cuatro problemas:

1. Los aspectos económicos.
2. Los aspectos de responsabilidad o institucionales.
3. Los aspectos legales.
4. Los aspectos técnicos.

Curiosamente hay consenso en pensar que los aspectos técnicos (punto 4) serán los que con más facilidad se resuelvan en la década siguiente. Sobre todo desde que las grandes empresas han visto el nivel de negocio que se abre en este campo.

Los puntos 1,2 y 3 son más fáciles de postular pero más difíciles de resolver.

1.- Aspectos económicos: ¿Quién paga esto? ¿Qué ocurrirá con el archivo digital? La PD supone poner dinero cada año: consumo de electricidad, informáticos, hardware, etc. Se trata de un coste permanente y además un coste que año a año aumenta. Frente al archivo tradicional de papel que no pide dinero cada año y que no presenta el peligro de pérdidas totales.

2.- Aspectos de responsabilidad o institucionales: ¿Quién manda sobre estos temas? Informáticos, archiveros, documentalistas, Ingenieros de gestión de métodos. En realidad, pienso que es misión de TODOS, con un acuerdo general. Acuerdo que se debe mantener ese año y todos los sucesivos ¿Podemos garantizarlo? ¿Cómo se actuará en el futuro?

3.- Aspectos legales: Actualmente y con la legislación vigente (española y europea) todas las técnicas de preservación que actualmente se trabajan son ILEGALAS. Todas se fundamentan en cambios de formatos, y ahí radica el problema. Se hace necesaria una reforma legal que ni siquiera se ha planteado en sus modelos teóricos más iniciales.

Puedes tener los ficheros pero con la paradoja de no poder tener el derecho legal de consultarlos: ejemplo de las suscripciones on-line.

Desgraciadamente el punto 1, 2 y 3 está fuera de nuestras manos...

La problemática y variedad existente hará que nos centremos en este artículo en lo que entendemos todos por imágenes digitales. Dejando a un lado todo lo

relacionado con bases de datos, hojas de cálculo y/o aplicaciones corporativas. Todo ello a pesar de presentar elementos coincidentes en cuanto a las políticas de seguridad y almacenamiento.

Como información podríamos citar las normas que actualmente tratan este tema:

- Trabajos previos del TC 171
- ISO/TR 15801
- ISO/TR 18492
- ISO 19005/A
- Proyecto 26102

Las exigencias de digitalización del Patrimonio Documental difieren en gran medida de las de entornos de oficinas y similares. Además de poder garantizar la mayor fidelidad de la imagen reproducida debemos garantizar que en el futuro éstas sean accesibles. Existe una necesidad imperiosa de trabajar de manera multidisciplinar sabiendo que la tecnología digital nos abre muchas puertas, pero que también nos convierte en esclavos de su propia evolución tecnológica. Evolución que por el ritmo que lleva bien podríamos denominar revolución.

Anticiparse y planificar son las palabras claves, y naturalmente vale la pena, ya que de lo contrario se perdería todo lo realizado hasta ese momento.

Estoy de acuerdo con vosotros en que es un problema, pero sabiendo la naturaleza del problema es más fácil solucionarlo. Toda institución que crea ficheros digitales tiene que tener una forma de migrar continuamente sus archivos de soportes obsoletos (o sin soporte seguros) a soportes actuales.

En lugar de pensar en los ficheros de imágenes como un almacén de datos estacionario, podemos pensar en ellos como en una tribu nómada que puede sobrevivir al paso de los años sólo si sabe moverse en busca de mejores territorios de caza.

Todos estamos de acuerdo en la necesidad de archivar los documentos electrónicos pero en el desarrollo de este tema mi objetivo es poder:

- Comentar un programa de autenticación y conservación para garantizar la permanencia del servicio de información.
- Describir los métodos propuestos para garantizar la permanencia y el acceso de los documentos digitales.
- Informar sobre experiencias y proyectos en curso. Podríamos incluso como inicio plantearnos una pregunta ¿Por qué "archivar" los documentos digitales?. Aquí las respuestas podrían ser variadas pero fundamentalmente para garantizar la permanencia por su valor informativo, administrativo, legal, cultural (patrimonio): Dentro de esta casuística incluiríamos la digitalización de documentos no electrónicos para facilitar su acceso y difusión o como copia de seguridad.

Por ejemplo nosotros en la Unidad de Sistemas de Reproducción de Documentos del Ayuntamiento de Zaragoza se realizan dos tareas fundamentales:

- Por un lado la realización de las reproducciones puntuales solicitadas por los investigadores (excluyendo las fotocopias).
- La labor de microfilmación y digitalización programada de parte de nuestros fondos.

La Ley 30/1992, de 26 noviembre, en su artículo 45.5 nos dice: *"Los documentos emitidos, cualquiera que sea su soporte, por medios electrónicos, informáticos o telemáticos por las Administraciones Públicas, o los que éstas emitan como copias de originales almacenados por estos mismos medios, gozarán de la validez y eficacia del documento original siempre que quede garantizada su autenticidad, integridad y conservación y, en su caso, la recepción por el interesado,*

así como el cumplimiento de las garantías y requisitos exigidos por esta u otras Leyes".

Este artículo fue posteriormente desarrollado por el Real Decreto 263/1996, de 16 de febrero, por el que se regula la utilización de técnicas electrónicas informáticas y telemáticas por la Administración General del Estado. Y las iniciativas, tanto de la Administración General del Estado como de otras administraciones (CC.AA., Entidades Locales, etc.) no hacen más que reafirmar la clara tendencia hacia la e-administración.

Ahora bien ¿cómo definiríamos el archivo de documentos electrónicos? Una buena definición podría ser: *"Conjunto de documentos producidos, recibidos o reunidos por una persona física o jurídica de modo involuntario, natural y espontáneo en el transcurso, y como apoyo, de su actividad, de la que es testimonio, haciendo uso de la electrónica; que se conservan y transmiten también mediante medios electrónicos en depósitos de conservación permanente, tras efectuar una selección a partir de la identificación y valoración de las series, con medidas de autenticación y de preservación adecuadas y con una organización respetuosa con su modo de producción, con el fin de garantizar su valor informativo, legal y cultural, así como de permitir su acceso y uso también mediante las tecnologías de la información".*

1. La preservación

El tema del procedimiento es básico. Es lo más importante, más que el hardware o temas similares. No hay ningún sistema que podamos comprar, ya que todo el mundo está realizando "bricolaje" y dado el grado de complejidad ni siquiera las grandes instituciones han podido crear un sistema al 100%. Afortunadamente en los últimos 3 ó 4 años comienzan a ser publicados las experiencias de "líderes internacionales".

La PD no surge con la intención de crear museos tecnológicos. Lo que se pretende es poder usar y acceder a esa información...

Ya estamos inmersos en el proyecto y deberíamos marcarnos unos principios de gestión mínimos que garantizaran el resultado final. Estos principios deberían pivotar sobre:

- Reunión de los documentos basada en identificación, valoración y autenticación de la integridad documental.
- Plantear una política de conservación preventiva de los soportes y la legibilidad para garantizar la permanencia.
- Representación y organización basadas en la procedencia y el modo de producción documental.
 - Reconstrucción del orden original.
 - Descripción multinivel según jerarquía documental.
- Acceso y difusión por medios electrónicos.

Una vez que nos hemos marcado los mencionados principios de gestión nos encontraríamos con unas Áreas de Gestión que surgen de estos principios:

1. Reunión. Autenticación.
2. Preservación.
3. Organización.
4. Acceso.

La problemática aumenta de una manera exponencial si nos damos cuenta de los posibles modelos de documentos:

- Unitario: Coincide fichero y documento.
 - Ejemplos: ficheros texto, imagen, sonido y video.
 - La integridad se puede preservar mediante contraseñas, filigranas (watermarks),...
- Complejo: un documento está compuesto de diversos ficheros y a su vez puede dar origen a múltiples documentos unitarios.

- Caracteres:
 - Compuesto de diferentes documentos o partes de ellos.
 - Distribuido entre redes y máquinas.
 - Dinámico o de fácil actualización sin huella.
- Ejemplos: bases de datos, workflow, correo electrónico, páginas web, intranets, sistemas de info geográfica...

La intención del tema es centrarnos en el modelo unitario, aunque en algunos casos la complejidad nos hará adentrarnos en el modelo complejo.

¿Qué debemos preservar?

Debemos preservar las partes técnicas, es decir:

- Un "bit stream". La ristra de ceros y unos que es el nivel por debajo del de fichero. Independiente del soporte. Lo importante es lo que pones en el soporte y no el soporte.
- El formato lógico del "bit stream". Si es un texto o es una imagen.
- La funcionalidad necesaria para decodificar el formato lógico del "bit stream". Es decir, conservar la capacidad necesaria para poder usarlos, transmitirlos, etc.

Pero también deberemos preservar:

- La información intelectual.
- La información jurídica.
- La información de gestión.
- etc.

Hay que separar las necesidades de PD de las necesidades de uso actual, lo cual suele ser el primer error que se comete.

¿Cuál es la magnitud del problema? Las cifras realmente asustan. Por ejemplo la BBC acumula 20.000 horas de video por año. En 10 años prevé invertir 88 millones de € para generar 500.000 horas de video digital, que ocuparán 50 Petabytes (1 Petabyte=1000

Terabytes=1.000.000 Gigabytes) en formatos de alta calidad.

Como es lógico la problemática de la PD también dependen del tipo de material: fotografías (el más trabajado), mapas, web, revistas científicas, libros, objetos compuestos, materiales de digitalización retrospectiva y materiales de "born digital".

Una vez que tenemos (reunión) los documentos y cumplidos todos los pasos necesarios deberemos entrar en la fase de *autenticación*. Fundamental para los documentos electrónicos.

La finalidad no es otra que poder identificar los elementos de los documentos necesarios para mantener su autenticidad a lo largo del tiempo. Y además que nos permita verificar la integridad física y lógica de los documentos.

La autenticación es una actividad complementaria de la conservación ya que deberá ayudarnos a comprobar la calidad y la integridad durante la transferencia, copia y almacén de la dimensión lógica (obsolescencia tecnológica, virus informáticos...).

Los documentos electrónicos presentan una complejidad propia, que los diferencia de los documentos tradicionales, por ejemplo en las cuestiones relativas a lo que se denomina integridad documental. Para verlo con mayor claridad hablamos de un documento íntegro cuando cumple estos requisitos:

- Completo: conserva todas sus partes (contenido y estructura)
- Fijo: no se puede variar ni su contenido ni su estructura.
- Referenciado: informa sobre su contexto administrativo y documental de producción.
- Fiable: su contenido es cierto. Es una noción relativa, que depende de las condiciones de creación del documento.

- Auténtico: originalidad, sin alteraciones. Depende de las condiciones de uso, transmisión y custodia. Mientras que la creación y conservación electrónicas plantean:

- Dificultades de identificación (no coinciden entidad física y lógica).
- Dificultades para establecer los límites y partes componentes de los documentos complejos.
- Mayores posibilidades de manipulación. Criptografía.
- Sólo se pueden autenticar documentos conclusos.

La complejidad de las cuestiones relativas a la autenticación, aquí resumidas, nos lo demuestra la cantidad de iniciativas internacionales abiertas para la resolución de este problema...

- EROS (Electronic Records in Office Systems Project) Public Record Office, United Kingdom www.pro.gov.uk/recordsmanagement/eros/default.htm.
- Victorian Electronic Records Strategy Project (Public Records Office, Victoria, Australia) home.vicnet.net.au/~provic/vers/.
- CERAR (Center for Electronic Recordkeeping & Archival Research), University of Pittsburgh.
- CEDARS (Curl exemplars in digital archives) www.leeds.ac.uk/cedars.
- InterPARES (International Research on Permanent Authentic Records in Electronic Systems) www.interpares.org.

De todos los citados podríamos detenernos con un poco más de detalle en el último citado: INTERPARES. Es una apuesta generada en 1999 mediante la creación de un consorcio de siete grupos de investigación repartidos por Canadá, EE.UU., Norte de Europa, Italia, Australia y Este de Asia.

La coordinación recae en la University of British Columbia y la base de todo el proyecto se recoge en una sola línea: The preservation of the integrity of electronic records.

Lanza una propuesta de un modelo de actuación con cuatro objetivos:

- Reconocer e identificar un documento en el entorno digital: desarrollo de una tipología a partir de la determinación de sus caracteres internos y externos.
- Determinar qué tipos de sistemas informáticos generan documentos.
- Formular los criterios para segregar los documentos del resto de conjuntos de datos generados por los sistemas informáticos.
- Definir los requerimientos conceptuales para garantizar la fiabilidad y la autenticidad de los documentos electrónicos. Elaboración de guías de conservación.

2. El programa de conservación

Cuando iniciamos un programa de conservación los retos con los que nos enfrentamos son muchos pero podríamos resumirlas en estos tres puntos:

- Adoptar los soportes físico-lógicos más adecuados para conservar original y copia.
- Crear contenedores y depósitos seguros y con medidas ambientales adecuadas.
- Garantizar el acceso y la legibilidad de la información contenida en los soportes.

Este programa de conservación debería consolidarse mediante la creación de un plan de preservación junto con medidas de conservación preventiva y medidas de restauración. Y lo que es peor esto debe cuantificarse en recursos, tanto económicos como humanos, teniendo la absoluta certeza que no podrás prescindir de ellos en el futuro por la propia naturaleza del objeto electrónico y su obsolescencia.

Con un documento tradicional en función de muchos y cambiantes factores podríamos vernos obliga-

dos a aplicar técnicas de conservación mientras que con los digitales tenemos la seguridad de tener que aplicar estas técnicas en el futuro independientemente de cualquier otro factor. La diferencia radicaré en el resultado final que obtengamos.

El *plan de preservación* tendrá los siguientes elementos:

- Depósitos acordes con las directrices y normas internacionales de conservación.
- Debe existir un reglamento para el uso y la manipulación de los documentos.
- Plan de emergencia para actuar ante:
 - Desastres naturales: inundación, terremoto, incendio...
 - Conflictos bélicos.
- Plan y medidas de seguridad contra el robo:
 - De los documentos.
 - De la información. Implantar sistemas contra:
 - Robo mediante medios telemáticos.
 - Modificación o intervenciones no autorizadas.

Las *medidas de conservación* preventiva nos presentarían los siguientes elementos:

- Protección contra agentes de deterioro:
 - Naturales.
 - Artificiales.
- Reproducción de documentos como:
 - Copias periódicas de seguridad:
 - Duplicación de documentos.
 - Duplicación de almacenes.
 - Modo de superar la obsolescencia de:
 - Soportes magnético y ópticos.
 - Hardware y software necesarios para la lectura.

Ahora bien podríamos preguntarnos en que tipo de soportes almacenamos la información ¿soportes magnéticos u ópticos?

Los soportes magnéticos, de aplicaciones digitales, son los discos flexibles, las cintas y los discos duros.

Su mayores inconvenientes como medio de conservación vienen de :

- La inestabilidad del material.
- Lo efímero de su soporte debido a la elevada sensibilidad de sus componentes a cambios ambientales: corrosión, ruptura del aglomerante, degradación del adhesivo, etc.
- Riesgos de electromagnetismo.
- Desgaste por el uso: rozamientos y roturas por averías.
- Necesidad de preservar equipos para su reproducción.
- Perduración:
 - 20 años de expectativa de vida media.
 - Un siglo es una posibilidad si se almacenan a 5°C

Dentro de este apartado tendríamos

2.1. Los discos duros.

Las características de un disco duro son básicamente las siguientes:

- 2.1.1. Tamaño físico
- 2.1.2. Capacidad
- 2.1.3. Velocidad de giro
- 2.1.4. Velocidad de respuesta
- 2.1.5. Velocidad de transferencia
- 2.1.6. Caché
- 2.1.7. Interfaz
- 2.1.8. Tecnologías asociadas

Todas estas características están interrelacionadas y por lo tanto acaban mezclándose en algún punto por lo tanto dicha división se podría haber hecho de otra forma, pero cada redactor tiene su forma de expresarse.

2.1.1. Tamaño: El tamaño de un disco duro es básicamente lo que ocupa físicamente todo el dispositivo, básicamente tenemos dos tamaños muy extendidos y luego otros menores o que no tenemos tanto acceso a ellos. Los discos duros por excelencia de un ordenador son los de 3,5" y son aquellos que se instalan en los ordenadores de sobremesa, son los que tenemos la mayoría de usuarios y los más económicos.

Seguidamente tenemos los discos duros de 2,5" que son los que se montan en ordenadores portátiles, son algo más lentos, caros y con menos capacidad. A partir de ahí hay modelos de 1,8" para ordenadores ultraportátiles y medidas más pequeñas para varios dispositivos electrónicos como pueden ser reproductores de MP3, PDAs, consolas, etc, etc... Esta medida, en pulgadas es el valor de ancho del disco duro y no todos los discos duros tienen porque tener las mismas medidas en alto o largo.

Como ejemplo y desde hace tiempo hay discos duros que caben en una "CompactFlash", e incluso se hablaba de discos de Toshiba en tamaño "SD" de 0,85".

Generalmente para mantener compatibilidad no hay muchas variaciones, pero en 3,5" como mínimo hay dos alturas distintas que influyen muy poco en su uso práctico y en el caso de los portátiles sí que hay distintas alturas: cada vez son más delgados y es posible que un disco duro de portátil algo antiguo termine por no caber en el espacio que requiere un portátil actual o incluso una caja externa para discos duros. Habitualmente los discos son siempre de la misma longitud.

2.1.2. Capacidad: la capacidad es el dato más común de los discos duros e indica la cantidad de datos que podemos almacenar en ellos, actualmente contamos su capacidad por Gigabytes y las cifras actuales rondan



Disco duro de 3,5" y 2,5".



Disco duro por dentro

los 100GB para portátil y las 500GB para sobremesa. Hay modelos de hasta 1.000GB (o 1TB) en sobremesa. La cifra actual de capacidad sin pasarse de precio se sitúa a 300-320GB en sobremesa, aunque para uso puramente ofimática los discos de 120GB y 160GB son más que suficiente. Para portátil ya no vemos menos de 40GB y hay modelos de 160GB. Gracias a la tecnología de grabación perpendicular, que explicaremos un poco

más adelante se ha llegado a estas últimas cifras y los fabricantes esperan ampliar mucho más este punto, por lo que pronto estas cifras quedarán obsoletas.

Podemos decir que aproximadamente un usuario normal con Windows XP utilizará entre 5 y 15GB de disco duro para el Sistema operativo y programas, quizá hasta 20GB. El resto de espacio ocupado serán los datos y juegos. Los datos de texto no ocupan prácticamente nada, los correos dependen de si hay ficheros adjuntos, pero podemos calcular hasta 2GB de correo, aunque Outlook puede tener problemas a partir de ficheros de 1GB y es conveniente ir separándolos o borrando los antiguos. Las fotos, dependiendo de la calidad ocuparán desde 500KB hasta 2MB por cada, por lo que tampoco es de lo más relevante y al cabo de un par de años tendremos quizá 10GB ocupadas por ellas. Lo que realmente ocupan son canciones (de 3MB a 10MB) películas (De 600MB a 5GB) y juegos (de 1GB a 8GB). Estos datos son muy aproximativos.

2.1.3. Velocidad de giro: Los platos del disco duro van girando a una velocidad. Dicha velocidad se mide en RPMs y mayormente estamos con tecnología de 7.200 RPMs, hace años abandonamos los de 5.400 RPMs para sobremesa y el cambio fue notable (y los que tengan más memoria también recordarán los de 4.200 RPMs en sobremesa). En gama alta podemos encontrar los discos duros Western Digital Raptor de 10.000 RPMs y para uso profesional tenemos discos SCSI de hasta 15.000 RPMs. En portátil podemos ver aún discos de 4.200, muy comúnmente los de 5.400 RPMs y algunos de 7.200. La velocidad de giro es fundamental para que un disco duro vaya rápido ya que a cuanto más vueltas por minuto más veces pasarán los datos que tenemos en el disco por nuestro cabezal y por lo tanto irá más rápido.



Plato y cabezal de un disco duro

La velocidad de giro significa aumentar el calor generado, el ruido generado y la posibilidad de fallos, así como el consumo, por ello hay que poner más calidad en los componentes para mejorar estos puntos y los avances han sido bastante lentos en este aspecto, hoy en día todo sobremesa es de 7.200 RPMs. Aunque los Raptor de 10.000 son muy buenos y de gran calidad, tienen un precio y una capacidad poco interesantes (36, 74 y 150GB), los usuarios que disponen de ellos principalmente tienen el S.O. y programas más usados en ellos y luego otro disco duro para almacenar los datos "grandes".

La velocidad de giro es una característica fundamental en el rendimiento de un disco duro, aunque en ciertas épocas, como ahora mismo, la mayoría de alternativas funcionan a la misma velocidad y tenemos que buscar más datos para diferenciar los productos.

2.1.4. Velocidad de respuesta: O también tiempo de respuesta, es el tiempo que tarda nuestro disco duro en encontrar y empezar a servirnos los datos, está ínti-

mamente ligado con la velocidad de giro, pero hay varias tecnologías para mejorar este aspecto. Básicamente se traduce en el tiempo que tendremos que esperar entre que damos un click a un icono o fichero hasta que este se pone en funcionamiento, una vez se empiezan a transmitir los datos, ya es más relevante la velocidad de transferencia. Digamos que haciendo tareas ofimáticas, administrando ficheros, trasteando con el S.O. la velocidad de respuesta es bastante importante pero una vez decidimos copiar toda una carpeta o una película, a otro lugar del disco duro o a otro disco, lo que interviene es la velocidad de transferencia.

2.1.5. Velocidad de transferencia: Es la velocidad con la que el disco duro nos transmite los datos una vez localizados, también está íntimamente relacionado con la velocidad de giro, pero hay distintas tecnologías que mejoran o intervienen en este aspecto del rendimiento del disco duro. Cuando más rápida sea la velocidad de transferencia más rápido se copiarán los ficheros de un sitio a otro. Siguiendo lo que comentábamos en el último punto podríamos generalizar mucho diciendo que en ficheros grandes importa la velocidad de transferencia y en ficheros pequeños importa el tiempo de acceso.

| Tipo | Transferencia | Velocidad | Dispositivos | Longit. |
|-----------|------------------------|-----------|--------------|---------|
| PATA | 133 MB/s | | 2 | 46 cm |
| SATA 1 | 150 MB/s - 1,2 Gb/s | 1,5 GHz | 1 | 1 m |
| SATA 2 | 300 MB/s - 2,4 Gb/s | 3 GHz | 1 | 1 m |
| SATA 3 ¿? | 600 MB/s - 4,8 Gb/s ¿? | ¿6GHz? | ¿? | ¿? |

Velocidades máximas del interfaz

Hay alguna noticia que apunta a que existirá pronto un estándar Sata 2.5 e incluso una nueva versión 2.6. Cuando se confirme más información ya saldrá publicado en una noticia en esta web.

Velocidad de interfaz vs. velocidad física: Un aspecto que lleva a confusión y que trataremos en el apartado del interfaz es la velocidad de este, normalmente cuando se nos anuncia la velocidad de un disco duro se da la velocidad máxima del interfaz o sistema de conexión entre el disco duro y nuestra placa base, pero en el 99% del tiempo quien manda es la velocidad física con la que es capaz de funcionar el disco, es decir los platos del disco en servir estos datos al chip que luego nos los enviará hacia el sistema. Normalmente no se nos da la velocidad física real de un disco duro y sería un dato muy deseable aunque difícil de calcular ya que depende del uso que hagamos, la fragmentación de los datos, etcétera.

En la tabla que vemos arriba aparecen los datos de velocidad máxima de cada interfaz interno que conocemos, le acompañan las velocidades del bus utilizado, cuantos dispositivos se pueden conectar a cada puerto y la longitud máxima de los cables. Aparecen los datos del bus Sata-3 que sale comentado en la Wikipedia, aunque de momento no tenemos un anuncio claro de que vaya a ser implementado en ningún dispositivo ni confirmación de que esté ratificado.

2.1.6. Tamaño de la caché: La memoria caché se inventó para distintos componentes informáticos y su propósito es tener allí datos que se consultan a menudo y que sean servidos de forma mucho más rápida que de donde deberían estar, esto ocurre tanto en procesadores como en los discos duros aunque de formas bastante distintas. Los tamaños habituales de las memorias cache del disco duro son 2MB (ya descatalogados) 8MB, 16MB y pronto 32MB.

Aparte del tamaño la velocidad de dicha memoria sería interesante, pero no es un dato que se nos proporcione fácilmente, la memoria caché tiene una velo-

cidad de acceso y transferencia muy superior a lo que es el acceso físico a los datos del disco duro, por lo que si lo que pedimos está en la caché estaremos de enhorabuena y tendremos los datos mucho más rápidos. El coste de la memoria cache es lo que impide que se pongan más cantidades y a partir de ciertas cifras las diferencias se diluyen.

Actualmente tenemos los discos de 8 y 16MB de caché, siendo recomendables los segundos, aunque las diferencias reales serán difíciles de apreciar y dependerá del momento, está claro que una copia de una película no importa la caché, pero si el S.O. o el programa que estamos utilizando consulta muy a menudo un dato y este está en la caché, perderemos menos tiempo.

Con el crecimiento del tamaño de los discos duros los últimos modelos de más capacidad empiezan a incorporar hasta 32MB de caché, por ejemplo en la serie Barracuda 7200.11 de Seagate observamos que las capacidades de 500 y 750 GB tienen dos modelos: el de 16 y el de 32MB de caché, el modelo de 1TB de momento sólo está en 32MB. Así si vemos diferencias de precio entre dos HDs 7200.11 del mismo tamaño es posible que estemos ante modelos con distinta cantidad y vale la pena apuntarse el modelo en concreto para saber exactamente lo que compramos.

El defecto de la caché es que es volátil y por lo tanto cuando se apaga la corriente sus datos son eliminados, por ello cuando se apaga un disco duro, este tiene energía durante suficientes milisegundo o incluso décimas para almacenar esos datos. Si el apagón es de golpe o hay un reset, podemos perder esos datos, si eran una copia para consultar más rápidamente lo que había en el disco no es problema, pero si estábamos modificando ficheros o copiando algo podemos perder lo último.



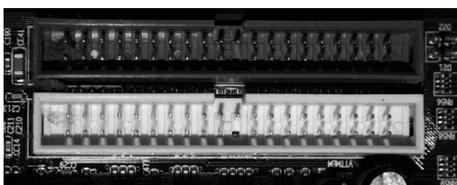
Cables SATA y PATA

2.1.7. Interfaz: Este es otro punto muy importante o básico para adquirir un disco duro, el interfaz de conexión de este tiene que ser compatible con nuestra placa base, sino no podrá funcionar. Y ya menos importante hay la velocidad de transferencia de este interfaz.

Y si nos ponemos a hablar del interfaz aquí tenemos un elemento de marketing y posibles confusiones que serían interesantes aclarar:

PATA: Es el interfaz que hemos estado utilizando durante muchísimos años el cual ha ido sufriendo renovaciones para mantenerlo al día. La P es de Parallel y significa que los datos se envían en paralelo a través de su cable. Un interfaz paralelo por lógica debería ser más rápido que lo mismo en serie, pues se pueden transmitir más datos de una sola vez, no obstante la informática o mejor dicho las comunicaciones nos demuestran que no siempre es así. A partir de la revisión a UDMA 66 se requirió que los cables de datos pasasen de 40 a 80 hilos para añadir 40 cables de señal de tierra para que el aumento de velocidad de los datos no degradara la fiabilidad de estos... Así vimos como se

llegó al modo UDMA 133, no soportado por todos, si no nos falla la memoria fue exclusivo de Maxtor, antes de ser absorbida por Seagate. Samsung e Hitachi también dispusieron de discos ATA-133. Aún con todo podemos decir que el máximo soportado por todos los chipsets y discos duros es el UDMA 100. Más que suficiente aún a día de hoy.



Conectores PATA de una placa base

La cifra que acompaña el UDMA es la capacidad de la velocidad de transferencia del interfaz, así con los discos PATA hemos llegado a la velocidad máxima de 133MB/s, algo que aún no ocupan los discos duros más rápidos del mercado.

El interfaz PATA tiene otras peculiaridades como es que se pueden conectar hasta dos dispositivos en cada canal y por lo tanto cable de datos. Para evitar conflictos y sepa de donde vienen y a donde van esos datos hay que configurar una unidad conectada a este interfaz como maestro y la otra unidad como esclava. Pueden combinarse discos duros y unidades ópticas en estos canales aunque siempre han habido recomendaciones de situar el dispositivo más rápido como maestro y también se ha sugerido que las grabadoras fueran Master, así era habitual tener un Disco duro Master en un canal y una grabadora Master en el otro canal, así los lectores u otros discos duros se configuraban como esclavos de cada canal. Esto ha conllevado a confusiones para los usuarios menos expertos y en algunos casos a incompatibilidades entre dos dispositivos conectados al mismo canal. Como anécdota podemos comentar que el

nombre de maestro y esclavo fue duramente criticado por ser "racista" y se propuso quitar esa nomenclatura, el paso a otro interfaz como ha sido el SATA ha evitado seguir discutiendo por este punto.

Los cables PATA tienen sus limitaciones de longitud y en los últimos años, cuando empezaron los problemas de calor dentro de las cajas de ordenador, se criticó su habilidad para obstruir el flujo de aire del interior de la caja, de eso y también por estética surgieron los cables PATA redondeados, ya fuese creados de fábrica o hechos por el propio usuario.

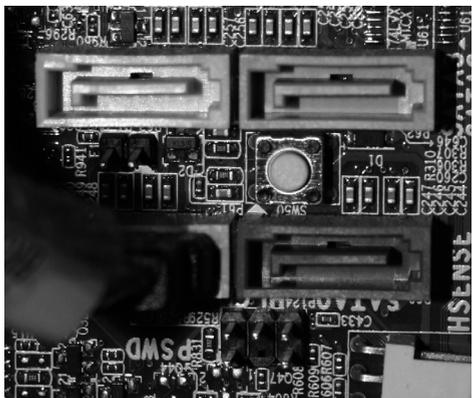


Cable PATA

SATA: El interfaz SATA, S-ATA o Serial ATA es el que tenemos hoy en día, ya que el proceso de migración que empezó en la época de las nForce 2 y los Athlon XP o Pentium 4 de su época ha sido lento y mucho menos traumático que otros cambios de interfaz de nuestro equipo, como pueden ser los de la memoria de SDRAM a DDRAM o la actual DDR2 o el cambio de las VGAs AGP a PCI Express. El motivo del cambio gradual y menos problemático ha sido que ambas conexiones han podido coexistir en la misma placa base y no se han ido quitando puertos PATA hasta que no se han estandarizado los discos duros SATA.

Las unidades ópticas han resistido mucho más, aunque el motivo no ha sido técnico sino las pocas

ganas de los fabricantes de sacar modelos SATA. Fue durante el 2007 cuando comenzaron a sustituir los lectores y grabadoras PATA por sus homólogos SATA, de hecho ya hay en el mercado unidades SATA a un precio casi idéntico a las unidades PATA y en lo que a chipsets se refiere Intel ya ha abandonado el soporte nativo PATA y si compramos alguna placa base con chipset Intel y vemos que tiene algún conector PATA es gracias a un chip específico, otros fabricantes de chipsets sólo dan soporte nativo a un único canal y podemos decir que es cuestión de meses ver desaparecer dicho soporte nativo en los chipsets, que no de las placas base gracias a chips específicos, pues aún a día de hoy el parque de unidades ópticas PATA es del 99%.



Conectores SATA de una placa base y conector de un clave de datos SATA.

Como hemos comentado en la parte del interfaz PATA, el SATA tiene un enfoque totalmente distinto y se basa en enviar los datos en serie, pero de una forma mucho más seguida y rápida que en el interfaz PATA, al enviar muchos menos datos a la vez por el cable tenemos menos tasa de errores y podemos aumentar su frecuencia. Así la primera revisión del interfaz SATA

consigue una velocidad máxima de transferencia de 150MB/s. Ahora mismo ya está totalmente establecida la segunda revisión de este interfaz, que simplemente duplica la velocidad de transferencia, es el SATA2 o SATA 300. Finalmente vemos que ya se empieza a hablar del SATA 3 que volverá a aumentar la velocidad de transferencia, pero la realidad, al menos de momento, nos demuestra que aún no hemos ocupado el ancho de banda ni del mejor PATA, por lo que los cambios de interfaz entre SATA 1, 2 y 3 son prácticamente inapreciables con nuestros equipos.

La velocidad de giro de los discos duros no ha podido evolucionar tan rápidamente e impide que se puedan leer o escribir los datos de un disco duro de forma tan rápida, sin embargo hay partes que sí que notan esta mejora, como son los accesos a la cache o cuando montamos un RAID de discos duros que sí que pueden llegar a saturar las primeras revisiones de este interfaz, aunque realmente y como siempre en la informática primero crean la novedad y el marketing y hasta pasados unos años no empezamos a aprovechar dichas capacidades, justamente cuando ya han salido una o dos revisiones más.

El interfaz SATA sólo permite un dispositivo por cable, por lo que han tenido que poner más conectores en las placas base, no obstante los cables son mucho más pequeños y menos molestos, tanto para la instalación como para el flujo de aire. El hecho de que no se puedan conectar dos dispositivos en el mismo cable también ha reducido los problemas de configuración, conflictos y el tener que colocar dos unidades muy juntas porque tenían que utilizar el mismo cable. También permi-

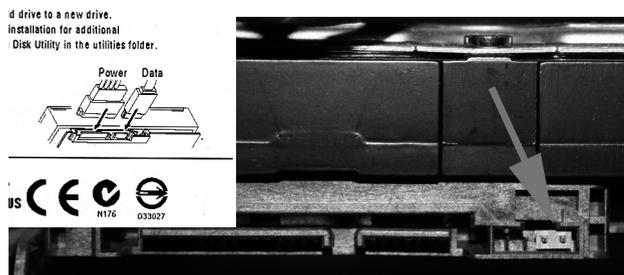


Conector de corriente SATA.

te la conexión en caliente de los dispositivos, algo no imprescindible para los usuarios domésticos pero que en algún caso puede ser práctico.

También se puede comentar que los primeros discos duros SATA llevaban 8MB de cache mientras que los mismos en PATA llevaban 2MB, así se incentivó a los usuarios a cambiarse de interfaz ya que notaban un ligero aumento de rendimiento, el cual no era gracias al interfaz sino a la cache extra montada estratégicamente y sin que se comentara mucho. Aún a día de hoy podemos encontrar discos duros PATA, SATA y SATA2 en el mercado, aunque la diferencia de precio es insignificante y recomendamos coger SATA de cara al futuro y no quedarnos sin interfaz para el disco duro con la próxima placa base que adquiramos.

Para terminar nos faltaría comentar que en una placa SATA 2 podemos montar un disco duros SATA 1, pero en una placa SATA 1 podemos tener problemas para que funcione un disco SATA 2, es por ello que tienen un jumper o selector para configurarlo como SATA 1. Os mostramos una foto y os recomendamos que le deis un repaso a vuestra configuración pues muchos discos duros SATA 2 vienen por defecto con el jumper para que se comporten como SATA 1 y evitar problemas de compatibilidad. Naturalmente no se notará el cambio, pero a nadie le gusta infrutilizar su hardware.



Jumper que limita un disco duro SATA-2 a SATA

También se puede comentar que los Hitachi SATA 2 el modo SATA 2 se configura mediante el software del fabricante y por defecto también vienen como SATA 1.



Disco duro externo

Conexiones Externas: Un ordenador aislado hoy en día resulta poco útil, siempre estamos entrando y sacando datos de estos, antaño se utilizó la disquetera para ello, pero se quedó pequeña, muy pequeña. Una de las formas más habituales hoy en día de mover datos es a través de un pendrive, pero tenemos otros métodos de almacenamiento masivo, como son los CD-ROMs y los DVDs. En un futuro tendremos más dispositivos ópticos de almacenamiento, como son los HD-DVDs, los Blu-Ray, discos holográficos y cualquier otra cosa que inventen.

Aparte de estas soluciones para sacar o entrar datos a nuestro ordenador contamos con las conexiones de red, a través de ellas podemos comunicarnos con un servidor o con otros equipos de la red. Sin embargo uno de los métodos más habituales de mover grandes cantidades de datos entre ordenadores o usuarios son los discos duros externos, que no son nada más que un disco duro normal dentro de una caja, la cual se conecta al ordenador a través de un cable de datos y

recibe la alimentación a través de dicho cable o de un transformador, siempre depende del tipo de cable y las necesidades de alimentación de dicho disco duro.

Normalmente hay dos tipos de discos duros externos, los que montan un disco duro de portátil (2,5") y los que montan un disco duro de sobremesa (3,5"). Los pequeños son muy versátiles, normalmente no requieren alimentación extra si se conectan por un cable de datos que proporcione corriente. Sin embargo las capacidades son limitadas y su precio por GB de información es menos rentable que sus hermanos mayores.

En la historia de la informática hemos ido viendo distintos tipos de conexiones para dispositivos externos, en el pasado había los puertos serie y paralelo,



pero actualmente encontramos conexiones mucho más rápidas e interesantes como son las conexiones Firewire, USB y la más reciente: eSATA.

Si bien las conexiones USB 2.0 son las más utilizadas y económicas de la actualidad, su velocidad empieza a quedarse pequeña y su uso consume muchos recursos del procesador de nuestro equipo. Podemos decir que el puerto USB no fue creado para esta función, sino como algo mucho más amplio y versátil por lo que no podemos quejarnos de que empiece a quedar obsoleto para este tipo de propósitos. El estándar eSATA ya lleva muchos años con nosotros, pero no es hasta hace relativamente poco que no empezamos a ver placas base que integren conectores eSATA en su parte posterior y por lo tanto lentamente veremos como se empiezan a imponer estas conexiones y discos duros externos con este tipo de conectores.

Podemos resumir las diferencias entre los distintos estándares de conexiones externas en la siguiente tabla:

| Tipo | Transferencia | Electricidad | Disp. | Longit. |
|------------|-------------------------------------|--------------|---------|---------|
| eSATA | 150 MB/s - > 115 MB/s | NO | 5 (1) | 2 m |
| USB 2.0 | (480) - > 60 MB/s - 47 MB/s | SI | 127 (1) | 5 m |
| Firewire a | (400) - > 50 MB/s - 49 MB/s | SI | 63 (1) | 72 m |
| Firewire b | (800) - > 100 MB/s - 98 MB/s | SI | 63 (1) | 72 m |

La velocidad de transferencia está en dos valores: el teórico y el práctico

Los puntos más flacos del estándar eSATA (e de externo) es la poca longitud de su cable y que las otras soluciones están en todos los ordenadores mientras que esta aún tienen muy poca cuota de mercado, sin embargo la gran capacidad de transferencia y el consumo menor de recursos respecto al estándar USB lo hará ganador a lo largo del tiempo, si es que no sale antes otro estándar mejor. El puerto Firewire presente en muchas cámaras de vídeo y equipos Mac de Apple, no ha conseguido mucha penetración de mercado y no parece que vaya a quedarse como estándar externo más usado, a pesar de sus bondades.

Ya se habla del estándar USB 3.0 que podría hacer peligrar el prometedor futuro de la conexión eSATA, aunque aún es muy pronto para hablar de ello. Ambos formatos serán un estándar y presentes en la mayoría de equipos, eSATA es una realidad desde hace tiempo aunque no lo hayamos visto aún en muchos productos, es un bus dedicado y por lo tanto no comparte su ancho de banda con nadie, el consumo de procesador es bastante bajo. El USB 3.0 deberá compartir ancho de banda con todos los dispositivos que haya y aún es un proyecto, pero una vez aparezca el primer chipset con soporte nativo, todos los equipos que se vendan a partir de allí incorporarán esta tecnología.

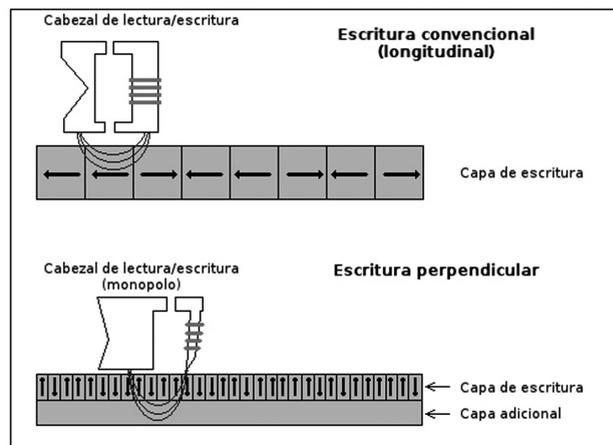
2.1.8. Tecnologías asociadas: Como último punto a repasar y bastante largo, tenemos el apartado de tecnologías asociadas y es que los discos duros tienen distintas características que los pueden hacer distin-

tos unos de otros, aunque hay muchas, como podrían ser los sistemas anti-golpes, cifrados automáticos para proteger datos, etc.. nos centraremos en dos que se habla bastante de ellos pero muchos aún no saben exactamente de qué hablamos, aparte de que son los que están ligados al rendimiento del disco duro: La grabación perpendicular y el NCQ.

2.1.8.1. Grabación perpendicular: Hace un par de años se empezó a hablar de la grabación perpendicular, un término que hoy en día está presente en muchos discos duros y en poco tiempo habrá pocos modelos que no incorporen esta tecnología. Su principio es muy simple, pero o no se les había ocurrido antes o la tecnología no permitía su uso. Básicamente se considera que los datos están almacenados de forma perpendicular en vez de forma horizontal en la superficie del disco y por lo tanto ocupan menos espacio. ¿Y qué significa esto? Aunque es difícil explicar al 100% bien los temas técnicos podemos resumirlo de la siguiente forma: Un disco duro no es más que una superficie magnética que almacenará los datos, mediante un cabezal nos situamos encima de dicha superficie y mediante impulsos eléctricos este cabezal es capaz de leer/modificar las partículas de esta superficie. Cuando lee el cabezal sólo capta que sentido tienen estas partículas magnéticas y cuando escribe el campo eléctrico del cabezal es capaz de modificar la orientación (polaridad) de estas partículas, así una partícula en un sentido representará un 1 y otra en el sentido inverso representará un 0.

Aunque con sus peculiaridades no hay mucha diferencia de concepto entre un disco duro y una cinta magnética de casete. Si en vez de imaginarnos el disco duro en forma circular pusiésemos su superficie en una tira recta podríamos representar la información que

hay en ella de la siguiente forma: "- · - · - · - · - · -". (Esto pretende dibujar dos bits orientados a la izquierda, dos a la derecha y otros dos a la izquierda, lo que podría ser 110011). Esta forma ocupa mucho espacio ya que lo que tenemos es que cada bit se orienta de forma horizontal y el cabezal tiene que recorrer todo el bit de información y ver su sentido, también lo podríamos dibujar como pequeños imanes puestos así [- +] o [+ -]. El principio de grabación perpendicular está en cambiar la dirección de las partículas magnéticas y en vez de estar puestas de forma horizontal de cara al cabezal se ponen de forma perpendicular, quizá lo podríamos dibujar así "!!!!!!". De esta forma ocupa mucho menos espacio ya que el cabezal sólo ve o el polo positivo o el polo negativo de la parte magnética y por lo tanto recorre mucho menos trozo entre bit y bit.



Con todo es mucho más fácil verlo en una imagen o animación, por ejemplo en la Wikipedia nos los explican perfectamente y esta imagen nos puede ser tremendamente útil:

Así pues la grabación perpendicular básicamente influye en la densidad de los datos de un disco duro y

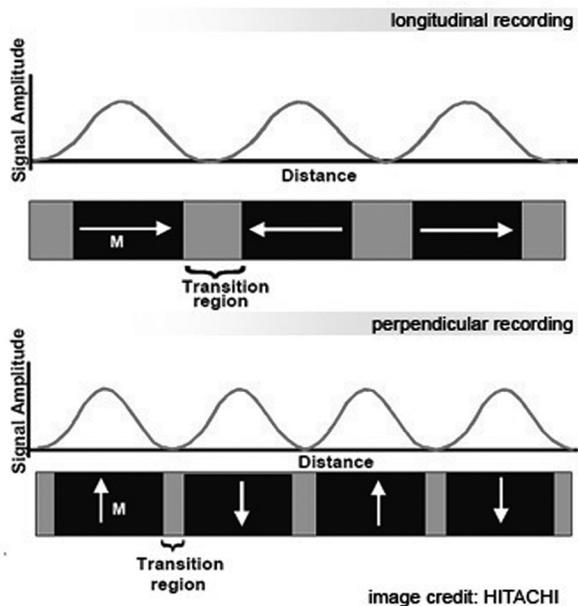
por lo tanto permite crear discos duros con más capacidad. Para el usuario final las diferencias son relativamente poco notables y entre dos discos de igual capacidad y precio importará poco si utilizan la grabación perpendicular o no. Aún con todo, los fabricantes a fin de reducir costes están apostando duro por esta tecnología y lentamente veremos desaparecer los discos duros con grabación longitudinal.

Si nos ponemos a examinar en detalle la tecnología de grabación perpendicular podemos deducir algunas virtudes y defectos. La grabación perpendicular permite que los datos estén más cerca unos de otros y por lo tanto puede permitir que pase menos tiempo entre que se lee un dato y otro. Esto es la teoría, pero si comparamos el exitoso Seagate Barracuda 7200.10 de 320GB con grabación perpendicular con otro Seagate normal de 300 GB nos será difícil apreciar diferencias de rendimiento a no ser que utilicemos un cronómetro

o un test de rendimiento, así que ahora mismo creo que los fabricantes no son capaces de aprovechar todas las ventajas que conlleva esta tecnología, que por ejemplo permite un 60% de densidad de datos, pero no significa ni mucho menos que estos discos sean ni un 50% más rápidos, quizá haya que perfeccionar los cabezales para que sean más sensibles a tanta densidad.

Y es que en el mundo de los discos duros los cambios son relativamente lentos y entre versión y versión de disco duro es relativamente difícil de notar diferencias de rendimiento, muy distinto a lo que pasa, por ejemplo con las tarjetas gráficas o procesadores.

Aunque a simple vista no sepamos apreciar diferencias de rendimiento, está claro que el futuro de los discos duros pasa por esta tecnología, que permite crear discos duros de más capacidad, reducir los costes de los discos de capacidades actuales. La mayor densidad puede permitir crear discos con menos platos y por lo tanto reducir costes de fabricación, consumo eléctrico del disco duro al tener que mover menos platos, y suponemos que menos posibilidades de que salga una unidad defectuosa por culpa de un plato mal hecho, pero esto habría que ver temas de estadísticas del fabricante.



2.1.8.2.- NCQ son las siglas de **N**ative **C**ommand **Q**ueuing y se trata de una tecnología para ahorrar movimientos innecesarios al cabezal de nuestro disco duro y por lo tanto servirnos de forma más rápida los datos. Básicamente se trata de un buffer o memoria intermedia que almacena los datos que está solicitando el sistema para proporcionarlos de forma más rápida que un disco sin NCQ, no se trata de una caché sino de un mecanismo bastante curioso e interesante, aunque no siempre resulta útil, pero tampoco molesta.

La idea del NCQ es tan simple que uno piensa como no se había ocurrido antes, aunque quizá existían pro-

blemas técnicos para ello, aunque eso sí sólo es aplicable a sistemas de lineales como pueden ser discos o podríamos imaginar que también se podría aplicar a cintas: En el supuesto caso que el usuario o sistema pida dos datos distintos ubicados en dos puntos diferentes del disco duro, lo que hará el cabezal será esperar a que gire el plato hasta que le llegue el dato 1 y luego esperará a leer el dato 2. Imaginad que el dato 1 estaba al otro lado del plato y en cambio el dato 2 estaba a punto de pasar por debajo del cabezal, en este caso habríamos perdido el tiempo esperando primero a recibir primero el dato 1 para luego esperar al dato 2.

NCQ hace una reordenación inteligente de las peticiones que hacemos al disco duro, permitiendo así que los datos solicitados se lean no en el orden de petición, sino en el orden que van a pasar antes por el cabezal de lectura, así pues cuando pedimos 3 o 4 datos distintos o consecutivos pero situados en distintas zonas físicas del disco duro con NCQ se leerán en desorden y se almacenarán en el buffer que hemos comentado, luego dicho buffer los servirá al sistema en el orden adecuado. Con ello ahorramos tiempo, sobre todo si hay mucha fragmentación de datos o no hacemos accesos secuenciales porque el disco duro está tratando con datos de distintos tipos y programas.



Como es mejor una imagen que mil palabras en este dibujo que hay a continuación podemos ver las vueltas y por lo tanto el tiempo que tardará un disco con NCQ en servir 4 datos ubicados en sitios distintos y cuantas vueltas tendrá que hacer un disco sin NCQ.

Queda claro para qué sirve esta tecnología y aunque suena a maravillas la verdad es que al igual que muchas otras a la práctica es difícil distinguir, para un usuario doméstico y sin herramientas de testeo, entre un disco duro con NCQ y otro sin. Sin embargo la mayoría de discos duros actuales ya incorporan esta tecnología, es totalmente transparente al usuario y nunca está de más ya que no penaliza en ningún aspecto.

Cabe puntualizar que tanto el disco duro como la controladora donde está conectado deben soportar esta tecnología y hay muchas placas relativamente modernas que aún no disponían de esta tecnología.

Como detalle extra cabe comentar que esta tecnología llegó con la segunda generación de discos SATA, pero ya existía algo similar en PATA, llamado TCQ, aunque era menos eficiente ya que el reordenamiento no se hacía dentro de la circuitería del disco sino en la controladora. Desconozco si llegó a incorporarse en muchos modelos de discos duros domésticos.

2.1.8.3. El futuro: los híbridos y los SSD: No somos adivinos y por lo tanto nos es muy difícil aventurarnos a decir qué pasará en el mercado de discos duros, pero sí que hay suficientes datos e información para intentarlo o poner un mínimo de lógica en este tema. Una tecnología que acecha desde hace cierto tiempo es la llegada de los discos duros en estado sólido o SSD. Vamos una memoria Flash como un pendrive pero convertido en disco duro.

SSD son las siglas de Solid State Disc o Disco en Estado Sólido, utilizan memoria NAND como las me-



morias FLASH, aunque suponemos que dentro del concepto SSD se irán incorporando distintos tipos de memorias no volátiles, más fiables y rápidas cada vez. Por lo

tanto será un tipo de disco duro como lo son los actuales de platos giratorios. Entendemos que tendrán sus propias tecnologías asociadas, los veremos de todos los colores, velocidades y características. Quizá incluso la gran variedad de las actuales memorias Flash (no hay dos pendrives iguales) nos complicarán y mucho la elección de un SSD para nuestro equipo y el marketing tendrá un mundo nuevo para explotar.

A pesar de los anuncios y de que se van presentando nuevas unidades, aún hoy en día es prácticamente imposible encontrar un disco duro SSD en una tienda y es que los precios elevadísimos y la baja disponibilidad son cosas aún muy ligadas a estas alternativas. Se habló durante mucho tiempo de los discos duros híbridos, aquellos que dispondrían de varias GB de almacenamiento en estado sólido y el resto mayor en platos tradicionales. Se dio a entender que los discos duros híbridos serían el paso intermedio entre los discos actuales y los SSD futuros, pero vemos más anuncios de SSD y más avances que en los discos híbridos, tema que incluso últimamente no son noticia, podría ser que no haya tiempo material para estos productos intermedios o quizá estamos a punto de ver una avalancha de nuevos productos basados en tecnología híbrida.

Las ventajas de un disco duro sólido respecto uno tradicional son fáciles de deducir sin tenemos en cuenta que su principio básico es el mismo que un pendrive, pero muy grande, así pues no hay un disco girando, ni partes móviles, ni motores ni nada de este estilo:

- Consumo eléctrico muy inferior
- Tiempo de arranque en frío o hibernando menor
- Poca generación de calor -> requiere poca refrigeración en su zona.
- Ruido nulo.
- Mucha más resistencia a golpes y vibraciones.
- Tiempo de acceso a los datos muy rápido (velocidad de respuesta).
- Menor tamaño.
- Permite tener formas distintas para adaptarse a cajas especiales.
- Peso menor.
- La fragmentación de los datos tiene un impacto muy pequeño.

Es fácil deducir que las ventajas son muy interesantes para todos, pero para los equipos portátiles donde el espacio es muy limitado, reciben varios golpes, el peso es un dato importante y la duración de las baterías algo crucial, nos hacen pensar que primero los veremos en portátiles de gama alta.

Los SSD tienen sus propios problemas, inicialmente los primeros prototipos eran bastante lentos en transferencia de datos, sobre todo en escritura. Además la tecnología de fabricación los hace muy caros y por lo tanto poco atractivos en su relación precio/capacidad. Finalmente hay un problema técnico basado en el límite de escrituras que permiten las celdas de memoria FLASH, parece que este límite es real y no muy grande, lo que hace que después de X ciclos de escritura dichas celdas dejen de ser funcionales, un verdadero problema si lo que queremos es almacenar los datos para siempre y no se trata de un mito. Hemos de suponer que los fabricantes están tardando en sacar alternativas reales e inundar el mercado con los SSD hasta que hayan solucionado básicamente este problema de longevidad, y es que si bien los discos duros tradicio-

nales también se estropean con el paso del tiempo, hay muchos usuarios que aún conservan esos discos de hace 10 años y con la información intacta.



Pero las ventajas de los SSD los hacen demasiado golosos como para dejarlos pasar, tanto para los fabricantes como para los usuarios, por lo que hemos de confiar en que estos problemas se irán

solucionando, como mínimo ya sabemos que han creado algoritmos para repartir de forma uniforme la escritura en un SSD y por lo tanto no desgastar siempre las mismas celdas, naturalmente la evolución de la tecnología permite que cada vez existan memorias FLASH con más esperanza de vida y la incursión de esta tecnología en PDAs, teléfonos móviles, reproductores de MP3, etc.. que requieren menos escrituras y menos capacidad hace que los fabricantes tengan un aliciente y un campo de pruebas idóneo para perfeccionar dicha tecnología. Es más, desde el punto de vista de los fabricantes no es fácil creer que sacarán al mercado SSD que no garanticen beneficios para la empresa y esto significa ofrecer garantía en los productos, lo que implica en nuestro país un mínimo de 2 años y por lo tanto hemos de creer que cuando salgan al mercado masivo los SSD estarán lo suficientemente maduros para asegurar nuestros datos y asegurar la inversión y rentabilidad para los fabricantes.

Dadas las características de un disco duro tradicional y un SSD es posible que cuando falle un disco de este tipo sea más difícil recuperar sus datos. Un disco tradicional tiene muchos números de que se haya quemado

la controladora o el motor y una empresa de recuperación de datos pueda desmontar los platos y recuperar la información, eso sí, la operación es cara.

Es muy probable que dentro de un tiempo terminemos compartiendo ambas tecnologías en nuestro ordenador y disponiendo de un disco duro SSD de "poca capacidad" para el S.O. y los datos más frecuentes y otro disco duro tradicional con varios TB de almacenamiento con todos nuestros datos almacenados. Ya veremos.

Actualmente podemos encontrar discos duros internos de hasta 750 Gb con unas características impensables hace unos años.

Discos duros extraíbles: Sirve prácticamente todo lo que anteriormente hemos comentado, pero ahora hay que tener en cuenta que estos dispositivos son extraíbles. Con los últimos sistemas operativos (Windows XP) el usar uno de estos dispositivos es realmente sencillo. El sistema en el momento que conectamos un disco duro externo lo reconoce. Sus capacidades y tamaño han evolucionado de la misma manera que los internos, Por eso ya no es raro encontrarlos de 500 GB, 750Gb ó incluso de 1,6 Tb. Además muchos fabricantes los construyen con la particularidad de poder unirse unos a otros, y así poder aumentar la capacidad de almacenamiento.

- Son una opción muy interesante por velocidad y coste, frente a los dispositivos ópticos.
- Hoy en día no deberemos en ningún caso adquirir un disco duro externo que no soporte una (o varias de ellas) de las siguientes conexiones: USB 2.0, Firewire I y Firewire II.
- Hay que decir que la información aparece en los discos duros dentro de las pistas, y estas se colocan de manera concéntrica, mientras que en los dispositivos ópticos (CD's, DVD) es en forma de

espiral, lo que implica menor velocidad de acceso para éstos últimos.

Con los discos duros se pueden montar sistemas RAID en los que prima la seguridad sobre la eficacia, de manera que en caso de fallo mecánico de alguno de los discos al estar la información duplicada en otro disco no se producen pérdidas.

¿Que es RAID? Es el acrónimo del inglés "Redundant Array of Independent Disks". Significa matriz redundante de discos independientes. RAID es un método de combinación de varios discos duros para formar una única unidad lógica en la que se almacenan los datos de forma redundante. Ofrece mayor tolerancia a fallos y más altos niveles de rendimiento que un sólo disco duro o un grupo de discos duros independientes. Más adelante (ANEXO 1) le dedicaremos un amplio apartado para tener claro en que consiste esta tecnología.

Esto tiene sentido para información que tiene que estar disponible "al día" para información con una tasa de consulta menor podemos decantarnos por sistemas ópticas en cinta. Con gran volumen de almacenamiento pero una tasa de lectura (y por lo tanto de recuperación) lenta.

3. Los soportes ópticos

Los soportes ópticos son los tradicionales CD-ROM, DVD y múltiples variedades que siguen surgiendo (Bluy Ray, etc.)

Los estándares de CD han ido evolucionando desde su aparición en el mercado. Están englobados en el libro denominado "*El libro del Arco Iris*", dividido en varios tomos según el color del láser que se usa en las unidades de CD-ROM (y que cambian de color a cada revisión). Citaré cuatro estándares principales:

- Libro Rojo: Definido en 1982 por los inventores del CD de audio: SONY y PHILIPS. Engloba a los

CD de audio. Las unidades de CD-ROM pueden leer perfectamente este tipo de CD.

- Libro Amarillo: Este estándar definió la forma en que se escriben los datos en el CD-ROM. El libro amarillo añade dos nuevos tipos de pistas, basándose en el libro rojo, conocida como Modo 1 y 2.

- El Modo 1 del libro amarillo se utiliza para los datos de ordenador.

- El Modo 2 del libro amarillo se usa para datos de audio y vídeo, normalmente comprimidos.

- Libro Verde: Añadido por Philips, incluye los CD-i. Es un formato que permite intercalar datos para ser almacenados en el disco.

- Libro Naranja: Trata los CD gravables: CD-R, CD-RW...

Respecto a los soportes de los CD-R, intentar clasificarlos por el color de su superficie es inútil, ya que no afectan al comportamiento del proceso de grabación/reproducción.

Cuando se trata de compatibilidad y calidad, las diferencias entre los soportes tienen mucho que ver con los procesos de fabricación, el master, las materias primas utilizadas y el control de calidad. El verdadero indicador es comprobar que funcionan bien en su equipo, ya sea en los grabadoras o en los reproductores.

A este respecto es muy interesante el artículo aparecido en la revista holandesa PC Active en el 2003 que más adelante reproducimos.

Los discos DVD (acrónimo de Digital versátil Disk) son el sustituto más reciente para los CD-ROM. Físicamente son iguales que ellos pero, lo que fundamentalmente mejoran sobre la tecnología anterior, es la capacidad: teóricamente hasta 17 GB. Esto es así porque se ha mejorado la densidad de escritura y los datos se almacenan en dos niveles gracias a una capa semitransparente. Los DVD, además, se pueden utilizar sobre las dos caras.

Los DVD se diseñaron con el propósito de almacenar datos, audio y vídeo. Existen diferentes modos de elaboración, para lo cual se han establecido 5 "Libros":

- Libro A: Para los discos de sólo lectura (DVD-ROM).
- Libro B: Para aplicaciones de vídeo (DVD vídeo).
- Libro C: Para reproducción de audio exclusivo (DVD audio).
- Libro D: Para sistemas de escritura única (DVD-R).
- Libro E: para las unidades regrabables (DVD-RAM)

Aparte de estos formatos, existen cuatro tipos de DVD-ROM: simple cara con simple capa o doble capa, y doble cara con simple capa o doble capa.

Tipos de DVD

| Tipos de disco | Capacidad | Caras | Capas por cara | |
|----------------|-----------|-------|----------------|----------------------|
| DVD-5 | 4,7 Gb | 1 | 1 | Solo lectura |
| DVD-9 | 8,5 Gb | 1 | 2 | Solo lectura |
| DVD-10 | 9,4 Gb | 2 | 1 | Solo lectura |
| DVD-18 | 17 Gb | 2 | 2 | Solo lectura |
| DVD-5 | 2,6 Gb | 1 | 1 | Múltiples escrituras |
| DVD-5 | 5,2 Gb | 2 | 1 | Múltiples escrituras |
| DVD-5 | 3,9 Gb | 1 | 1 | Una escritura |
| DVD-R | 7,8 Gb | 2 | 1 | Una escritura |
| DVD-RW | 3 Gb | 1 | 1 | Múltiples escrituras |

Los DVD se basan en la misma tecnología de grabación y lectura que los CD, lo que cambia es la longitud de onda del láser, que reduce el tamaño de los agujeros y aprieta los surcos para que quepa más información en el mismo espacio. Los materiales que lo componen son algo diferentes; mientras que el CD-ROM se basa en una capa de resina polímera, con una superficie de material reflexivo (aluminio), el DVD utiliza dos capas de distinto material (una de oro y otra de plata) unidas por una tercera que es adhesiva, con lo que se garantiza que el funcionamiento sea idóneo. Este tipo de dis-

positivos resulta un tanto más delicado, ya que durante la unión de estas dos superficies puede introducirse cualquier partícula del aire, que puede afectar en la reproducción de su contenido. De la misma forma que el CD revolucionó los sistemas de audio hoy ya estamos convencidos de que está revolucionando los sistemas de vídeo doméstico, e incluso los profesionales.

Al principio las unidades lectoras de DVD no podían leer los CD anteriores, pero hoy en día todos los lectores incorporan un segundo láser para poder leer ambos formatos.

Comparación entre CD y DVD

| Aspectos | CD | DVD |
|---------------------------------|---|---|
| Creados con el fin de almacenar | Datos, audio | Datos, audio, vídeo |
| LÁSER utilizado | 780 nanómetro, luz infrarroja | 635 a 650 nanómetros, haz roja |
| Capacidad de almacenamiento | 680 Mb/700Mb/800Mb | Desde 3Gb a 17 Gb |
| Tecnología | Una capa dos caras | Una o varias capas, con una o varias caras respectivamente |
| Tipo de punto utilizado | Mayores que en el DVD | Menores que en el CD |
| Distancia entre pistas | 1,6mm | 0,74mm |
| Composición | La capa es de resina polímera, con una superficie reflexiva | Dos capas, una de oro y otra de plata unidas por una capa adhesiva. |
| Manipulación | Con cuidado | Con mucho cuidado |

4. Conservación de los dispositivos de almacenamiento.

La conservación de la información almacenada en los dispositivos tratados es un aspecto de gran importancia. Para esto habrán de tomarse ciertas medidas. La realización de copias de seguridad es una de las formas más sencillas de disminuir los riesgos de pérdidas de datos necesarios.

Los dispositivos magnéticos y en especial los disquetes no son dispositivos seguros para almacenar información, pues los campos magnéticos, las altas y bajas

temperaturas, la humedad, los golpes, el polvo, etc. los dañan. Además existe una tendencia de las partículas magnéticas a cambiar de posición y repartirse uniformemente, según transcurre el tiempo, lo que hace que se pierda la distribución inicial de las partículas citadas y la información grabada en ellos. Los discos duros son más seguros, pero a veces fallan, pueden dañarse por oscilaciones de la tensión eléctrica, un golpe, un virus informático, o una manipulación incorrecta.

Los dispositivos ópticos son más seguros; sin embargo ellos deben cuidarse del polvo y su superficie debe protegerse para que no sufran daños, por eso generalmente tienen fundas protectoras. En este sentido, los DVD son más sensibles, sus capas protectoras más finas, por lo tanto están más expuestas a ralladuras. Como se leen con luz, su desgaste físico no es un gran problema. La permanencia de la información almacenada en ello depende de las propiedades del material que la soporta y de las condiciones de su almacenamiento.

Varias empresas aplican distintos métodos para estimar las expectativas de vida de sus propias marcas. Debido a que aún no existen estándares internacionales para estimar la durabilidad de estos materiales, sus resultados no son muy fiables; sin embargo la Prof. Cecilia Salgado en su artículo "Permanencia en CD-R" (1) asegura que los tintes de phthalocianina y cianina estabilizada con metal son bastante duraderos. Si se emplea un quemador compatible con estos tintes y se graba a una velocidad de 2x ó 4x es posible crear discos que duren más de 100 años. Esta autora además hace referencia a un estudio realizado por León-Bavi Vilmont, en el cual obtuvo como resultado que los de oro son más resistentes que los CD-R con tinte de azo y capa reflectante de plata.

Al contrario de lo que muchos piensan, la humedad relativa y la temperatura son parámetros a con-

siderar en el almacenamiento de los soportes ópticos. Los cambios bruscos pueden causar deterioros importantes, porque los componentes de las diferentes capas que los componen tienen diferentes coeficientes térmicos de expansión. Actualmente existen normas internacionales para el almacenamiento de CD-R. Ellos indican que para asegurar su permanencia, a largo plazo, se deberán mantener a una temperatura máxima de 23°C y un 50% HR. Recientemente se ha identificado un nuevo tipo de hongo que, en condiciones climatológicas tropicales, dígase 30° C y 90% HR, destruye los CD. Se trata del *geotrichum*; él se reproduce sobre el soporte y destruye la información almacenada; primero degrada el borde externo del soporte. Esto ocurre porque el hongo se alimenta del carbono y el nitrógeno de la capa plástica de policarbonato, y así destruye las pistas de información. Este hongo crece y se reproduce con facilidad dentro de la estructura de un CD en las condiciones expuestas. Se caracteriza por formar largas cadenas de esporas viscosas e incoloras.

Otro aspecto que se debe considerar para la conservación de cualquier soporte de almacenamiento tecnológico es el respaldo de medios que aseguren su acceso. Si se analiza, la vida útil de cualquiera de ellos es mayor que la del hardware y el software que se necesita para leerlos; es fácil darse cuenta que para la conservación de estos soportes en el tiempo, existen dos alternativas:

(1) Salgado C. Permanencia en CD-R (discos compactos grabables). Disponible en: <http://www.lmi.com.mx/revista/conservacion/16.html>

Conservar el hardware y el software adecuado.

- Establecer programas de migración de la información a hardware y software más modernos.

La tabla siguiente nos puede servir de referencia.

| | Temperatura °C | Variación | Humedad Relativa | Variación |
|---------------------|----------------|-----------|------------------|-----------|
| KODAK | 10-25° | 15°/h | 20%-50% | 10% en 1h |
| UNESCO | 20° | 1°/h | 40% | |
| IFLA | 20° | | 40% | |
| ISO/DIS 18925.2 | 2° | 10°/h | 20-50% | 10% en 1h |
| Library of Congress | 7-10° | 15°/24h | 45-50% | 5% en 24h |

Como condiciones de almacenamiento podríamos indicar las siguientes:

- Envases:
 - Materiales inertes con estabilidad química: poliestireno.
 - Evitar plásticos de origen celulósico: PVC y espuma.
- Depósitos:
 - Temperatura y humedad adecuada y constante.
 - Oscuridad: preservar de rayos ultra violetas.
- Limpieza:
 - Mezcla de amoníaco y agua, paño sin hilos y en sentido radial para evitar arañazos circulares.
 - Aire comprimido a presión menor de 275 kPa.
- Perduración: según fabricantes de 50 a 100 años.

La vulnerabilidad de los soportes digitales, además de lo ya comentado, podríamos indicar los siguientes:

- La escasa experiencia internacional sobre su conservación.
- Facilidad de deterioro físico por:
 - Agentes naturales:
 - Físicos: humedad, temperatura, óxido, corrosión, luz...
 - Bióticos: hongos, usuarios (golpes, arañazos, manipulación).
 - Agentes artificiales:
 - Electromagnetismo.

■ Virus informáticos.

• Obsolescencia técnica (vida media útil de 5-10 años):

- Soportes: obsoletos incluso antes de su deterioro.
- Dispositivos de hardware necesarios para su lectura: no hay repuestos más de 10 años.
- Incompatibilidad de programas informáticos.

Las opciones que se nos presentan para la reproducción digital son:

1. Cambio de soporte.
2. Migración de formatos: copia del documento en un nuevo formato.
3. Eliminación de la dependencia tecnológica.
4. Emulación de la tecnología de creación.

5. Cambio de soporte

- Recopiado periódico a soportes más estables (refreshing):
 - De magnético a óptico.
 - De disco óptico a soporte óptico más moderno.
- Salida a microfilm:
 - Conserva la información pero se pierden las funcionalidades del documento digital.
 - Garantiza cien años de conservación en condiciones ambientales adecuadas
 - Útil únicamente para documentos de conservación permanente y de gran valor, como copia de seguridad.

Como ejemplo podríamos citar a la mayor asociación de construcción y alquiler de Alemania es "Schwäbisch Hall". Esta empresa con más de 6,3 millones de clientes (más de un cuarto de todos los contratos de alquiler de vivienda de Alemania) introduce en su sistema unas 60.000 páginas de texto diarias que se deben guardar durante 31 años.

Hasta hace poco, los registros se archivaban en microfilme mediante un dispositivo COM (Computer Output Microfilm – Microfilme de salida por ordenador).

Debido a que había que recuperar alrededor de 300 cartas diarias con promedios de hasta 11 horas la empresa se planteó mayores exigencias de rapidez, fiabilidad pero sin perder garantías de conservación.

Hoy en día el correo de salida de clientes se introduce en un directorio especial de un servidor FTP y los datos se convierten en imágenes TIF, que se importan al archivo Digital Data Finder basado en MSSQL 2000. Para el proceso de archivado a largo plazo, todos los datos relevantes se graban en microfilme mediante el grabador de microfilme de KODAK i9620.

La mayor parte de las recuperaciones de datos tienen lugar en los primeros 18 meses de vida del documento y se realizan en línea con un nuevo sistema denominado DMS. Después de este periodo, la recuperación emplea un escáner de microfilme que convierte las imágenes analógicas del archivo en digitales antes de dejarlas disponibles en el sistema.

La nueva instalación consiguió un ahorro drástico: aproximadamente un 60% de ahorro en costes de mantenimiento de un dispositivo COM y el sistema ya está amortizando su valor. El tiempo medio de recuperación se ha reducido de 11 horas a 85 segundos, y los costes internos se han reducido en torno a un 10%. Por tanto, el conjunto de la inversión se amortizará en menos de catorce meses.

6. Migración de formatos

Como principio decir que los documentos deben ser accesibles para los sistemas informáticos existentes en cada momento, por lo que se deben transferir a formatos inteligibles por los sistemas actuales.

• Tipos de migración:

- Compatibilidad retroactiva: lectura y copia a nuevo formato por versiones posteriores del programa de creación.
- Interoperabilidad: lectura y copia a nuevo formato por programa diferente al de creación, que comparte los mismos formatos.
- Conversión a formatos estándar.

Es un requisito importante salvaguardar la especificación de las versiones de los formatos junto con los documentos.

Como inconvenientes de la migración encontramos los siguientes:

- El formato final puede no ser un formato de trabajo.
- La migración pone en duda la autenticidad de los documentos cuando provoca:
 - pérdidas de datos.
 - alteraciones en la estructura interna.
- Sujeta a cambios en la estrategia comercial del productor del software.
- Técnica cara en recursos humanos (lenta) y materiales.
- Posibilidad de errores en la grabación.

La imprevisibilidad de la evolución tecnológica y su obsolescencia provoca que cada migración presente problemas específicos. De manera que nos podemos enfrentar a un problema de manera cíclica pero sin la posibilidad de aplicar las mismas soluciones en cada aplicación. Esto implica que es difícil normalizar algo que en su propia esencia nos avisa que cada vez será diferente. Podremos normalizar procedimientos, pero no técnicas, tecnologías y recursos.

En el mercado existen multitud de programas (y empresas) especializadas en la realización de migraciones (más en el ámbito anglosajón), por ejemplo:

- Conversion Plus 4.5 de Data Viz Corporation.
 - 74 formatos fuente y 110 de salida.
 - Convierte cuatro categorías de ficheros:
 - Texto.
 - Hoja de cálculo.
 - Base de datos.
 - Archivos de imágenes.
- DataJunction 7.0 de Data Junction.
 - 150 formatos fuente 155 de salida.
 - No convierte ficheros de imagen.

7. Eliminación de la dependencia tecnológica

La definición o principio podría ser: Eliminación de la dependencia tecnológica no esenciales de los documentos con los programas de creación para facilitar su recuperación mediante tecnología estándar.

Tipos de dependencia evitables:

- Funcionalidades de edición: la conservación permanente exige la inmodificabilidad, por lo que sólo es necesario conservar la función de lectura y los datos contextuales.
- Vestigios de la tecnología original: por ejemplo, índices y listados de una base de datos.

Requisitos:

- Tecnología estándar.
- Normas abiertas.

8. Emulación de la tecnología de creación

La definición o principio podría ser: Conservar la funcionalidad total o parcial de los documentos respecto al software de creación.

Como tipos más importantes tendríamos:

- Conversión en imagen electrónica mediante paso a formato PDF/A. No nos sirve cualquier PDF por varias razones:

- Un PDF puede incluir características incompatibles con los requisitos actuales de archivo, como el cifrado o ficheros anexos.

- Los documentos PDF no son necesariamente autoncontenidos, es decir, pueden depender de las fuentes del sistema y otro contenido que reside fuera del fichero.

- La existencia de múltiples herramientas de creación de PDF's en el mercado le da inconsistencia al formato de archivo de cara a su conservación a largo plazo.

- Desarrollo de aplicaciones emuladoras del funcionamiento del sistema operativo y la aplicación de creación.

- Visores (viewers): conserva del software sólo la presentación visual o lectura.

Ventaja: garantiza fidelidad y autenticidad documental

Inconvenientes: el emulador también está sujeto a la obsolescencia y la enorme dificultad de creación de los emuladores conforme va pasando el tiempo.

Organismo internacionales implicados en políticas de preservación:

- European Commission on Preservation and www.knaw.nl/ecpa
- Council on Library and Information Resources: www.clir.org
- National Preservation Office of United Kingdom: www.bl.uk/services/preservation/
- Research Libraries Group: The Commission on Preservation and Access: www.rlg.org

Mención aparte se merece el modelo OAIS por la importancia que supone en su intento de fijar los metadatos que se deben asociar a un objeto digital para garantizar su preservación y organización permanente.

El modelo OAIS o Sistema Abierto de Información en Archivos no debe confundirnos.

Su denominación puede llevar a equivoco en principio, por lo de sistema abierto de archivo, ya que parece relacionarse con la iniciativa de archivos abiertos, pero en realidad lo único en lo que coinciden ambos iniciativas es que tratan de sistema de archivos porque el sentido de la palabra abierto tiene diferentes significados en uno y en otros. En la iniciativa de OAI se refiere al acceso libre de la información guardada, pero en el modelo OAIS se refiere al carácter no definido del propio sistema de gestión, es decir su naturaleza flexible y no cerrada para poder adoptarla a las características propias de la organización o de los propios documentos que se van a gestionar. La ISO (International Organization for Standardization), la organización que marca la pauta de como se tienen que realizar cualquier proceso en cualquier campo o área para garantizar cierta calidad, encargo al Consultative Committee for Data Space System, otro organismo internacional formado por más de 50 agencias espaciales, (CCDSS) la realización de este modelo, y así nació. Si queréis saber más información respecto a ambos (OAIS y OAI) aquí os dejo este documento para que le echéis un vistazo.

Fundamentos tecnológicos del acceso abierto: Open Archives Initiative y Open Archival Information System, de Teresa Silió.

Aclara y contextualiza conceptos como el DOI (Digital Object Identifiers), el CrossRef, usado por los editores para enlazar la citación de un artículo o revista con su DOI, y el OAI-PMH, un protocolo, componente del OAI que sirve "para la extracción de normalizada de los metadatos que están accesibles en los repositorios que cumplen el estándar Dublin Core", que a su vez es un modelo de metadatos muy utilizado en bibliotecas. Como siempre todo se relaciona con todo.

Para los tipos de metadatos dentro de OAIS podemos ver las siguientes "categorías":

- Información sobre el contenido (CI):
 - Los datos digitalizados.
 - La descripción del documento digitalizado.
- Información descriptiva de la preservación (PDI):
 - Información de referencia: identificadores inequívocos.
 - Información sobre la procedencia: origen, custodia...
 - Información sobre el contexto documental de producción.
 - Información sobre la fijación: medidas de autenticación.
- Información sobre el empaquetamiento (PI). *Lo están desarrollando.*
- Información descriptiva (DI): se obtiene de CI y PDI. Sirve para realizar sobre ella las búsquedas. *Lo están desarrollando.*

No quisiera terminar sin mencionar los proyectos internacionales en curso: NARA-ERA, Koninklijke Bibliotheek e-Depot, KOPAL, LOCKSS, Portico, PRESTOSpace, Elsevier, Internet Archive, Library of Congress, DAITSS.

9. Conclusión

La preservación de los recursos digitales es un reto al que tarde o temprano tendrá que enfrentarse toda institución –biblioteca, archivo, museo– que pretenda preservar para futuros usuarios lo que se genera hoy en formato digital. Sin lugar a duda, hay un largo camino por delante. Las instituciones que comiencen se deben introducir de manera coherente y modesta. Tomando como suyas las recomendaciones de trabajo de aquellas otras que puedan servirles de justa referencia. Lo contrario es asegurarse un plan lleno de obstáculos y previsibles fracasos.

Selección de enlaces

- CEDARS project: (27/12/2008)
<http://1.1.1.1/http.www.leeds.ac.uk/cedars/>
- DELOS project: (27/12/2008)
<http://1.1.1.1/http.www.delos.info/>
- Digital Curation Centre: (27/12/2008)
<http://1.1.1.1/http.www.dcc.ac.uk/index>
- Digital Preservation Coalition: (27/12/2008)
<http://1.1.1.1/http.www.dpconline.org/>
- Directrices para la preservación del patrimonio digital. París: UNESCO, 2003. (27/12/2008)
<http://1.1.1.1/http.unesdoc.unesco.org/images/0013/001300/130071s.pdf>
- ERPANET project: (27/12/2008)
<http://1.1.1.1/http.www.erpanet.org/>
- Implementing preservation repositories for digital materials: current practice and emerging trends in the cultural heritage community. Dublin Ohio: OCLC, 2004. (27/12/2008)
<http://1.1.1.1/http.www.oclc.org/research/projects/pmwg/surveyreport.pdf>
- National Digital Information Infrastructure and Preservation Program: (27/12/2008)
<http://1.1.1.1/http.www.digitalpreservation.gov/>
- National Library of Australia. Preserving access to digital information (PADI): (27/12/2008)
<http://1.1.1.1/http.www.nla.gov.au/padi/index.html>
- Preservation Metadata: Implementation Strategies Working Group (PREMIS): (27/12/2008)
<http://1.1.1.1/http.www.oclc.org/research/projects/pmwg/>
- Preserving Cornell's Digital Image Collections: Implementing an Archival Strategy: (27/12/2008)
<http://1.1.1.1/http.www.library.cornell.edu/preservation/IMLS/>

COMUNICACIONES



DE REPENTE JOAQUÍN ARNAU, UN FOTÓGRAFO POLIVALENTE. THE HISPANIC SOCIETY, GUERRA CIVIL Y TRABAJO DE GALERÍA.

Jorge Francisco Jiménez Jiménez

Como de la nada y sin querer. Así ha llegado hoy a nosotros la figura de Joaquín Arnau: como una evocación, un sueño, una invención. De repente, casi sin previo aviso; sonoramente, como los grandes nombres consagrados; misteriosamente, a través de desperdigadas pistas inconexas... De repente, a fin de cuentas; no hay mejor expresión para evocar las condiciones en que este fotógrafo ha llegado a nosotros casi de la nada para pasar de ser un desconocido a un imprescindible.

Podríamos, en este juego de prestidigitación que es rastrear su vida y obra, reflexionar en torno a la ironía de que el artífice de las herramientas para el recuerdo de tantas generaciones haya pasado de la existencia al limbo de las vagas conjeturas. Desde la aparición de los primeros daguerrotipos y la progresiva democratización de sus servicios¹, la fotografía ha sido la encargada de eternizar al bisabuelo o de constatar cómo era aquel altar mayor antes del incendio. Como éstas tantas y tantas facetas de nuestra vida, -de la de todos-, que gracias a la actividad de los fotógrafos primero, y a la popularización de las cámaras después, han quedado reflejadas en distintos soportes para intentar robar un trocito al irremediable avance del olvido.

Es irónico, como decíamos, que aquel que tanto contribuyó con su actividad a la perpetuidad de otros sea el mejor ejemplo de lo endeble y alterable que

puede ser la memoria, sometida a un tamiz difícil de superar. Es llamativo que los fotógrafos, -perpetuadores de efigies, dadores de memoria-, hayan quedado tantas y tantas veces en el olvido más absoluto. Nos faltan tantos nombres que conocer, -y sobre todo que conocer bien-, que supone un encomiable y sugerente reto para todo aquel que decida desempolvar ese camino de remembranzas.

Es así, de repente de nuevo, como sale de entre las cenizas la figura de Joaquín Arnau, nacido en la Cataluña de finales del XIX y afincado posteriormente en Quintanar de la Orden, (Toledo), donde desarrolló sus trabajos más importantes. La actividad incesante de este fotógrafo, casi el único en un territorio muy amplio durante los años treinta, fue borrada a pesar de incluirse entre sus obras facetas de una amplia proyección histórica y artística. De este estadio pasaría a ir apareciendo de nuevo de mano del interés por la historia de la fotografía española. Es ese el momento en el que los cajones se abren parcialmente para desempolvar aquellos cartones viejos que ahora, de repente, parecen tener un valor añadido al simple sentimentalismo.

"Con raras excepciones, los archivos de estos pioneros se han convertido en polvo, víctimas de sucesivas devastaciones provocadas por la incuria y el desapego

¹ Los retratos hechos a través de daguerrotipos eran muy caros, inaccesibles a la mayoría. Será la *carte-de-visite* patentada por Disderi en 1854 y popularizada a partir de 1858 la que democratice el acceso al retrato. P. López Mondéjar, *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839-1936*, Barcelona, Lunwerk Editores, 2005, pág. 38.

de las autoridades culturales, que nunca entendieron el valor documental y artístico de la fotografía. Sólo la búsqueda reposada y perseverante en los viejos archivos familiares podría devolvernos un palpito de lo que fue el trabajo de los modestos fotógrafos, que supieron captar la vida pública y privada de Castilla-La Mancha en aquellos años ya remotos².

Como tantos muchos comenzó a vivir su trabajo un proceso de rescate paulatino que a diferencia de otros grandes nombres, -que por las condiciones de sus archivos, la importancia de su obra y la pionera preocupación de algunos-, han pasado ya a llenar las estanterías de la fotohistoria con galones de oro³.

El de Arnau sin embargo es un camino distinto, una vez más aparece y desaparece manteniendo ese juego de magia que decíamos. Habiendo dedicado toda su vida al mundo de la fotografía Joaquín Arnau fue el nombre de un fotógrafo que se fue diluyendo en la masificación del Madrid de la posguerra española, -a donde se traslada en la década de los cincuenta-, y en el olvido fruto de la dispersión de su archivo. Siendo nuestra historia de la fotografía una línea de estudio relativamente joven no es de extrañar que hayan sido muy pocas las publicaciones que se han hecho eco de su nombre y su labor; sin embargo, comparado con otros fotógrafos que contaron con mayor fortuna, vemos un amplio lapso de tiempo entre las primeras no-

ticias aportadas en la historiografía hasta los ejemplos en los que se desarrolla algo más su vida y obra. Resulta sorprendente ver cómo la mayor parte de los conocimientos sobre Arnau han visto la luz en los últimos cuatro años cuando encontramos citado su nombre por primera vez hace ya más de veinte.

Las primeras referencias las encontramos en algunas de las obras pioneras que abordan la historia de la fotografía de Castilla-La Mancha, en concreto *Crónica de la luz*⁴, de Publio López Mondéjar, publicada en 1984 y en *Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española*⁵, celebrado en mayo de 1986 en Sevilla. En la primera obra, volumen de referencia para cualquier estudio sobre la fotografía de nuestra región, ya aparece citado un tal Joaquín Arnau como fotógrafo de Quintanar de la Orden junto con otros como José Portal o los ambulantes hermanos Cencerrado. La obra, corregida y ampliada en diversas ocasiones, mostrará por primera vez la imagen del fotógrafo a través de un retrato trabajando en el estudio. Parece ser que la imagen fue tomada durante su juventud en Madrid, antes de asentarse en Quintanar de la Orden, a lo que podría aludir López Mondéjar datándola en 1925⁶. De su labor, además de señalarse su colaboración con la prensa, se podía ver la fotografía de un curso de máquinas de coser SINGER, localizada y datada erróneamente en diversas ocasiones. Así mientras en unos

2 *Ibid.*, pág. 60.

3 Las obras pioneras son las de Lee Fontanella, *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900* (Madrid, 1981) y Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía* (Madrid, 1981). En ellas la fotografía de Castilla-La Mancha no es especialmente representativa pero son un punto de partida obligatorio, esenciales en la historiografía. Tras estas obras el interés va creciendo desigualmente en nuestra Comunidad a través de exposiciones en diferentes ciudades y el estudio monográfico de fotógrafos como Casiano Alguacil, Luis Escobar o la saga Rodríguez.

4 P. López Mondéjar, *Crónica de la luz. Fotografía en Castilla-La Mancha, 1858-1936*, El Viso-Fundación Cultural de Castilla-La Mancha, 1984.

5 VV.AA. *Historia de la Fotografía Española 1839-1986: Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española, Sevilla, Mayo, 1986*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986.

6 P. López Mondéjar, *La huella de la mirada...*, pag. 75.

casos se decía que era tomada en Albacete y en otros casos en Miguel Esteban (Toledo), hoy sabemos que es tomada en Quintanar de la Orden por el fotógrafo⁷.

En la segunda obra citada, libro de cabecera también en muchos aspectos, se incluye el apéndice "Censo general de los fotógrafos que han operado en España desde 1839 a 1986", una valiosa herramienta de trabajo, recopilada por Miguel Yáñez, Luís Ortiz Lara, José Manuel Holgado, Miguel B. Márquez y Encarnación León a través de las noticias facilitadas por los más diversos fotohistoriadores. En él se cita a Joaquín Arnau gracias a las aportaciones de Manuel Carrero de Dios que indica Quintanar de la Orden como su lugar de trabajo, aunque no se especifica su dirección y se reseña la fecha de 1920 como época probable en la que se encontraría en activo allí. Este dato se corregiría en obras posteriores, mucho tiempo después. Sólo aparece en este apartado de las actas, algo normal si consideramos que aborda temas muy amplios y que el espacio destinado a Castilla-La Mancha sólo da para un repaso por la historiografía y los nombres más importantes.

De estas primeras y prometedoras referencias para el rastreo de la figura de Arnau en los despertares de la fohistoria castellano-manchega pasamos a un silencio casi absoluto hasta su reaparición hace apenas cuatro años, de repente. Tendremos que esperar de las primeras citas de los años 80 al artículo de Gabriel Argumáñez "Arnau, Torres, De las Heras. Tres Fotógrafos Manchegos", ya en 2004-2005⁸. En él se hace por primera

vez un atisbo de biografía muy sucinto y aporta una valiosa novedad: la faceta de Arnau como fotógrafo en la Guerra Civil, nunca mencionada antes. En esas mismas fechas, mayo de 2005, estas primeras noticias sobre su importante labor como fotógrafo durante la guerra se ven complementadas por Javier de la Puerta Mazarías, que compendia un gran volumen de las fotografías de esta época e identifica personas y lugares⁹. El objetivo final sin embargo no es el interés por las imágenes y sirven como herramienta para conocer la historia de la zona durante la Guerra Civil con un resultado muy subjetivo. Es por lo demás un paso muy importante para el conocimiento de un trabajo muy desconocido y aporta a las tomas mencionadas por Argumáñez un gran volumen de imágenes inéditas.

Junto a estas publicaciones van apareciendo diversas referencias en la prensa y ediciones locales de Quintanar de la Orden, aunque nunca bajo una actividad sistemática ni con un interés premeditado sobre su figura o su trabajo. Podemos encontrar noticias sobre él en la revista *La Encina*¹⁰, en programas de fiestas o en el libro *Miscelánea Quintanareña*¹¹, de Félix San José Palau. Sus fotografías en la mayoría de los casos son publicadas en estos medios como ilustración conmemorativa del pueblo y casi siempre se omite quién es el autor: predomina la importancia de la imagen local sobre la fotografía misma.

Será el año 2007 cuando de repente otra faceta desconocida hasta el momento del autor dé a su nom-

7 Publio López Mondéjar la localiza en Miguel Esteban en 1928 (*La huella de la mirada...* pág. 188) y en *Memoria y realidad de Castilla-La Mancha*, (Madrid, Antonio Pareja, 1999, pág. 158), donde no aparece completa, en el Albacete de 1926.

8 G. Argumáñez, "Arnau, Torres, De las Heras: Tres Fotógrafos Manchegos", en *Añil*, Ciudad Real, núm. 28 (2004-2005), págs. 9-13.

9 J. de la Puerta Mazarías, "Trabajos de recuperación de la memoria histórica de Quintanar de la Orden y demás localidades de su Partido Judicial", en <http://javierdequintanar.sbhac.net/>; noviembre de 2005

10 *La Encina. Revista Cultural y de Actualidad*. Quintanar de la Orden, Grupo La Encina, 1980.

11 F. San José Palau, *Miscelánea quintanareña*. Quintanar de la Orden, Asociación Cultural Moros y Cristianos San Juan, 1997.

bre una nueva proyección al conocerse la realización de una serie de instantáneas sobre *El Quijote* y El Toboso para The Hispanic Society of America en 1932. Será posible todo ello gracias al trabajo conjunto de la institución norteamericana y el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, que dará como resultado la exposición *Viaje de ida y vuelta*, cuyo catálogo se convierte en un imprescindible de la historia de la fotografía regional¹².

De esta última aportación nace esta nueva línea de investigación de la que hacemos un avance con este artículo y que no sería posible sin la inestimable amabilidad de Antonio Arnau y su familia, que nos han abierto las puertas de su casa y de sus recuerdos¹³.

1. A modo de biografía improvisada

La Mancha fue el lugar donde se desarrolló principalmente la carrera de Joaquín Arnau a pesar de no ser su lugar de origen. De allí partiría muy joven para asentarse tierra adentro y pasar a las duras tierras interiores, donde dejó con el tiempo su impronta. Joaquín Arnau Itarte¹⁴ nace en Uldecona (Tarragona) el 21 de marzo de 1893¹⁵, hijo de Juan Bautista Arnau y Dominga Itarte. Formaba parte de una familia numerosa de la que conocemos que al menos eran cinco hermanos contándolo a él. Entre

los chicos encontramos a José María, ordenado cura, y a Juan Bautista¹⁶, óptico en Madrid en las inmediaciones de la plaza de Matute. Las chicas eran dos: Ramoneta y Agustina. La primera fue ordenada carmelita descalza y vivió en Amposta; de la segunda tan sólo sabemos que residía en Maspujol. Joaquín Arnau quedó huérfano muy joven y pasó gran parte de su juventud en Toledo capital, donde su hermano José María realizaba sus estudios para el sacerdocio. Allí trascurrió su vida ayudando en el seminario hasta que se trasladó a Madrid.

No sabemos si en Toledo había ya algún tipo de vocación fotográfica en él, lo que si sabemos es que en Madrid podemos situar los comienzos de Arnau en la profesión. En el entorno de Lavapiés, al parecer en la calle Olivar, comenzó su aprendizaje en alguno de los estudios de la época. Entre los posibles podemos citar los nombres de José María Díaz Casariego, Francisco Hermida o Segundo López, todos ellos localizados en la zona entre 1900 y 1933¹⁷. De esta época datan los retratos más tempranos del fotógrafo incluyendo el ya comentado más arriba manipulando material de laboratorio en un estudio de fotografía. Junto a éste conocemos otros entre los que destaca uno ataviado como pintor y que parece ser un autorretrato¹⁸.

12 VV.AA. *Viaje de Ida y Vuelta: fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of América*, Toledo, Empresa Pública Don Quijote de La Mancha, S.A., 2007.

13 Además de la revisión de las fotografías conservadas por la familia pudimos llevar a cabo dos entrevistas con Antonio Arnau Magro el 6 de enero y el 19 de agosto de 2008, ambas imprescindibles para desentrañar algunas dudas imposibles de resolver de otro modo.

14 En otras publicaciones aparece su segundo apellido como "Ytarte", sin embargo en los carnés personales siempre se registra "Itarte" por lo que podríamos suponer que se escribe de ambas formas o que utilizó la "Y" en algunos trabajos. Cuando encargue su sello comercial omitirá el segundo apellido, posiblemente porque "Arnau" era ya lo suficientemente significativo donde vivía.

15 A diferencia de lo publicado hasta el momento hoy sabemos que Joaquín Arnau nace el 21 de marzo de 1893 y no en 1894, como demuestra un carné personal del fotógrafo emitido por el Ministerio de Trabajo en 1961. Colección particular.

16 Fusilado el 4 de diciembre de 1936 en Madrid durante la Guerra Civil dejando viuda, Lucía Fernández Mayorales, y nueve hijos: José, Encarna, Juana, Carmen, Joaquín, Lucía, Miguel, Ramón y Jesús.

17 "Censo general de los fotógrafos que han operado en España desde 1839 a 1986", en VV.AA. *Historia de la Fotografía Española 1839-1986...*, págs. 519-609.

18 Postal. 13 x 8,4 cm. Col. par.

En 1928 lo encontramos ya en Quintanar de la Orden (Toledo), aunque se haya apuntado en publicaciones anteriores que ya estaba en la localidad manchega en 1920¹⁹. Su paso de la capital a por lo que entonces era un poblachón manchego más tiene mucho de casualidad. Según sabemos cierto día coincide en el tren con Rafael Fontán, ambulante de Correos natural de Villacañas y casado con una vecina de Quintanar; éste le comenta la oportunidad de establecerse en la localidad, donde no había fotógrafo. De este encuentro nacería una amistad entre las familias que perduraría en el tiempo una vez ubicado en Quintanar. La propuesta debió ser aceptada por Joaquín pues se desplazó a la localidad montando su primer estudio en la "Casa de la Trifona", en la Calle Santa Ana, donde la dueña alquilaba habitaciones. En el patio de la casona se ubica una de las instantáneas conservadas donde aparece una imagen de Arnau rodeado de varios jóvenes de la localidad.²⁰ Pero, con todo, la causa última para quedarse finalmente en el pueblo fue conocer a la que sería su esposa: Consuelo Magro Díaz, vecina de la localidad. De su unión nacerían dos niños y una niña: Joaquín, en torno a 1929, Antonio, en 1932, y Piedad, ya en 1940²¹.

Con posterioridad se trasladaría a la calle Arena nº 7, a una casa dotada de un amplio patio que resultó

muy adecuado para su profesión por su luminosidad y por la existencia de un pozo con aljibe donde preparaba y lavaba el material.

Su labor profesional fue altamente versátil, combinando las actividades más variopintas dentro de las posibilidades que la localidad y su entorno le permitían. Al poco tiempo de llegar era ya un personaje muy conocido y valorado en el pueblo y lo demuestran diversos programas publicados con motivo de las fiestas patronales locales en septiembre de 1931 y 1932. En ellos es citado como profesional de gran vista y habilidad, "*honra de Quintanar*", que realizaba "*a precios moderados retratos de gran valor*".

*"Ya que todos conocéis
mi vista y habilidad
voy a daros un consejo
que os será de utilidad.
¿Queréis retratos perfectos?
pues iros a retratar
en la FOTOGRAFÍA ARNAU
que es honra de Quintanar"*²².

En publicaciones anteriores se perdía su pista tras la Guerra Civil y se cerraba la biografía suponiendo

19 VV.AA. *Historia de la Fotografía Española 1839-1986...*, págs. 519-609.

20 Ramón Úbeda, Diego Contreras, Ernesto Moreno, Joaquín Arnau, Gaspar Vela y Canalejas en el Patio de la Trifona. Quintanar de la Orden, c. 1928. Postal, 8,3 x 13,4 cm. Título según notaciones de la trasera.

21 Joaquín Arnau Magro ingresó en el cuerpo de funcionarios del Estado, en el Instituto Nacional de Previsión del Ministerio de Trabajo, casó con una toledana y terminó sus días en Valencia. Antonio Arnau Magro es hoy un reconocido pintor y restaurador formado desde 1953 en Madrid, casó con Rosa Escalza, y reside actualmente en Quintanar de la Orden. Piedad Arnau Magro, pintora aficionada también, reside actualmente en Valladolid tras su paso por otras localidades como Madrid o Amposta.

22 "Programa de fiestas de Quintanar de la Orden. 1932", en *Programa de fiestas de Quintanar de la Orden. 1984*. Quintanar de la Orden, Comisión de Festejos, 1984. Págs. 65-67. En el programa se publica un díptico con anuncios de los profesionales de la localidad jugando con los principales personajes de la II República a través del sistema de *aleluyas*. Arnau aparece en tercer lugar y se corresponde con la caricatura de Romanones.

que se trasladaba a Madrid con toda su familia²³. En realidad Joaquín Arnau permanece en Quintanar de la Orden durante varios años una vez terminada la contienda manteniendo la misma ocupación. Será en torno a 1949 cuando las dificultades propias de la posguerra española se acrecienten en la familia cuando Arnau y el segundo de sus hijos, Antonio, de tan sólo diecisiete años, se vean afectados por la tuberculosis. Joaquín Arnau es trasladado al sanatorio de Aracena en Huelva y el diagnóstico resultante es de incurable, llegando incluso su familia a despedirse de él. Tiempo después, sin embargo, el fotógrafo se recupera totalmente para sorpresa general. Es esta la razón por la que encontrábamos su nombre citado entre la élite cultural, industrial y comercial de la localidad en la década de los cincuenta para desconcierto nuestro²⁴. Su marcha a Madrid no se efectuará hasta años después, cuando su hijo Antonio, totalmente restablecido, decida marchar a la capital en 1953 para iniciar su formación artística. Le seguirá después el resto de la familia ubicando su domicilio en el 7 de la Glorieta Embajadores. El año del traslado final de la familia no está claro y todavía en diciembre de 1954 encontramos muestras de su actividad²⁵.

Aunque su relación con Quintanar de la Orden, su pueblo de adopción, siguió siendo muy intensa al ubicarse en él familia y amigos de toda la vida, Joaquín Arnau no volverá a residir allí tras su marcha a Madrid, donde se va apagando su nombre y labor hasta casi desaparecer fruto del tiempo y el olvido. Morirá final-

mente en 1965 trasladando su hijo sus restos, décadas después, al pueblo que se había convertido en su patria chica.

El trabajo de Joaquín Arnau Itarte es de una gran riqueza y variedad, desde el retrato de galería al fotoreportaje pasando por la ambulancia, la escenografía, la pintura, el retoque o la fotocomposición. Es por ello que hemos articulado su trabajo en tres apartados: el retrato y otras actividades relacionadas con la galería; sus fotografías de la Guerra Civil en Quintanar; y, por último, la serie realizada para The Hispanic Society of America.

2. Forillos, pinceles y retoques

La importancia del retrato como elemento perpetuador es algo incontestable a lo largo de toda la historia del ser humano. La aspiración a ser retratado y la manipulación de sus distintas posibilidades hicieron que la representación del hombre fuera un arma tremendamente eficiente. Diferente según épocas y técnicas el retrato fue evolucionando a lo largo de la historia hasta el descubrimiento de la fotografía, cuando se abre un abanico nuevo de posibilidades. Entre éstas destaca la democratización del retrato y el consecuente acceso a él de todos los estamentos sociales. Por fin todo el mundo podía recordar a sus seres queridos. De este proceso fueron poco a poco partícipes todos los pueblos de un modo desigual pues la oferta dependía de las zonas. En La Mancha la apertura de estudios

23 Argumánez por ejemplo nos decía que “después de finalizada la Guerra civil, Joaquín Arnau se trasladó con sus hijos a Madrid, instalándose en una zona cercana al Rastro: hay que suponer que Arnau era un hombre republicano, de izquierdas, No eran aquellos años como para dudar o fiarse de los franquistas, especialmente de los de Falange, que extendían su dominio de terror”. ARGUMÁNEZ, G. “Arnau, Torres, De las Heras...”, págs. 9-13. El comentario es muy subjetivo haciendo suposiciones sobre Arnau ajenas a toda prueba documental. En concreto indica que debía ser republicano de izquierdas, algo que según su hijo no es probable.

24 F. San José Palau, *Miscelánea quintanareña...*, págs. 122-124.

25 *Retrato de boda de Manuel Jiménez y Ángeles Romero*. Quintanar de la Orden, diciembre de 1954. 17,7 x 11,8 cm. Col. par.

fotográficos no fue especialmente rentable y muchas familias para retratarse tenían que desplazarse a otros lugares o recurrir a fotógrafos ambulantes.

*"Castilla-La Mancha, situada tierra adentro, región agraria por antonomasia, con grandes distancias entre sus núcleos de población, con pocas y deficientes vías de comunicación, con industrialización escasa, tierra de paso hacia otras regiones, no presentaba entonces la situación más adecuada para que en ella se desarrollara una innovación como la fotografía"*²⁶.

El primer estudio fotográfico fijo ubicado en Quintanar de la Orden es el abierto por Joaquín Arnau Itarte tras su llegada a la localidad en 1928 desde Madrid. En un principio el establecimiento no era tal y se supone que ofrecía sus servicios allí donde fuera necesario además de en la casa de habitaciones donde residía. Será en su domicilio en el 7 de la calle Arena cuando podemos hablar de un estudio al uso. En la fachada de éste luciría con el tiempo el cartel publicitario de AGFA, empresa a la que pertenece la mayor parte de su material. Ésta será la dirección que hará constar en la publicidad de su establecimiento en una fecha tan temprana como 1932, tan sólo cuatro años después de su llegada a la localidad. En él decía:

"JOAQUÍN ARNAU FOTÓGRAFO.

*Especialidad en ampliaciones de todas las clases, precios, tamaños y tonos de color. Reproducciones y trabajos de fotografía en general"*²⁷.

A esta sencilla declaración de intenciones seguía una relación de revistas con las que colaboraba como corresponsal gráfico y que ayudaba a dar credibilidad, publi-

dad y caché al estudio. Su verdadera especialidad, como el mismo anuncio dice, fue siempre el retrato o las famosas ampliaciones, con las que se componían grandes fotos para los salones y los dormitorios domésticos.

Los fondos hallados son positivos en formato postal, en torno a 13,5 x 8,5 cm, realizados a partir de negativos de placa de cristal de 10 x 15 cm hasta 1940, cuando cambia de formato. Entre las cámaras que usó podemos citar una ZEISS IKON Super Ikonta y una Ica Bebe de placas de 6 x 9 cm que luego adaptaría para poder usarla con carrete. Tuvo además cámara este-reoscópica, que hubo de vender en la posguerra junto con gran cantidad de material.

Encontramos entre sus instantáneas trabajos realmente delicados, sobre todo los de sus hijos, en los que vemos la perfección y el cuidado del fotógrafo a la hora de encuadrar y componer las escenas. Las postales mencionadas son retratos de galería delante de forillos vegetales llenos de la amabilidad propia de las escenas infantiles o espacios desnudos donde se recorta la figura de algún bebé. De estas últimas destaca una muestra tripartita de su hija Piedad con no más de un año donde es representada en tres momentos distintos de un movimiento²⁸. Entre las múltiples fotografías en las que hizo uso de forillos para la composición de la escena nos quedamos con un retrato de su hijo mayor, Joaquín, con una de sus máquinas fotográficas. Aparece el niño de pie, mirando a cámara con sus impresionantes ojos oscuros clavados en el objetivo, junto a la cámara sobre el trípode y con el disparador entre las manos²⁹. Es una excelente instantánea donde

26 M. Carrero de Dios (*et al.*), "Historia de la fotografía en Castilla-La Mancha", en *Historia de la Fotografía Española 1839-1986...*, págs 159.

27 "Programa de fiestas de Quintanar de la Orden. 1932", en Programa de fiestas..., págs. 65-67.

28 *Tripartita. Piedad Arnau*. Quintanar de la Orden. Postal. 13,2 x 7,9 cm. Col. par.

29 *Retrato de Joaquín Arnau Magro*. Quintanar de la Orden, c. 1936. Postal. 13,2 x 8,7 cm. Col. par.

nos sumergimos en una especie de juego de perspectivas e identidades donde no está claro quién retrata a quién y que está dotado de la ternura propia de un padre orgulloso de su profesión y su descendencia. [Fig. 1]



Figura. 1

30 P. López Mondéjar, *La huella de la mirada...*, pág. 38.

31 Joaquín Arnau retocando una placa de cristal. Quintanar de la Orden. 7,5 x 7 cm. Col. par.

Hoy día aún es posible reconocer las fotografías del entorno de Quintanar que pertenecen a la labor de Joaquín Arnau gracias, -además de por su sello comercial-, a algunos forillos que se repiten de modo asiduo. Muchos de éstos fueron pintados por el propio Joaquín, pintor aficionado dentro de la gran nómina de artistas, profesionales o no, que decidieron dedicarse al mundo de la fotografía como sustento.

*"En España, el señuelo económico atrajo al nuevo oficio a muchos jóvenes procedentes del campo de la creación artística y de la bohemia, que encontraron en la fotografía un medio fácil con el que obtener ganancias urgentes y hasta de hacerse un hueco en los ambientes artísticos"*³⁰.

De esta afición encontramos, -además del retrato posando como pintor-, diversas tablillas de tema variado donde las escenas y la técnica nos acercan a las obras a caballo entre el XIX y el XX, de corte impresionista. Tenemos además noticias de que durante el servicio militar, realizado en San Sebastián, decoró un techo con distintos motivos alegóricos, y que en su estancia en Madrid hizo de modo alterno de escenógrafo, de cuya actividad queda una pequeña fotografía de un escenario pintado para una función eclesiástica.

Relacionado con estas habilidades Arnau ofertaba un servicio muy valorado: el retoque. Además de las ampliaciones y copias el fotógrafo ofrecía la posibilidad de llevarse el retrato coloreado a mano o con divertidos trucajes. Un autorretrato conservado en el archivo familiar nos muestra a Joaquín, más mayor que en los anteriores retratos mencionados, retocando un trabajo en placa de cristal³¹. Por calidad podemos destacar entre los fondos hallados una postal de

sus dos hijos o un autorretrato del fotógrafo montado sobre cartulina decorativa. De ésta última, además, tenemos la suerte de conservar dos ejemplares, una en blanco y negro sin retocar y otra coloreada sobre el positivo, de apariencia final muy delicada gracias a las carnaciones y a las tracerías y motivos vegetales de la cartulina³².

Como ya hemos dicho también efectuaba trucajes en la composición, sobre todo aquellos en los que en un mismo positivo unía diversos negativos para unir diferentes retratos en grandes fotos de familia. Corresponde a esta especialidad un divertido trabajo donde el fotógrafo se representó a sí mismo en uno de los típicos escenarios de galería, con su forllo ajardinado y su columna de rocallas. Centrado en la escena aparece Arnau con traje de *marinerito*, como si estuviera haciendo la primera comunión, con un cuerpo pequeñito al que se le ha sobrepuesto su cabeza a escala mayor y que da como resultado una graciosa caricatura digna de la prensa satírica del cambio de siglo³³.

Esta faceta laboral de Joaquín era recordada en una revista local por un colaborador a tenor de un artículo sobre una exposición de Antonio Arnau Magro:

*"Felipe Cartas, el padre de Jesús, comentaba que hace años había un fotógrafo que si querías te ponía bigote aunque fueras barbilampiño y si más delgado, pues más delgado, y la cabeza grande aún teniéndola pequeña o guapo sin serlo, como se lo pidieran lo hacía"*³⁴.

No sólo desarrollaba su actividad en Quintanar de la Orden donde la actividad económica era importante, sobre todo al servir como centro distribuidor de servicios a muchas localidades cercanas. Sin embargo, como en tantas otras poblaciones pequeñas, no garantizaba un mercado precisamente boyante³⁵. Es por ello que, como ya se ha citado en otras ocasiones, *"Joaquín Arnau retrató a quintanaros, migueletes, toboseños... Con su cámara se trasladaba hasta los pueblos más o menos cercanos para hacer fotografías a todos aquellos que querían una imagen propia, o de los suyos"*³⁶. Arnau se movió fuera del estudio realizando cortas ambulancias en un radio de acción de unos diez kilómetros a la redonda retratando a quién lo precisara. De esta actividad fuera del estudio podemos hoy contemplar múltiples retratos repartidos por los hogares de la zona. Podríamos citar por ejemplo el retrato de Primitiva Gómez,³⁷ de Puebla de Almoradiel, o una foto de reportaje doméstico donde se capta el bautizo de un hombre rodeado de su familia y diversos oficiantes.

Del mismo modo actuaba dentro de los propios límites de la localidad desplazándose cámara al hombro allí donde fuera necesario para inmortalizar en un santiamén a los que le esperaban con sus mejores galas. Gracias a esta costumbre podemos hoy apreciar diversas generaciones de quintanareños retratados en multitudinarios grupos escolares, en la banda de música o en fiestas campestres. Muchas de estas fotografías se

32 *Retrato de Joaquín y Antonio Arnau*. Quintanar de la Orden, c. 1934. Postal, 13,9 x 8,3 cm. Col. par. *Retrato de Joaquín Arnau*. Madrid, c. 1927.

Postal montada sobre cartulina, 4,5 x 3 cm/12,8 x 7,8 cm. Col. par.

33 *Joaquín Arnau vestido de "marinerito"*. Quintanar de la Orden, c. 1930. Postal, 13, 7 x 8,5 cm. Col. par.

34 "Simplemente Antonio Arnau", en *La Encina*, nº 71, Año XIV, diciembre de 1994, pag. 11.

35 VV.AA. *Historia de la Fotografía Española 1839-1986...*, págs. 161.

36 G. Argumáñez, "Arnau, Torres, De las Heras...", pág. 9.

37 *Retrato de Primitiva Gómez*. Puebla de Almoradiel, c. 1939. Publicada en J. de la Puerta Mazarías, "Trabajos de recuperación de la memoria histórica ..."

publican hoy día en aras del sentimentalismo dejando constancia del simple pasar del tiempo. Una de ellas es *La escuela de don Juanito Serrano en 1934*³⁸, donde varias decenas de niños, con su mejor traje de los domingos, se disponen en torno al orgulloso profesor en un patio abierto como si jamás hubieran roto un plato.

Por el objetivo de Arnau pasaron decenas de generaciones de la zona hasta hacerlo testigo parlante de la existencia de toda una comarca. Sin embargo no se limitó a documentar lo que veía y en muchos ejemplos percibimos la presencia de sus directrices como una mano firme y lúcida concedora de lo que en aquel momento se hacía en el resto de la fotografía nacional gracias a su suscripción a diversas revistas. Arnau supo infligir cuando le fue posible un toque más personal a trabajos en los que gozaba de mayor libertad. En estos casos vemos cómo se mueve muy a gusto entre el reportaje de costumbres y el pictorialismo nacional de temática trascendente. Del primero podemos ver diversas obras entre las que destaca el retrato de un vendedor de *palillo duz*³⁹, acompañado en medio de un patio manchego de un pequeño perro y otro anciano. El fondo encalado de la construcción manchega recorta a los dos ensimismados hombres que se ven flanqueados por diversas plantas en una escena que parece sacada de un repertorio de trajes y tipos.

De la segunda faceta, la más cercana al pictorialismo, y también presente en la serie realizada para The Hispanic Society of America, subrayar la titulada *Tributo el Día de los Santos*⁴⁰. En esta toma localizada en la parte más antigua del cementerio de Quintanar dos

mujeres de riguroso luto rezan absortas al lado de una monumental tumba de principios del siglo XX decorada con abundantes flores para la ocasión. La imagen, dotada de luces y sombras bastante escenográficas, da como resultado una escena muy expresiva donde prima la teatralidad en la composición.

Como vemos Joaquín Arnau enfocó su labor en diversas direcciones destacando en todas ellas por un trabajo fino y cuidado, cualidades que podremos apreciar en los apartados que siguen y que constituyen sin duda la parte más significativa de su carrera.

3. Reportero en retaguardia

Quizá como muestra de su perspicaz objetivo o como un medio más para subsistir gracias a los beneficios de la fotografía, Joaquín Arnau hizo también como reportero gráfico ocasional para diversas revistas. El negocio de las galerías fotográficas, a pesar del *boom* del cambio de siglo, -y en parte también por culpa de éste por la caída de los precios-, no era un medio de vida rentable en muchas ocasiones. En ciertos momentos esta actividad era mantenida por los fotógrafos de provincias a duras penas en una loable lucha por la subsistencia que los llevaba a ingeniárselas de mil maneras: anuncios, venta de otros productos, itinerancias ambulantes... El reporterismo gráfico vino a dar un respiro a la colapsada economía de los fotógrafos y en fechas muy tempranas se erigió como el baluarte de un nuevo motor para la fotografía. Podemos verlo por ejemplo en la creación de las revistas *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* y *La Revista Moderna*⁴¹ o en la larga

38 Quintanar de la Orden, 1939. Publicada en *La Encina*, Nº. 67, Año. XIV, febrero de 1994, pág. 54.

39 *El tío Coleta con un vendedor de palillo duz*. Quintanar de la Orden. 10 x 6,8 cm. Col. par.

40 Quintanar de la Orden. Postal, 13 x 8,5 cm.

41 *Blanco y Negro*, fundada en 1891 por Torcuato Luca de Tena; *Nuevo Mundo*, fundada en 1894 por José del Perojo, y la *Revista Moderna*, dirigida por Eduardo Sánchez de Castilla desde 1897. P. López Mondéjar, *Crónica de la luz...*, pág. 82..

nómina de fotógrafos que se dedicaron con desigual suerte al foteriodismo.

"La inclusión de fotografías en los periódicos hizo cambiar el estilo de la fotografía, que pasó a desempeñar un papel informativo propio, más allá de la mera ilustración de los hechos, y a buscar la instantánea de la noticia del momento"⁴².

En principio Joaquín Arnau contaba con un medio favorable al ser el único fotógrafo de la localidad y uno de los pocos de la comarca. La población de Quintanar en 1920 era de 8.241 habitantes de derecho subiendo a 9.506 en 1930; a esta clientela en potencia había que añadir las poblaciones de alrededor, que en 1930 ya sumaban 16.197 habitantes que podían ser un mercado de interés⁴³. Sin embargo no dejaba de ser un medio rural con una economía sujeta a los caprichos de la climatología. Por ello no es de extrañar que Joaquín Arnau uniera su experiencia como reportero ocasional para la Guardia Civil⁴⁴ con su época de formación en Madrid, -donde la actividad de la prensa y los reporteros ya era vertiginosa-, para hacer de su interés por lo que ocurría una nueva línea laboral.

Como ya apuntamos en los anuncios de su estudio incluía su faceta de reportero gráfico como signo de dignidad y diferenciación. El pie del anuncio decía: "Corres-

ponsal Gráfico de «*Estampa*», «*Ahora*» y «*As*»"⁴⁵. Junto a estas publicaciones podemos anotar su colaboración con *ABC* y *SEMANA*, como vemos en dos carnés localizados que lo identifican como corresponsal gráfico de sendas publicaciones en los años 30 y 40. Podía Arnau presumir de colaborar con las revistas más importantes del momento, sobre todo *Estampa* y *Ahora*, dos de las mejores publicaciones gráficas realizadas en la primera mitad del siglo XX español⁴⁶. A través de ellas, -a las que estaba suscrito-, y de los múltiples viajes realizados a Cataluña y Madrid, Joaquín Arnau fue asimilando las nuevas corrientes de lo que se estaba haciendo en la fotografía en general, sobre todo en el foteriodismo.

Encontramos fotorreportajes como el realizado sobre el cultivo de girasoles en la zona, donde destaca ante todo su preocupación por una correcta composición y un pulcro enfoque que, si bien en ciertos casos restan algo de espontaneidad, dan como resultado magníficas series temáticas de una gran profesionalidad⁴⁷. Además de ellos, en proceso de estudio, debemos centrar nuestra atención en el conjunto de fotografías tomadas durante la Guerra Civil en Quintanar de la Orden, un grupo de instantáneas que, sin ánimo de serie, suponen un coherente conjunto que recoge las diversas fases de la contienda en la zona⁴⁸.

42 P. Cruanyes, "Agustí Centelles, foteriodista", en *Centelles. Las vidas de un fotógrafo. 1909-1985*. Barcelona, Institut de Cultura del Ajuntament de Barcelona y Lunweg Editores, 2006. Pág. 29.

43 Base de datos del Instituto Nacional de Estadística, www.ine.es; agosto de 2008.

44 Llamado como fotógrafo para atestados de cierta gravedad. De esta labor conservamos una imagen tomada por encargo de la Guardia Civil en un caso de presunto suicidio en la que aparece el cadáver de un hombre. Quintanar de la Orden. 4,5 x 6 cm. Col. par.

45 Programa de fiestas de Quintanar de la Orden. 1932. Col. par.

46 Ambas fueron creadas gracias al patrocinio del empresario gráfico Luis Montiel Balanzat (*Estampa* el 3 de enero de 1928 y dos años más tarde, el 16 de septiembre, *Ahora*); E. Muñoz Sánchez, "Ahora y el foteriodismo en la guerra civil. La imagen al servicio de la propaganda republicana", en *Fotografía y patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha-ANABAD, 2007; págs. 274 y 275.

47 Su trabajo como foteriodista está actualmente en pleno estudio. El artículo al que hacemos referencia hemos podido encontrarlo en una hoja suelta en un archivo privado, al parecer de *Estampa*.

48 Ver G. Argumáñez, "Arnau, Torres, De las Heras...", pág. 9-13.

La situación de la villa no fue en ningún momento de frente hostil y se mantuvo durante casi todo el conflicto como un enclave en retaguardia fiel al gobierno republicano. No será hasta marzo de 1939 cuando cambien las tornas entrando las tropas sublevadas e iniciándose los procesos de depuración. Se ubicaban en la villa diversas instalaciones logísticas al servicio del Gobierno y el ejército situándose el frente más cercano a 80 kilómetros. Su situación geográfica la hacía un lugar de cierto valor estratégico al localizarse en el centro de la Península a 120 km de Toledo, Ciudad Real, Cuenca, Albacete y Madrid. Por ella cruzaba la carretera Madrid-Valencia y tenía un ramal secundario de ferrocarril que permitía el desplazamiento de material. Los mayores sobresaltos de la localidad ocurrirían en las noches del 21 y 22 de julio de 1937, cuando el pueblo fue bombardeado por el ejército sublevado en uno de los primeros ataques abiertos contra la población civil, pocos meses después de la tragedia de Guernica⁴⁹.

Por lo demás la vida era tranquila, como podemos apreciar en el siguiente relato:

"En Quintanar había varios destacamentos militares, Artillería, Quinto Cuerpo, Intendencia, Cruz Roja, Aviación y otros que no recuerdo, estos estaban situados en varias zonas como el Colegio Teresiano en la calle Valencia y en las bodegas de la misma calle, Intendencia en la casa de Vicente Verdugo (hoy edificio de Autoservicio Máxima), Artillería en la calle Grande casa de Alfonso Verdugo, oficinas militares en la placeta de los Carros, casa de los Pic y por otros lugares de la población.

Los soldados aquí destacados se lo pasaban en grande, estaban lejos del frente, no pegaban ni un tiro,

*ligaban con las chicas de servicio, tenían bailes y cine a diario y no pasaban hambre..."*⁵⁰.

De su labor en esta época podemos admirar un interesante conjunto que nos acerca a la vida de un pueblo de retaguardia como era Quintanar, pero que podían ser a su vez las imágenes de tantos otros. A través de la obra conservada podemos hacer un recorrido desde los días democráticos en los que la población pudo hacer uso de su derecho legítimo a votar, en la II República, hasta el final de la guerra y el cambio de régimen. Entre uno y otro momento: instantáneas de optimismo miliciano, Brigadas Internacionales, trabajos diarios, retratos personales o actos de exaltación franquista.

El conjunto se inicia cronológicamente en las elecciones del 16 de febrero de 1936, en las que triunfa el Frente Popular iniciándose la llamada *República de Izquierdas*. El momento recogido por Joaquín Arnau se localiza en el colegio electoral de la calle Oliva en el instante en que un ciudadano ejerce su derecho al voto en presencia del presidente y los demás componentes de la mesa. El momento parece estar dirigido por la mano del fotógrafo, -mirando los presentes al objetivo-, a la vez que transmite cierto sentido de trascendencia por la compostura y solemnidad de los retratados.⁵¹ Junto con esta primera imagen podemos encontrar otra en la que se retrata al Comité del Frente Popular del Ayuntamiento de Quintanar, de carácter paritario, -6 hombres y 6 mujeres-, en una histórica imagen para la memoria colectiva⁵².

De ahí pasamos a los primeros días de guerra a través de dos significativas fotografías que nos muestran el optimismo de los milicianos republicanos encaminándose al frente. Ambas imágenes fueron tomadas en

49 J. Fernández Rodríguez, "La Guerra Civil y el bombardeo de Quintanar" en *La Encina*, número 110, año XXI, febrero de 2002, Quintanar de la Orden. Pág. 26.

50 *Ibid.*

51 Quintanar de la Orden, 1936. Publicada en J. de la Puerta Mazarías, "Trabajos de recuperación de la memoria histórica..."

52 Quintanar de la Orden, 1936. Postal, 8,3 x 13,4 cm. Col. par.

la plaza del Ayuntamiento la mañana del 12 de agosto de 1936 desde un quiosco de música hoy desaparecido. Recogen a la multitud despidiéndose de los reemplazos de 1934 y 1935, que parten en camiones con el puño en alto hacia el frente de Madrid. Anteriormente en otras fuentes se ha indicado que fueron realizadas el día 2 del mismo mes y que su dirección era el Alcázar de Toledo. Nosotros nos atendremos a las notas especificadas por el autor en las traseras de las postales, en las que describió de modo prolijo lo que había captado con su cámara. En algunos casos las anotaciones llegan a ser tan largas que nos hacen pensar que pudieran ser indicaciones más que títulos⁵³. Como veremos más adelante esta forma de anotar tan detallada se corresponde con la usada para la serie enviada a The Hispanic Society. Sea como fuere las dos imágenes tienen una gran fuerza expresiva; tomadas desde arriba, seguidas una de la otra y cerrando el encuadre en torno a la muchedumbre; transmiten dinamismo, movimiento y casi hasta convicción de victoria. [Fig. 2]

Puesta en marcha la maquinaria bélica en todo el país se fueron distribuyendo controles de carretera por diversos puntos geográficos. En Quintanar, a pesar de noticias que han apuntado lo contrario, parece que se localizaron dos: uno a la entrada desde Madrid y el segundo a la salida del pueblo en la gasolinera de la carretera de Valencia⁵⁴. Se dispusieron a finales de ju-



Figura. 2

lio de 1936 y de ellos también dejó constancia Arnau a través de tres instantáneas. Una de ellas nos muestra al Comandante Miguel Nieto sentado en un coche en el primer control⁵⁵ y otra la apertura del segundo de los controles el 25 de septiembre de 1936, viéndose varios milicianos haciendo guardia y un coche pasando por delante. El soporte, como en todas, es una postal y en la trasera de la segunda podemos apreciar una de esas indicaciones que comentábamos: "*Quintanar. 25-9-36. En la puerta de Valencia los milicianos paran a todo auto que pasa*"⁵⁶.

A la izquierda de esta imagen se puede ver la mencionada gasolinera; en ella se ubica la tercera foto-

53 Primera, *Salida de milicianos para Madrid*. Quintanar de la Orden, 1936. Postal, 9,8 x 13,7 cm. La segunda, *Salida de milicianos y soldados de los reemplazos de 1934 y 1935 que se incorporarán en Madrid*. Quintanar de la Orden, 1936. Postal, 8,3 x 12,7 cm. Col. par. Ambos nombres aparecen indicados en las traseras de las postales; en el estudio que se está llevando a cabo se dilucidará si estas anotaciones estaban encaminadas a hacerlas llegar a alguna de las revistas de las que era colaborador.

54 Ver G. Argumánez, "Arnau, Torres, De las Heras...", pág. 9-13. En él indicaba el autor que no había habido controles en la localidad. Por el contrario los relatos de la localidad indican lo contrario, ver J. Fernández Rodríguez, "*La Guerra Civil...*", pág. 26.

55 *El comandante Nieto en un control en la carretera Madrid-Alicante*. Quintanar de la Orden, 1936. Postal, 9 x 11,8 cm. Col. par.

56 *Control en la salida de Quintanar de la Orden hacia Valencia*. Quintanar de la Orden, 1936. Postal, 8,2 x 13,7 cm. Colección particular. La fecha la hemos tomado de la trasera de la postal, como ya hemos comentado en otras ocasiones. En otros medios se ha publicado que la fotografía corresponde al 29 de julio de 1936, fecha aludida por motivos que desconocemos. Ver J. de la Puerta Mazariás, "Trabajos de recuperación de la memoria histórica..."

grafía, tomada el 22 de julio de 1936. Aparecen seis mujeres, un hombre y dos niñas y ha de destacarse por suponer un excelente documento de la labor de la mujer republicana. En ella cinco de las mujeres aparecen perfectamente armadas, preparadas para hacer guardia, y es en cierto sentido un reflejo de parte del papel desempeñado por la mujer en la Guerra Civil⁵⁷.

Contrasta esta imagen con otros trabajos de Arnau donde refleja la labor de la mujer como productora de bienes de consumo para el frente. Lo hace a través de dos postales tomadas en un patio donde hay reunidas varias decenas de mujeres haciendo punto. Están hechas desde un lugar sobreelevado y capta el ajeteo del momento como si de una labor en cadena se tratara. No es un retrato de grupo sino más bien un reflejo de la masa en acción. Sólo las miradas serias de algunas o la presencia de hombres vestidos de milicianos nos distraen de lo que están realizando las mujeres. Es llamativo, además, verlas a todas sentadas sobre los reclinatorios de la iglesia parroquial, que ya por entonces debía haber sido expoliada. En la trasera de una de las postales apunta Arnau: "*En plena guerra, en plena faena de obligadas [sic] hacer punto para los soldados en el patio de donde es hoy casa F. Nieto*"⁵⁸. La mayoría de las mujeres que aparecen trabajando en el patio no eran afines a la República y al parecer tampoco voluntarias; es a esto a lo que hace referencia Arnau en su nota. A parte de la propia expresividad de estas dos imágenes debemos destacar su valor por ser

un inestimable contrapunto a la postal de las mujeres armadas y componen la cara y la cruz de toda guerra.

Durante la Guerra Civil no está todo el territorio combatiendo continuamente y en muchas ocasiones se hizo una vida más o menos normal, sobre todo en retaguardia. En ese sentido podemos ver diversas imágenes de fiesta dentro del ámbito de Quintanar⁵⁹. Algunas de ellas tienen un gran componente político como son las actuaciones de un grupo de cómicos republicanos en la localidad. De la visita de éstos a Quintanar captó Arnau al menos dos instantes: uno con los tres actores en compañía del Alcalde y un concejal; y el otro en uno de los momentos de su actuación⁶⁰. Es esta última una de las más reproducidas y sin duda la fotografía de Arnau más recordada en la zona.

La actuación se realizó durante la feria de septiembre de 1937 en la iglesia del convento franciscano, que había sido reconvertida en improvisado teatro. El número captado por el fotógrafo parece ser un acto benéfico con el fin de recaudar fondos para el alimento de los niños acogidos. En la imagen aparecen en primer plano los tres cómicos con la multitud que componía el público detrás. Todos aparecen con el puño en alto ensalzando la República y, aunque la calidad de la imagen se vea menoscabada por la aparición parcial de algunas personas por uno de los laterales, la profundidad de la imagen, los gestos y los posibles motivos del acto hacen de ella una imagen única dentro del trabajo de Joaquín Arnau.

57 *Un miliciano y varias milicianas en un control*. Quintanar de la Orden, 1936. Publicada en J. de la Puerta Mazarías, "Trabajos de recuperación de la memoria histórica..."

58 La primera, *Elaboración de ropa para el frente*. Quintanar de la Orden, 1936. Postal, 8,6 x 13,8 cm. Col. par. La segunda, *Labores de punto para jersey para la guerra*. Quintanar de la Orden, 1936. Postal, 8,7 x 13,8 cm. Col. par. El título de ésta última la hemos tomado de la trasera.

59 *Festejando una boda durante la guerra*. Quintanar de la Orden. Publicada en J. de la Puerta Mazarías, "Trabajos de recuperación de la memoria histórica...", de donde hemos tomado el título.

60 La primera *Cómicos junto a autoridades locales*. Quintanar de la Orden, 1937. Postal, 8,7 x 13,8 cm. Col. par. La segunda *Acto benéfico en el convento de los Pp. Franciscanos*. Quintanar de la Orden, 1937. Postal, 8,7 x 13,8 cm. Col. par.

En marzo de 1939 Quintanar pasa a estar bajo el dominio del ejército sublevado acabándose en la localidad manchega todo futuro para el sueño republicano⁶¹. De este momento también deja constancia el fotógrafo poniendo el punto y final a una labor incalculable para la memoria colectiva de la zona. De las fotografías donde Arnau nos muestra a la masa partiendo al frente, viendo un espectáculo, o cosiendo para los soldados, pasamos a los primeros días de exaltación franquista a través de instantáneas donde esa multitud aparece otra vez de modo impersonal. En la imagen en cuestión capta uno de los múltiples actos de adhesión al nuevo régimen y en ella la muchedumbre aparece llenando las calles de espaldas, con el brazo extendido en alto y mirando hacia un punto elevado que no podemos apreciar⁶². El hábil encuadre recorta la escena por arriba y debido a ello sólo podemos ver una aglomeración impresionante que colmata todo el espacio urbano, borrando toda posibilidad de identificación de la vía. La propia gente actúa como un referente para la perspectiva dando una gran profundidad a la imagen que a la vez no nos permite saber dónde acaba o empieza el gentío.

Otras fotografías contrastan con el momento de fervor descrito o con las escenas de los milicianos partiendo mostrándonos el ritmo de vida de Quintanar tras pasar a manos franquistas. Una de ellas, por ejemplo, capta la plaza del ayuntamiento casi desierta, con el

quiosco desde donde se habían realizado las dos fotografías de los milicianos. En ella se ve ahora el escudo de la falange en el ayuntamiento y dentro del conjunto de imágenes realizadas por Arnau supone un fuerte contraste entre las tomas de 1936, con su dinamismo, y esta de 1939, estática, triste y desierta⁶³.

Terminar con otra imagen tomada en 1939, en torno a septiembre, en la que la plaza de Miguel Echegaray aparece bañada en soledad y quietud. Sólo una mujer de luto riguroso, dos muchachas y unos hombres al fondo dan vida a la plaza. Sobre ellos resaltan los carteles y pendones de un edificio ensalzando la figura de José Antonio con motivo del paso de su cortejo fúnebre hacia El Escorial. La imagen supone un inquietante broche para el reportaje, contrastando la fuerza imperialista impuesta por el Régimen con las pequeñas figuras insignificantes que se mueven silenciosamente por debajo, ajenas a toda parafernalia propagandística⁶⁴.

A través de un puñado de imágenes Arnau nos permite acercarnos un poco más a esa intrahistoria tantas veces perdida y olvidada. El resultado es un conjunto compacto y coherente sobre el proceso vivido en la retaguardia durante la Guerra Civil; un trabajo valioso por su calidad y sus connotaciones históricas que nos recuerdan la necesidad de rescatar el trabajo de los fotógrafos españoles durante la contienda.

"La Guerra Civil es uno de los hechos que más interés ha despertado, nunca ninguna guerra había

61 J. Fernández Rodríguez, "La Guerra Civil...", pág. 27.

62 *Acto de exaltación franquista*. Quintanar de la Orden, 1939. 7,3 x 11,8 cm. Col. par. En la trasera se pueden ver anotaciones hechas con lápiz pero están muy desvaídas.

63 *Plaza del Ayuntamiento*. Quintanar de la Orden, 1940. 6 x 8,6. Col. par. Como en el caso anterior hay anotaciones, pero muy borrosas, sólo está clara la fecha.

64 *Plaza de Miguel Echegaray con propaganda falangista*. Quintanar de la Orden, 1939. 8,8 x 5,8 cm. Col. par. Este ejemplar, junto a los anteriores, es uno de los primeros ejemplos del cambio de formato en los trabajos de Arnau. De estas fechas en adelante no volveremos a encontrar postales.

sido tan noticiada. Nada más empezar se llena España de reporteros gráficos y corresponsales de prensa extranjeros y españoles pero obviándose la labor de estos últimos⁶⁵.

4. El Quijote en un encargo: The Hispanic Society of America

Si hay una diferencia con respecto a otros tantos fotógrafos que hemos encontrado por nuestras tierras, -olvidados por el tiempo, la desidia y la mala suerte-, es la mencionada variedad de Arnau. Sin embargo esta significación no estaría completa sin el cometido que realizó para The Hispanic Society of America, encargo que lo llevó a sumergirse en los renglones de *El Quijote* y en las callejuelas de El Toboso a principios de los años 30. El resultado, concebido como una amplia serie, es un reportaje de inspiración literaria que dignifica finalmente su labor gracias a la oportunidad dada por la institución americana.

The Hispanic Society fue creada por Archer Milton Huntington⁶⁶, norteamericano que dedicó la mayor parte de su vida al hispanismo. Hijo de Collins P. Huntington y Arabella Duval Whorsham, Archer fue educado con el refinamiento de un aristócrata. Heredero de una inmensa fortuna, -amasada por su padre gracias al ferrocarril y los astilleros-, y dotado de un excepcional amor por las letras y las artes demostró desde muy joven su inclinación por el mundo intelectual. Todo lo relacionado con el hispanismo fue desde muy temprano fuente de interés para él fruto, entre otros motivos,

de un viaje a Méjico y de la lectura de la novela de George Borrow, *The Zinca!*⁶⁷.

Gran conocedor de la cultura de la Península Ibérica, -lenguas, arte, historia-, decidió completar su formación emprendiendo su primer viaje a España en 1892. En este recorrido conoció gran parte de la mitad norte de la Península, dejando constancia en *A Note Book in Northern Spain*⁶⁸ del primer contacto con aquellas culturas tan diferentes a la suya. Viajó otras veces por la Península en ocasiones posteriores, viajes en los que se preocupó del modo más riguroso de conocer y comprender las culturas locales. Comienza así una trayectoria que luego acentuará en la institución que fundará en New York. Será en torno a estos años cuando decida que la cultura hispánica debía ser conocida por la sociedad norteamericana y él, gracias a sus conocimientos, su empeño y fortuna, lo haría posible: comienza a forjarse The Hispanic Society.

La institución será creada el 18 de mayo de 1904, en New York, aunque ésta no abrirá sus puertas al público de modo oficial hasta el 20 de enero de 1908⁶⁹. Lo hace, según la escritura de fundación, como biblioteca, museo e institución educativa gratuita en la que atesorar objetos de interés artístico, histórico y literario relacionados con el hispanismo. Huntington consideró que la difusión de la cultura hispana en EE.UU. era un objetivo primordial por la cercanía del país con Hispanoamérica por lo que nació la Institución como una herramienta para el mejor conocimiento de las lenguas española y portuguesa así como de la historia y cultura

65 E. Muñoz Sánchez, "Ahora y el fotoperiodismo...", pág. 274.

66 1870-1955. Para todo lo concerniente a su biografía consultar sus diarios personales conservados en The Hispanic Society; o entre otros, J.

García Mazas, *El poeta y la escultora. La España que Huntington conoció* (Madrid, 1962).

67 G. Borrow, *The Zinca!; or account of the Gypsies in Spain*, Londres, John Murray, 1841.

68 A. M. Huntington, *A Note Book in Northern Spain*, Nueva York, 1898.

69 J. García Mazas, *El poeta y la escultora...*, pág. 421.

de los países relacionados de algún modo con ellas a lo largo del tiempo⁷⁰. Fiel a estos principios Huntington fue un gran museólogo y un mejor hispanista bajo cuya dirección se publicaron y rescataron múltiples escritos y se compuso una de las mejores colecciones de arte hispanoamericano del mundo.

Dentro de los fondos tuvieron pronto un papel preponderante las fotografías, algo acorde con el interés personal de Huntington que en 1887, con diecisiete años, -siendo la fotografía realmente joven-, ya contaba con cuatro baúles repletos.

*"Las fotografías forman una especie de diario y tengo un libro de notas sobre ellas. Uno se da cuenta cuanto se puede aprender de ellas, y contienen los detalles que nuestros recuerdos no pueden abarcar. Cualquier cosa que sea fácilmente alcanzable y que almacena una cantidad de conocimiento tan extensa permite que la memoria se utilice para algo más"*⁷¹.

Huntington había comprendido la utilidad que aquellas instantáneas podrían tener en el trabajo antes de fundar The Hispanic Society, por lo que promovería su adquisición y recopilación. El valor de estos objetos dentro de la Institución evolucionó con el tiempo pasando de ser una herramienta para la investigación y las publicaciones a ser considerado un documento visual dotado de valor propio. Prueba de esta evolución podemos apreciarla en la apertura en 1921 de un cuarto para la consulta de fotografías y estampas; en la instalación un año después de un archivo general de referencias fotográficas; o en la creación en 1928 de

un departamento autónomo, -Iconografía-, para estampas y fotografías. En 1955 ya se contaban más de 140.000 fotografías en el archivo donde se registraban entre otras cosas las bellas artes, la cultura o el modo de vida de la Península Ibérica e Hispanoamérica⁷².

Este volumen llega a la Sociedad Hispánica de diversas maneras. La base de la colección la compuso el archivo particular de Huntington, un grupo difícil de diferenciar del resto al no indicarse en la catalogación y, sobre todo, por el modo en que el propio Archer hacía uso de las fotografías de los fondos, apartando las que necesitaba para sus trabajos personales. Junto a éste núcleo un gran volumen de fotografías llegó a través de la compra directa a fotógrafos como Laurent⁷³, o a agencias y distribuidores como Berthold Heme⁷⁴. También llegaron muchas a través de donaciones y regalos, algunos tan importantes como el enviado por el marqués de la Vega Inclán en agradecimiento por su colaboración.

El mayor número sin embargo llega a los archivos gracias a las expediciones patrocinadas por la propia institución americana, primero a través del matrimonio Byne y posteriormente gracias a diversas fotógrafas y conservadoras que aportaron una cantidad ingente de instantáneas. A veces, derivados de estas expediciones, se establecían contactos con fotógrafos locales a los que compraban fotografías de sus álbumes o a los que posteriormente les realizaban encargos concretos. Este modelo de adquisición permitía a los componentes de las expediciones cubrir una mayor área de territorio

70 J. García Mazas, *El poeta y la escultora...*, pág. 419.

71 A. M. Huntington, "Feria en Sevilla", 1898. Citado en LENAGHAN, P. "La visión de Archer M. Huntington y las fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society", en VV.AA. *Viaje de Ida y Vuelta...*, pág. 61.

72 J. García Mazas, *El poeta y la escultora...*, pág. 450. También en P. Lenaghan, "La visión de Archer M. Huntington...", pág. 61.

73 P. Lenaghan, "La visión de Archer M. Huntington...", pág. 62.

74 Mediante este sistema consiguen obras de Newman o la importante colección de Kurt Hielscher.

al conseguir instantáneas de lugares que no lograrían de otro modo. Es en este último modo de adquisición donde entra la figura de Joaquín Arnau Itarte.

No está claro cómo llega a realizarse el contacto entre The Hispanic Society y el fotógrafo aunque se ha apuntado que se habría realizado durante el viaje que Alice D. Atkinson realiza por España en 1930 y que la lleva entre otras regiones a través de las tierras de Castilla-La Mancha⁷⁵. El encargo se hizo de manera directa en 1931 escribiendo los conservadores al fotógrafo e indicándole su interés por la población cercana de El Toboso. Pedían que Arnau realizase una serie de fotografías donde inmortalizara los edificios y vistas del municipio que tuvieran relación con *El Quijote*.

Entre los intereses de la institución norteamericana destacaron los modos de vida tradicionales de España en un momento en el que se estaban perdiendo fruto de la confrontación entre éstos y la nueva vida moderna que surgía paulatinamente. Estos modos de vida, enfocados en los tradicionales tipos y en los trabajos y modos de vida de siempre, se vieron en muchas ocasiones relacionados con otros intereses, como era en este caso *El Quijote*. La novela de Cervantes había generado todo un mundo a su alrededor similar a otras rutas literarias existentes y había atraído el interés de diversos sectores sociales, políticos e intelectuales en el cambio del siglo XIX al XX, sobre todo a raíz de la conmemoración del tercer centenario de la publicación de la primera parte de la novela.

En el encargo se esperaba de Arnau que generara un conjunto de imágenes capaces de ilustrar la novela enviando éste una serie de cuarenta y dos instantáneas vinculadas a los requisitos exigidos. El conjunto

fue remitido en 1932 junto con una carta donde se excusaba de la tardanza explicando las dificultades a las que hubo de hacer frente. El formato elegido fue el de postal, en torno a 13,5 x 8,5 cm, habitual como ya hemos constatado. Vista su labor de galería o las instantáneas anteriores al fin de la guerra podemos intuir que era el formato que solía utilizar. No habría sido la venta posterior de esta serie en la localidad lo que le indujo a utilizar la postal como soporte, como se ha asegurado en otras ocasiones⁷⁶. No lo cambiaría hasta después de la contienda civil, cuando adapta a una cámara de placas que poseía un sistema para carrete, quizá por escasear el material con el que había trabajado hasta entonces. Son posteriores a 1940 todos los trabajos no realizados en postal, en torno a 5,5 x 8,5 cm y 4,5 x 6 cm sobre papel fotográfico mate.

El encargo dejaba una gran libertad de acción al fotógrafo uniéndose en el conjunto final temas bastante dispares: evocaciones cervantinas, escenas de tipos y costumbres, vistas de monumentos y paisajes... En esta amplia gama vemos las distintas facetas del trabajo de Joaquín Arnau, desde su faceta de reportero gráfico, -similar a su labor en la Guerra Civil-, hasta su lado más cercano al pictorialismo, -comentado en otras obras suyas-. Las cuarenta y dos postales son un vistazo exhaustivo de la localidad de El Toboso recogiendo mucho más que aquello que tuviera un cierto sabor quijotesco para terminar haciendo un retrato de la sociedad manchega de la época. Genera un conjunto de tipos que reflejan trabajos ya perdidos, la composición de la sociedad y, sobre todo, cómo era el día a día de una localidad tan emblemática para La Mancha. Se aleja así de otros trabajos parecidos como los de Luis

75 P. Lenaghan, "La visión de Archer M. Huntington...", pág. 64.

76 Así se especifica en la biografía redactada por Noemí Espinosa Fernández y Patrick Lenaghan en VV.AA. *Viaje de Ida y Vuelta...*, pág. 280.

de Ocharán (1905) o Carlos Vázquez (1929) y acercándose a otros como los de Jaime Belda (1910).

En el transcurrir por sus calles y paisajes parece hacer un recorrido desde las afueras, mostrando el pueblo dormido sobre la llanura, e introduciéndose por sus típicas callejuelas hasta entrar en los ámbitos domésticos. Dentro de estos espacios destaca la atención prestada a la simbólica Venta de Don Quijote, a varios kilómetros de la localidad y que compone un reportaje casi monográfico dentro de la serie.

Destacar de las vistas generales de la localidad que remitió el fotógrafo a la institución americana la titulada *Vista desde el charco grande*⁷⁷, una imagen panorámica donde se busca la apariencia del pueblo más evocadora y pintoresca posible. Para ello se elige la zona de los humedales consiguiendo, a través del desdibujado reflejo de las construcciones en las charcas repletas de juncos y cañizo, un hermoso juego entre el movimiento de las aguas y las estáticas construcciones. Logra así que la figura más imponente del conjunto, la iglesia parroquial de San Antonio Abad, tome más relevancia al reflejarse su impresionante figura adormecida sobre las tapias encaladas en las oscuras aguas en movimiento. El resultado es una fantasmagórica y dinámica silueta que parece nadar entre las aguas de modo independiente, aparte de todo.

No fue esta imagen la única vista de la localidad que tomó Arnau desde sus alrededores pero sí la más significativa por su calidad. Conocemos otras menos efectistas al prescindir del recurso del reflejo, -que acercaba la imagen al pictorialismo español-, como es

*El Toboso. Otro aspecto de la vista general del pueblo, tomada desde la vega*⁷⁸. En estas imágenes Arnau decide mostrarnos el exterior del pueblo por su potencial estético y quizá por evocar El Quijote. En este sentido, dentro del posible recorrido hacia el interior, las imágenes serían una presentación que nos contextualizarían en la ciudad de Dulcinea con la salvedad de que el fotógrafo hizo una amplia concesión al preciosismo.

Al hilo de este intento de adecuación al tema literario es necesario consultar la carta que Arnau envió a The Hispanic Society:

"No las he mandado antes, por no haberlas hecho, y no las hice antes por las dificultades siguientes: lo primero que tuve que hacer fue emplear unos días buscando documentos en la Biblioteca de Cervantes, leyendo parte del Quijote, en la búsqueda de escenas que me ilustrasen; busqué las casas y calles famosas de los familiares de Dulcinea, Cervantes, etc. etc. con el fin de que mis fotos fueran lo mas interesantes y ajustadas a la realidad posibles y autenticidad.

*No he querido afianzarme en dichos y cosas vulgares y apasionadas, que se dicen, sino basarme en documentos que se guardan en la biblioteca Cervantina, que es donde he procurado escudriñar escritos y papeles, y orientarme antes de emprender la información que nos ocupa"*⁷⁹.

El fotógrafo se excusa de su tardanza aludiendo a las labores de documentación a las que se supone hizo frente antes iniciar la serie. Recibido el encargo Arnau debió considerar el Centro Cervantino⁸⁰ de El Toboso como el lugar idóneo donde ilustrarse. En este proceso

77 El Toboso, 1932. Postal, 8,7 x 14 cm. Hispanic Society of America. Publicada en VV.AA. *Viaje de Ida y Vuelta...*, pág. 103.

78 El Toboso, 1932. Postal, 8,7 x 13,5 cm. Col. par. Numerada detrás con el número "3".

79 P. Lenaghan, "La visión de Archer M. Huntington...", pág. 64.

80 El Centro nace en 1927 por iniciativa de Jaime Martínez-Pantoja Morales, alcalde de la localidad, al que se le ocurrió pedir a cada embajador en España una edición dedicada de *El Quijote*.

llegó incluso a caer donde tantos otros lo habían hecho antes: confundir la realidad con la ficción, como vemos en la carta al decir "ajustadas a la realidad posibles y autenticidad". De entre las postales generadas en el proceso de este trabajo encontramos dos ejemplares que reflejan la relación que estableció el fotógrafo con este lugar y el interés por sus fondos. En una de ellas, *El Toboso. Casa de un familiar de Morales, donde existe: Museo y biblioteca cervantina*⁸¹, podemos apreciar la fachada de la casona, -encalada y con una puerta de piedra de buena factura-, y donde contrastan con el blanco impoluto de toda la calle las negras figuras de un eclesiástico y diversas lugareñas. La imagen, aunque falta de cierta fuerza por la lejanía, compone un estupendo tipo de la población de La Mancha, con la presencia del estamento religioso y de las mujeres con su luto riguroso. [Fig. 3]



Figura. 3

Además de los edificios mencionados Arnau captó otros muchos en su recorrido, como el Convento de las RR. MM. Trinitarias o la Casa de Dulcinea. Sin embargo no sólo se preocupó de los edificios que aún se mantenían en pie, -vestigios del pasado-, y se adentró en muchos de ellos para inmortalizar con su objetivo cómo era la vida que aún palpataba en su interior. Gracias a ello podemos hoy encontrar en los fondos de la institución americana imágenes de diversos edificios habitados como el de la Venta.

Uno de los interiores más llamativos es sin duda el reproducido en *Vieja venta*⁸², una de las postales que compusieron la serie final. Es una escena cotidiana dentro del patio de un caserón manchego con dos pisos de galerías porticadas en tres de sus lados que sirve como estancia y como distribuidor de las habitaciones. La instantánea está realizada desde un ángulo, por detrás de una de las columnas, y ofrece una panorámica de todo el patio con su zócalo, las distintas puertas, la decoración, el pozo, y dos de sus habitantes. Uno de ellos, una mujer, se encuentra en el centro sacando agua del pozo y el otro, al fondo, es un cura que lee atento a la vera de una mesa camilla. La escena está muy cuidada, no hay nada puesto al azar y se percibe la influencia de la mano del fotógrafo en la composición: por un lado la actitud de los supuestos habitantes no es casual, aun con cierta naturalidad, y es fotografiada por Arnau superponiéndolos en el espacio a través de la perspectiva. El autor colocado en un ángulo parece un *voyeur* que entra sin ser visto en la privacidad de una casa, haciendo sentir al espectador que está mirando por una cerradura. Esta sensación,

81 El Toboso, 1932. Postal, 13,4 x 8,5 cm. Col. par. Numerada detrás con el número "5". La otra imagen que relaciona a Arnau con el Centro es *El Toboso. Secretario de la biblioteca cervantina indicando al escritor el molino existente en la glorieta*. El Toboso, 1932. Postal, 8,5 x 13,5 cm. Col. par.

82 El Toboso, 1932. Postal, 8,7 x 13,5 cm. Hispanic Society of America. Publicada en VV.AA. *Viaje de Ida y Vuelta...*, págs. 181 y 280.

junto con la excelente elección del momento, -dotado de una elocuente y teatral luz en la línea de la fotografía artística-, y la sensación de paz y tranquilidad que emana, hace de la imagen una gran obra.

Junto al ejemplar conservado en The Hispanic Society hemos podido localizar otro positivo en cuya trasera aparece una anotación de Joaquín Arnau que nos dice: *El Toboso. Patio de las "Memorias" donde moraron las religiosas trinitarias los años 1558, 1559 y 1560 mientras les construían el actual Monasterio del que fue fundador D. Alejandro Nieva de Morales, dueño entonces de la Casa de las Memorias*⁸³. No estamos seguros de que la imagen pertenezca a la Venta de Don Quijote, -como se ha indicado con respecto a la imagen conservada en The Hispanic Society-, pues no queda patio parecido en la Venta actualmente y podríamos pensar que se trata de un edificio del interior de la localidad según nos indica la anotación recogida en el segundo ejemplar: la Casa de las Memorias.

Otros dos destacables ejemplos de interiores habitados dentro del trabajo de Joaquín Arnau son una imagen de una posada y otra de la iglesia de las RR. MM. Franciscanas. En la primera aparece anotado detrás *El Toboso. Cocina de la posada que ya lo era en 1589 y sigue siéndolo en la actualidad*⁸⁴, y es una obra de gran sencillez dotada de una gran fuerza expresiva. Capta a dos mujeres cocinando en el interior de una cocina rural típica, encalada, con un gran fogón y una estera en el suelo. La segunda, *El Toboso. Iglesia del Monasterio de religiosas franciscanas donde se cree está enterrada Doña Ana Zarco de Morales (Dul-*

cinea)⁸⁵, aunque reproduce un lugar bien diferente al anterior guarda muchas similitudes en el trato que se da a la escena. En ambas la luz tiene una gran importancia volviendo a poner de relieve la destreza que el fotógrafo demostró en el uso de los claroscuros, con un gran abanico de calidades táctiles gracias al uso teatral de la iluminación. Las dos postales dan mayor importancia a la escena que a los personajes, que son puro atrezzo en el *decorado*.

Percibimos en la captación de estos dos estereotipos de La Mancha cómo opera el fotógrafo conforme al encargo que se le había hecho, interesándose por todo lo quijotesco. En la primera la escena pareció interesar al fotógrafo por ser ya posada en una época cercana a Cervantes y la segunda por ser el lugar de enterramiento de la figura histórica que se supone inspiró a la literaria Dulcinea. Arnau, en ese sentido, dejó patente en sus anotaciones la preocupación por evidenciar la relación de su trabajo con Don Quijote.

Como ya hemos dicho anteriormente, y a tenor de estos interiores domésticos, Arnau dedicó una gran atención a la Venta de Don Quijote dentro de la serie. La mayoría se ubican en los patios del conjunto, compuesto por diversas alas de uso doméstico y administrativo, áreas destinadas al almacenamiento y procesamiento de materias primas, zonas de descarga, cuadras, etcétera. Una de las enviadas dentro de la serie es la también denominada como *Vieja venta*⁸⁶, donde la negra figura de un sacerdote, -con su imponente sotana y un sombrero-, se recorta sobre el impoluto blanco de las paredes encaladas. Al parecer

83 El Toboso, 1932. Postal, 8,7 x 13,6 cm. Col. par.

84 El Toboso, 1932. Postal, 8,5 x 13,5 cm. Col. par.

85 El Toboso, 1932. Postal, 13,7 x 8,7 cm. Col. par.

86 El Toboso, 1932. Postal, 8,7 x 13,5 cm. Hispanic Society of America. Publicada en VV.AA. *Viaje de Ida y Vuelta...*, pág. 181.

el hombre retratado no era otro que uno de los hermanos del fotógrafo, Julio, y es posible que funcionara en gran parte como intermediario para facilitar el acceso de Joaquín a algunos lugares a los que de otro modo no habría accedido. El clérigo, junto con el pozo, vertebran toda la escena, que se cierra a su alrededor a través de las distintas dependencias del patio y permitiéndonos apreciar algunos de los azulejos de la serie de *El Quijote* que decoran sus fachadas, en muy mal estado hoy día.

De este patio hemos podido admirar otras imágenes relacionadas con la comentada. Una de ellas es un maravilloso ejemplo donde el encuadre se centra en mostrar sólo el pozo; en otra, por ejemplo, se opta por reproducir la vida cotidiana de la Venta captando un obrero en plena faena. Todas ellas parecen estar relacionadas como constatamos a través de las anotaciones de sus traseras. En la postal del pozo se apunta Nº 38. *El Toboso. Vieja Venta: pozo y pila donde veló las armas Don Quijote de La Mancha; y en la del obrero Nº 41. El Toboso. Vieja Venta: parte posterior de la misma donde se encuentra la cocina y alhacena donde escondió las armas don Quijote*. Del ejemplo enviado a EE.UU. que hemos descrito hemos podido encontrar otro positivo donde el fotógrafo también hizo anotaciones: Nº 39. *El Toboso. Vieja Venta. Otro aspecto del pozo y pila de la venta*. Como vemos todas ellas formaban parte de un conjunto y se relacionaban entre ellas de un modo coherente con la figura de Don Quijote como tema vertebrador de todo el discurso.

Ese eje central, *El Quijote*, es pues la preocupación principal dentro de este amplio conjunto resultante de sus días de trabajo por El Toboso; pero no es un Don Quijote cualquiera. Es el caballero, el loco quizá, pero

ante todo es La Mancha y la unión de ambos, que se ha hecho cada vez más inseparable. Arnau nos pone todo ello de relieve a través de su viaje por la historia, sociedad y cultura de ese pueblo perdido en la llanura, patria de la inmortal Dulcinea.

No se puede despedir a Arnau de mejor modo que a través de un ejemplo de su trabajo donde se aglutina todo este recorrido en una sola instantánea: su vida, su obra, su relevancia en la fotografía manchega y, cómo no, su visión de nuestra tierra y de *El Quijote*. Es *En la vieja venta*⁸⁷ una cándida fotografía de grupo donde podemos ver reunidos en torno al ya famoso pozo de la Venta de Don Quijote a varios hombres y mujeres con la ropa del día a día de la época. Toda la atención la atrae, seguramente por casualidad, un bebé que una de las mujeres da con cuidado al hombre de al lado. Estos tres personajes no son otros que Joaquín Arnau, su esposa Rosa Magro y el segundo de sus hijos, Antonio Arnau, con tan sólo unos meses de vida. El fotógrafo y su familia dejan el anonimato para entrar en la historia de *El Quijote* y en los fondos de la institución americana uniendo la realidad y el trabajo con la ficción de Cervantes y la fotografía de tipos en un documento que dejó suspendido en el tiempo un trocito de su alma.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGUMÁNEZ, G. "Arnau, Torres, De las Heras: Tres Fotógrafos Manchegos", en *Añil*, núm. 28, (2004-2005), págs. 9-13.
- CRUANYES, P. "Agustí Centelles, fotoperiodista", en *Centelles. Las vidas de un fotógrafo. 1909-1985*. Barcelona, Institut de Cultura del Ajuntament de Barcelona y Lunwerg Editores, 2006. Págs. 26-31.

87 El Toboso, 1932. Postal, 8,8 x 13,7 cm. Hispanic Society of America. Publicada en VV.AA. *Viaje de Ida y Vuelta...*, pág. 201.

- DE LA PUERTA MAZARÍAS, J. "Trabajos de recuperación de la memoria histórica de Quintanar de la Orden y demás localidades de su Partido Judicial", en <http://javierdequintanar.sbhac.net/>. Noviembre de 2005.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, J. "La Guerra Civil y el bombardeo de Quintanar" en *La Encina*, número 110, año XXI, (febrero de 2002).
- GARCÍA MAZAS, J. *El poeta y la escultora. La España que Huntington conoció*. Madrid, Revista de Occidente, 1962.
- LÓPEZ-BREA JUSTO, J. "Estampas de los cuarenta", en *La Encina*, número 104, año XXI, febrero de 2001, Quintanar de la Orden.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. *Crónica de la luz. Fotografía en Castilla-La Mancha, 1858-1936*. El Viso-Fundación Cultural de Castilla-La Mancha, 1984.
 - *Historia de la fotografía en España*. Barcelona, Lunweg Editores, 1999. 4ª edición.
 - *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839-1936*. Barcelona, Lunweg Editores, 2005.
- "Programa de fiestas de Quintanar de la Orden. 1931", en *La Encina*, nº 113, Año XXII, (agosto de 2002), págs. 26-27.
- "Programa de fiestas de Quintanar de la Orden. 1932", en *Programa de fiestas de Quintanar de la Orden. 1984*. Quintanar de la Orden, Comisión de Festejos, 1984. Págs. 65-67.
- SAN JOSÉ PALAU, F. *Quintanar. Ayer y hoy*. Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1990.
- *Miscelánea quintanareña*. Quintanar de la Orden, Asociación Cultural Moros y Cristianos San Juan, 1997.
- "Simplemente Antonio Arnau", en *La Encina*, número 71, año XIV, (diciembre de 1994).
- VV.AA. *Un paseo por el tiempo: Quintanar de La Orden: Los Legados de la Tierra*. Quintanar de la Orden, Excmo. Ayto. Quintanar de la Orden, 2002.
- VV.AA. *Memoria y realidad de Castilla-La Mancha*. Madrid, Antonio Pareja, 1999.
- VV.AA. *Viaje de Ida y Vuelta: fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of América*. Toledo, Empresa Pública Don Quijote de La Mancha, S.A., 2007.
- VV.AA. *Historia de la Fotografía Española 1839-1986: Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española, Sevilla, Mayo, 1986*. Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986.
- VV.AA. *Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006.
- VV.AA. *Fotografía y patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha-ANABAD, 2007.

LA FIRMA PRIETO EN VALDEPEÑAS

Francisco José Cerceda Cañizares
(Investigador del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha)

Hablar de las fotografías de Prieto es hablar de recuerdos, de historias familiares, de emociones del pasado conservadas en papel, desgastadas por el tiempo y guardadas en cajas de latón, a la espera de unos ojos curiosos que las salven del olvido aunque sea por un instante. La firma Prieto acoge bajo su nombre a varias generaciones de profesionales ligados al mundo de la fotografía, a ese mundo mágico en el que el tiempo se detiene y preserva aquello que hace efímero al ser humano, su imagen. En palabras de Cartier-Bresson "de todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija para siempre el instante preciso y fugitivo. Lo que pasó, pasó para siempre"¹. Pero la fotografía es caprichosa, como la memoria, y a veces se olvida de los que se colocaron detrás del objetivo y pulsaron el disparador: los fotógrafos. Con este estudio pretendemos mirar el reverso de la foto; hacer un reconocimiento a aquellos que dedicaron su vida a capturar recuerdos.

Hacer un estudio a fondo sobre la historia de la fotografía en Valdepeñas resulta a día de hoy una tarea complicada. Se han realizado algunas aproximaciones al tema en los catálogos de exposiciones como *Valde-*

peñas 1900-1930 -realizada a partir de la colección de postales de M^a Flor González Palencia- y de *Vendimia 1959: Valdepeñas*, del fotógrafo estadounidense Harry Gordon. También se ha tocado tangencialmente el tema de la fotografía en Valdepeñas en algunos estudios regionales como *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-la Mancha (1839-1936)* de Publio López Mondéjar, que han aportado datos de interés sobre fotógrafos de la localidad².

En paralelo a este tipo de publicaciones se viene observando un interés creciente por recuperar imágenes antiguas de la localidad, motivadas sobre todo por los cambios urbanísticos y sociales que está experimentando Valdepeñas en estas últimas décadas. Postales, fotos de álbumes familiares, fotografías de prensa antigua, entre otras, están siendo rescatadas por su capacidad de evocar el pasado reciente de un entorno cercano con el cual se empieza a tener una sensación de desconocimiento³.

Las fotografías también se han colado en los estudios locales sobre historia, urbanismo, educación, sociedad, etc. A pesar de esta puesta en valor de un patrimonio documental desconocido, no siempre se lleva

1 Texto citado a su vez en la obra de Joan Fontcuberta, *Estética Fotográfica. Selección de textos.*, Barcelona, Blume, 1984. Pág. 192.

2 Por desgracia, a lo largo del discurso histórico, el autor ha omitido cualquier referencia a las fuentes de donde extrajo la información, por lo que no hemos podido someterlas a estudio y ampliar los datos que puedan aportar para el presente trabajo.

3 Emilio Luis Lara López defiende la idea de que la fotografía es una fuente activadora de la memoria de vital importancia para el estudio de un pasado reciente, también denominado Historia del Tiempo Presente. E. L. Lara López, "La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología". *Revista de Antropología Experimental*, nº 5 (2005), Texto 10. Disponible en la página web <http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2005/lara2005.pdf>.

a cabo una lectura adecuada de la imagen; tampoco se hace mención alguna al fotógrafo que las realizó ni a los datos de edición en el caso de las postales. Las imágenes son meras acompañantes del texto y rara vez se valoran como documento en sí.

En la misma línea se encuentran los trabajos de recopilación de fotografías antiguas que realizan asociaciones como la Agrupación Fotográfica Albores o AFAMMER (Asociación de Familias y Mujeres del Medio Rural). A raíz de iniciativas como éstas se han realizado pequeñas exposiciones de fotografías antiguas de las cuales, desgraciadamente, no se han editado catálogos, por lo que la trascendencia del evento se restringe al ámbito local y la labor de recopilación de fotografías queda en el olvido una vez desmontada la exposición.

Como hemos podido comprobar, la principal dificultad encontrada a la hora de abordar este estudio sobre la firma Prieto en Valdepeñas, ha sido la ausencia de fuentes bibliográficas. Para suplir esta carencia se recurrió directamente a las fuentes documentales. Además de localizar algunos de los trabajos realizados por Prieto, se intentó acceder al archivo de placas y los libros de cuentas del negocio. Desgraciadamente fueron destruidos a principios de los noventa, perdiéndose la oportunidad de ampliar los datos sobre la primera etapa de la firma Prieto. Posteriormente se hizo un rastreo de cualquier documento que pudiera aportar información sobre el tema a tratar, como noticias de prensa, anuncios publicitarios o fotografías publicadas en revistas ilustradas. El acceso a determinadas colecciones particulares ha permitido recopilar fotografías realizadas en el estudio de Prieto y considerarlas en sí mismas como documento. En cuanto a fotografías de prensa y postales merece una mención especial el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha que cuenta en sus fondos con los ejemplares digitalizados de *Vida*

Manchega y algunas colecciones de postales realizadas por Román Prieto, que comentaremos más adelante.

Ante la presencia de lagunas cronológicas en el discurso histórico se recurrió a las fuentes orales, siendo de vital importancia la participación de Eugenio Téllez Roderó, uno de los protagonistas del segundo periodo del estudio Prieto.

El resultado de este proceso de investigación es una aproximación a la historia de la firma Prieto, desde 1892 hasta su desaparición en 1980. Se ha dividido este periodo en dos etapas, la de Román Prieto (1892-1940) y la etapa Viuda de Prieto y Estudio Prieto (1930-1980).



Imagen 1. Román Prieto Cámara. Autorretrato (Col. Monasor).

1. Etapa de Román Prieto Cámara (1892-1930).

“No discutas y menos cuando no entiendes de fotografías. La mejor, la que más trabaja y la que hace los trabajos con más arte y conocimiento de causa, es la de Román Prieto”⁴.

Con este sencillo pero pretencioso eslogan comenzó a publicitarse en prensa la galería de retratos que Román Prieto había abierto en la Calle de la Cárcel Vieja. A día de hoy es poco lo que sabemos de la vida de Román Prieto Cámara (1872-1930), (Imagen 1).

Los únicos textos que recogen algún dato sobre su biografía son los publicados por Publio López Mondéjar y los anuncios publicitarios en prensa como el que reproducimos al inicio del texto⁵. Sabemos que aprendió el oficio con Ramón Sánchez del Moral, natural de Baeza y activo como fotógrafo entre 1890 y 1931. Se dedicó fundamentalmente a la fotografía ambulante y abrió galerías en diversos pueblos de la provincia, estableciéndose en Ciudad Real entre 1905 y 1908⁶.

Prieto compaginó su trabajo de fotógrafo con otras ocupaciones creando el cine proyecciones en la calle Balbuena, uno de los primeros de la comarca.⁷

Nos ha llegado una foto de la primera galería que abrió, en la calle de la Cárcel Vieja (Imagen 2). Estamos ante un estudio moderno que cuenta con estructura acristalada y cortinillas correderas que permitían graduar la intensidad de luz en el estudio. Además de la luz natural, el estudio contaba también con focos alimentados por generadores⁸, una columna de focos

para luz ambiente, dos luces cenitales y otra para iluminar el fondo. En el centro de la estancia la cámara del fotógrafo enfoca hacia un decorado escenográfico pintado, con cortinas y alfombra, que servía de fondo a los retratos. Completa la escena una serie de muebles y elementos de atrezzo. Cabe destacar, en primer término lo que debió ser un pequeño espacio de espera para los clientes, con un sofá y un gramófono, y una vitrina con fotografías a modo de catálogo de muestras.



Imagen 2. Estudio de Román Prieto en la C/ Cárcel Vieja, nº 2. Hac. 1985 (Col. Carmen Prieto).

La especialidad de Román Prieto y para la cual estaba preparado esta galería era el retrato. El retrato fotográfico venía a sustituir al retrato pintado en uno de los mayores anhelos de la burguesía decimonónica, la de perpetuar su imagen como artículo de lujo. Sabe-

4 *El Heraldo de Valdepeñas*, 24 de mayo de 1913. Biblioteca Municipal Ana de Castro, Sección Prensa Local.

5 P. López Mondejar, *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha (1839-1936)*, Madrid, Lumweg, 2005.

6 - M. Carrero de Dios et al. “Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha”, *Historia de la Fotografía Española, 1839-1986. Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española*, Sevilla, Sociedad de historia de la Fotografía Española, 1986, pág. 155-163.

- I. Sánchez Sánchez, *Listado de fotógrafos de Castilla-La Mancha*, sin publicar. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

7 << rifas y veladas de gramófono y cinematógrafo>>.P. López Mondéjar, *La huella de la mirada...*, pág. 59.

8 La luz eléctrica llega a Valdepeñas en 1906.

mos de la existencia de otros fotógrafos en Valdepeñas, como José Uclés, Federico Ventero o María Palomares⁹; incluso de otros negocios en los cuales se realizaban copias y ampliaciones de fotografías como la de Luis Hurtado, pero Román Prieto gozaba de mayor prestigio. Hay que tener en cuenta que Valdepeñas a finales de siglo estaba experimentando su particular revolución industrial gracias al aumento de la producción de vino. La bonanza económica favoreció el surgimiento de una pequeña burguesía local que demanda unos servicios acordes con su posición social. Entre esos servicios se encuentra la fotografía y particularmente el retrato utilizado como recuerdo pero también como muestra del estatus social. En los salones de las casas de la burguesía era habitual colocar retratos pintados como muestra de categoría. Con la llegada de la fotografía se sustituyen esos retratos pintados por artistas locales como Hurtado de Mendoza o Delicado Mena por retratos fotográficos. A pesar de esa sustitución evolutiva no hay que olvidar las deudas que éste último tiene con la pintura. Estos solían ser retratos de frente o medio perfil con fondo neutro u óvalo sobrepuesto y de gran tamaño. Algunos de ellos eran ampliaciones de otras fotografías de formato más pequeño. Como se puede leer en algunos reversos salidos del estudio de Prieto, se ofrecían "reproducciones y ampliaciones hasta el tamaño natural". Dado su representatividad era necesario retocar la placa y posteriormente el positivo para corregir imperfecciones faciales, peinados, joyas, etc. El resultado era un retrato elegante, solemne y aparente, al gusto de la clientela.

Dentro del retrato, Román Prieto se especializó en el retrato infantil, como demuestra el texto encontrado

en el reverso de algunas fotos analizadas: "Reproducciones y ampliaciones. Especialidad en retratos de niños. Se conservan los clichés un año". Hay que valorar la importancia de este mensaje ya que a pesar de que las poses no tenían que prolongarse durante minutos como ocurría con el daguerrotipo, no debía ser fácil lograr un posado infantil. La mayoría de las fotografías de niños que realiza siguen el mismo modelo; retratos individuales o en grupo, de frente o medio perfil. Como atrezo solían aparecer juguetes (caballito de madera) o elementos religiosos en caso de retratos de recordatorios de comunión. Las fotos se realizaban generalmente en el estudio aunque también se trasladaba a colegios y viviendas de particulares.

Una variante de estos retratos infantiles eran los retratos de niños postmortem, conocidos popularmente como "enterricos". Estas fotos tenían la finalidad de conservar el recuerdo y la imagen (a veces única) del niño muerto prematuramente. Éste solía aparecer en brazos de sus progenitores, en la cuna como si estuviera durmiendo o bien en el ataúd adornado con flores. Este tipo de retratos postmortem también se realizaban a los adultos y tenían la misma finalidad que los anteriores, conservar un recuerdo del difunto. Para la realización de estos retratos, el fotógrafo generalmente se desplazaba a la casa donde tenía lugar el velatorio y se montaba la escenografía requerida para tal retrato. Lejos del morbo o del rechazo que nos puedan provocar hoy estas imágenes, ésta era una costumbre normalizada en una época en la que las personas necesitaban dejar constancia para el recuerdo de los momentos más importantes de su vida; nacimiento, comunión, matrimonio, servicio militar y muerte como

9 B. Sánchez Ballesteros y A. R. Merlo, *Anuario Comercial o guía indicadora de Valdepeñas para 1907*. Valdepeñas, 1907. Pág. 88. Disponible en la página web http://bidicam.jccm.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1026294

final del ciclo. Al fin y al cabo la muerte estaba a la orden del día, sobre todo la infantil, y el retrato, como principal reclamo social, sólo adaptaba la oferta a una demanda de imágenes para el recuerdo¹⁰.

La fotografía evoluciona en la técnica y explora otras posibilidades más allá del mero retrato de galería. La cámara de Prieto abandona temporalmente el estudio para buscar los clientes fuera del clónico decorado. Las fotos de novios, grupos de amigos, etc. se realizan en los domicilios o en espacios abiertos, generalmente en el Parque Cervantes. Los exteriores planteaban nuevas dificultades técnicas como controlar la intensidad de la luz natural, la pose, el espacio abierto, la composición, etc.

La proliferación del número de fotógrafos aficionados (sobre todo ambulantes o minutereros) y el abaratamiento de los costes de los materiales favoreció el acceso de otras clases sociales a la fotografía y supuso la democratización de este medio¹¹. Ante esta situación Prieto ha de adaptar su oferta para seguir siendo competitivo en un mercado cada vez más amplio. Por estos motivos se empieza a adentrar en otros ámbitos como el del trabajo. A principios de siglo XX se generalizan los retratos de oficios, es decir, fotografías de grupos de profesionales ejerciendo su trabajo. Si antes hemos indicado cómo el crecimiento de la industria vitivinícola repercute en el surgimiento de una burguesía local, también veremos como el auge industrial repercute en la creación de talleres de oficios asociados a esa industria y que quedarán magistralmente documentados

por el objetivo de Prieto. Picapedreros, boteros, pellejeros, guarnicioneros, carreteros y caldereros se agrupan ante la cámara para dejar constancia del trabajo cotidiano en talleres generalmente familiares. En ellos solían aparecer retratados varias generaciones de una misma familia. Este hecho no es casual sino que tiene una intención muy clara, la de poner de manifiesto la perdurabilidad del negocio. Puesto que eran oficios con estructura jerarquizada, también solían figurar los distintos estadios de la profesión, desde el aprendiz hasta el maestro del taller. Esta complejidad convierte a estos retratos en verdaderos documentos históricos y antropológicos ya que permiten documentar no sólo las estructuras sociales sino también tareas que han ido desapareciendo sin dejar huella¹².

Otro aspecto a destacar en la obra de Román Prieto es su faceta como fotógrafo del espacio urbano y de los cambios que experimenta éste durante el proceso de industrialización. Entre los últimos años del siglo XIX y la primera década del siglo XX se hace habitual el uso de tarjetas postales como medio de comunicación sencillo y barato. La inclusión de imágenes en una de las caras de las postales abrió un mundo de posibilidades a la difusión de la fotografía. En el caso de Valdepeñas a principios de siglo XX se editaron varias series de postales que reproducían distintas vistas de la ciudad, generalmente la plaza de la Constitución, la calle Seis de Junio y el paseo de la Estación como espacios urbanos representativos del nuevo orden burgués. También se

10 También debemos tener en cuenta a este respecto como antecedente de la fotografía postmortem la costumbre de las máscaras mortuorias en cera o yeso, que venían a cumplir la misma función que la fotografía. Ver M. Romo Mellid, *Fotografiar a los muertos*, publicado el 6 de noviembre de 2005 en la página web <http://www.solromo.com/autora.htm>.

11 P. López Mondéjar, *La huella de la mirada...*, pág. 72

12 Desde el punto de visto iconográfico se puede establecer toda una trayectoria histórica de la forma que han tenido las artes de representar los retratos gremiales. No queremos decir con ello que Prieto conociera necesariamente la pintura holandesa, por ejemplo, pero sí planteamos que tanto la pintura como la fotografía utilizan un lenguaje similar.

solían elegir edificios que mostraban la modernidad de la ciudad como el nuevo Ayuntamiento, edificios bancarios e industriales, el templete de la música, la estación de ferrocarril, etc. Entre los editores de algunas de estas series destacan nombres como Castañeira, Álvarez y Levefeld (editorial con sede en Madrid), Casa Reyes (Granada) o los empresarios locales Albi y Merlo, y Emilio González. Estas postales ayudaron a la difusión de la nueva imagen de la ciudad; una difusión que fue vista por los empresarios de la localidad como una forma de publicitar su empresa. Para esta iniciativa se contó con la profesionalidad de Prieto que fue el encargado de realizar las fotografías para un grupo de empresas emergentes fundadas en la primera década del siglo XX. La Panificadora de Valdepeñas, la fábrica de harinas La Consolación, las bodegas de Ramón Caravantes y Luis Palacios, y la Fábrica de muebles González y Villegas, son algunos ejemplos de ellas. En todas ellas Prieto optó por vistas panorámicas de las instalaciones, del interior (espacios de producción, oficinas, maquinaria o productos en venta) y del personal realizando sus tareas¹³. En casos como este último volvemos a los retratos de grupo pero esta vez insertos en un discurso más amplio y tipificado, el de la imagen de empresa y los profesionales que la componen. A este respecto podemos hablar de una evolución del retrato ya que encontramos figuras adoptando una pose y otras que continúan su trabajo sin percatarse del fotógrafo. Estaríamos hablando de una concepción del sujeto fotografiado más cercana a la foto publicitaria, con un fin

comercial que pretende vender un producto (calidad, servicio moderno y profesional) y no un mero retrato.

Las posibilidades de difusión de la imagen hacen que la fotografía sea requerida como complemento de las noticias en la prensa de la época. Las revistas ilustradas con páginas de sociedad se generalizan y los fotógrafos se enfrentan ahora a un nuevo reto, el retrato de la noticia. El primer contacto de Prieto con la prensa se produjo en 1892, con la incorporación de dos fotografías suyas en dos números de la revista ilustrada editada en Valdepeñas *La Mancha Ilustrada*; concretamente una vista del balneario del Peral y otra de la fachada del Convento de las Agustinas¹⁴. Pero su aportación más importante a la fotografía de prensa la realiza en *Vida Manchega*. En 1912 se empieza a editar esta revista semanal ilustrada que incorpora la imagen para amenizar la lectura. La fotografía tomaba protagonismo en las cuatro o cinco hojas centrales, de papel *couché*, destinadas exclusivamente a imágenes en las que el texto –si aparecía– tenía un carácter secundario. En ellas se solían representar acontecimientos de sociedad como visitas de políticos, excursiones, carreras ciclistas, retratos de la élite política, social y cultural, etc. Como vemos eran temas muy al gusto de sus lectores mayoritarios, la burguesía – hay que tener en cuenta el precio privativo de la revista-. Esta publicación cuenta con la participación de fotógrafos de toda la región, como V. Rubio, Jerónimo, J. Collado, Plaza, Linares y Román Prieto, entre otros¹⁵. Su trabajo como fotógrafo de prensa ocasional se extendía por

13 Las dimensiones de éstas postales eran 9x14cms. En el reverso, además de los datos del editor e impresor, se introducía publicidad de la empresa e incluso listas de precios de los productos. Desconocemos el número exacto de postales que componían las series porque en la mayoría de los casos no aparecen numeradas. Éstas postales pueden consultarse en el Centro de Estudios de Castilla-la Mancha.

14 *La Mancha Ilustrada*. Biblioteca Municipal Ana de Castro, Sección Prensa Local.

15 Ver S. García Alcázar, “La consolidación de la fotografía en la prensa de Castilla-la Mancha: La revista ilustrada Vida Manchega”, *Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-la Mancha*, Ciudad Real, Almud, 2006.

la comarca de Valdepeñas y Campo de Montiel, aunque también acudía como apoyo a otras localidades como Ciudad Real. Fiestas populares, mítines políticos, corridas de toros, procesiones y bailes de sociedad eran algunos de los temas representados. Se trata de un tipo de fotografía más compleja, que tiene en cuenta tanto las características técnicas del retrato –cuyos valores de representatividad se mantienen– como la captación del suceso.

La forma de incluir fotografías en prensa presentaba una dificultad que se vio resuelta con la técnica del fotograbado. Creada por Charles Gillote en 1876, se trata de un proceso fotomecánico de grabado a partir de una plancha metálica previamente tratada con una emulsión fotosensible, sobre la que se proyecta un negativo fotográfico. La luz pasa a través de las partes claras del negativo incidiendo en la plancha emulsionada que, al ser afectada por la luz, se vuelve insoluble. Finalmente la plancha se lava con agua para que desaparezcan las partes en las que no ha incidido la luz y se somete al mordiente. El resultado es un matriz que posteriormente se inserta en la plancha tipográfica, se entinta y genera así una imagen en positivo formada por una trama de puntos que componen, según la proximidad entre sí, la gradación tonal.

Entre tanto el negocio prosperaba y el estudio de Prieto en la calle Cárcel Vieja se quedaba obsoleto. El reclamo de la burguesía lo lleva a ocupar un local ubicado en la planta baja de una casa del paseo de la Estación, propiedad de la familia Cabadas. Por aquel entonces el paseo de la Estación se convierte en el principal eje urbano al que abren sus puertas las casas de la burguesía vitivinícola. Con el nuevo estudio se generan nuevos espacios; una sala de recepción, una

salita de espera, un pequeño almacén de placas y materiales, y la sala de fotografiado con tres decorados y nuevo atrezzo.

Hasta ahora hemos visto cómo la trayectoria profesional de Román Prieto va abarcando distintos aspectos de la fotografía, desde el retrato de estudio hasta la fotografía de prensa, pasando por la fotografía del espacio urbano y la edición de postales. El volumen de trabajo era cada vez mayor y se hacía necesario que durante su ausencia, alguien se encargara de atender la galería. Prieto había contraído matrimonio con Ángela Linares, fruto del cual nacieron Carmen y Ángela. Ambas fueron introducidas por su padre en el oficio de fotógrafo, al igual que su mujer, quedando a su cargo el trabajo de estudio durante las ausencias de éste. Sabemos que Carmen empezó a colaborar en el estudio a partir de 1912, justo antes del traslado al Paseo de la Estación¹⁶. En 1928 Carmen monta una galería de retratos en Albacete, que permanecerá abierta hasta 1936.

Román Prieto fallece en 1930 en el mejor momento de su carrera profesional. El futuro de la firma debe afrontar dificultades como la proliferación de los aficionados y la profesionalización del fotoperiodismo.

2. Etapa Viuda de Prieto y Foto Prieto (1930-1980).

A partir de esta fecha son pocos los datos que se conocen de la evolución del estudio. Se sabe que bajo el nombre de “Viuda de Prieto” el negocio siguió a flote gracias al trabajo de su viuda e hijas, y que el prestigio de la firma y la calidad del producto no decayeron. Aunque se dejan de lado la edición de postales y la fotografía de prensa, se mantiene el retrato como principal fuente de ingresos. A este respecto habría

16 P. López Mondéjar, *La huella de la mirada...*, pág. 59.

que hacer una consideración especial sobre cómo una mirada femenina detrás del objetivo puede influir en el resultado final. Partiendo de los recientes estudios en torno a las cuestiones de arte y género, la fotografía, al igual que el resto de las artes ha estado controlada desde sus inicios por el hombre, que ha impreso en ellas una visión eminentemente masculina con toda la carga cultural que ello lleva aparejado (estereotipos profesionales y visuales femeninos condicionados por una supuesta situación de inferioridad). El papel de la mujer como artista, como sujeto creador y no sólo como objeto del arte, lleva pues aparejado un cambio en la concepción de la propia obra de arte que la distingue de aquella realizada por un hombre. La fotografía implica mirar y ser mirado por lo que la relación que se establece entre el fotógrafo y el sujeto fotografiado cambia al verse alterados los roles de género. Sin entrar en cuestiones más profundas al respecto, podemos decir que la mujer aporta otra perspectiva al mundo de la fotografía, otra visión. Tomando como ejemplo algunas de las fotografías realizadas en este periodo, vemos una relajación de la pose y de la actitud de los retratados. En el caso de los retratos de boda la pareja muestra una mayor complicidad, deja de mirar al objetivo y se miran entre sí. Suelen aparecer ambos sentados o de pie, pero sin que se vea la sumisión de uno de los cónyuges al otro como se podía apreciar en los realizados por Román Prieto. La fotografía se enriquece ahora con un nuevo elemento, los niños de arras, que aportan ternura y, sobre todo,

un contenido simbólico a la foto: el matrimonio como símbolo de la nueva familia que se ha creado.

Desconocemos qué ocurrió en la Galería durante la Guerra Civil. Sí sabemos que superó las dificultades económicas de los primeros años de la posguerra, que redujeron la práctica de la fotografía a unos pocos privilegiados. A finales de los años cuarenta Ángela Prieto Linares contrae matrimonio con Juan Fresquet Ros¹⁷. De origen catalán, era representante de la marca de productos fotográficos Valca. Se había iniciado en la fotografía a través de su padre, Francisco Fresquet, pintor aficionado que colaboraba en algunos estudios de la ciudad condal como retocando placas y positivos¹⁸.

Durante estos años y a pesar de la entrada en el negocio familiar de Juan Fresquet, la especialidad del estudio sigue siendo la misma, el retrato, ya que se tendía a identificar la fotografía profesional con ese género en concreto. Las circunstancias políticas tampoco facilitaron el trabajo a aquellos profesionales que no mostraran su adhesión al nuevo régimen. La más perjudicada por la nueva situación fue la fotografía de prensa sometida a los dictados de la Dirección General de Prensa del Movimiento. De los dos mil periódicos y revistas que se editaron durante los años de la República, se pasa a ochenta y siete en 1945¹⁹. Muchos reporteros gráficos se ven obligados a volver a la fotografía tradicional.

El estudio Prieto recurre de nuevo al servicio de retratos ambulantes por los pueblos de la comarca, intentando salvar las dificultades económicas caracte-

17 Juan Fresquet era conocido en la localidad como Prieto ya que mantuvo desde un primer momento el nombre del estudio de su suegro por su prestigio.

18 Todos los datos referentes a este periodo del Estudio Prieto fueron extraídos de una entrevista realizada a Eugenio Téllez Roderó el 17 de octubre de 2008.

19 P. López Mondéjar, *Alfonso*, Lumweg, Barcelona, 2002. Pág. 94.

rísticas de un modesto estudio fotográfico de la época de la autarquía. La fotografía era un medio conocido ya por todos pero la capacidad adquisitiva de las familias reservaba el recuerdo fotográfico de estudio para acontecimientos importantes. A finales de los años cuarenta el surgimiento de una nueva clase media nacida al amparo del nuevo sistema económico comienza a adoptar las antiguas costumbres burguesas de principios de siglo, hecho que concede a los estudios tradicionales como el de Prieto la oportunidad de recuperar los beneficios de antaño²⁰.

Comienzan a proliferar los estudios fotográficos en la comarca y en la localidad. El estudio, ahora bajo en nombre de Foto Prieto, seguía siendo el más importante de la localidad pero no era el único. Contamos con el nombre de alguno de ellos como J. Uclés; procedente de Manzanares y presente en la localidad de forma itinerante desde principios de siglo XX, se estableció definitivamente en la calle de las Escuelas. Hay que mencionar también a Ramón López, con estudio en la calle Caldereros, Milá, en la calle Balbuena, y a José García Ortega en la calle de la Virgen²¹.

Muy popular durante estos años fue el trabajo de Navarrete. Con un pequeño taller de rebelado en la calle San Juan, se dedicaba fundamentalmente a la fotografía ambulante. Ofrecía retratos a grupos de amigos o familiares que salían a la calle con motivo de alguna festividad. No utilizaba forillos sino que retrataba al cliente en movimiento, con la calle y la gente de alrededor como único escenario. El resultado eran fotos espontáneas que se alejaban del encorsetamiento y la pose forzada del estudio. Además ofrecía a los particulares la oportunidad de guardar un recuerdo por un precio asequible y

acorde con la capacidad adquisitiva de la época. A finales de la década de los cincuenta se abren dos nuevos estudios en la localidad que se suman a la moda de los reportajes de bodas, An-Fran y San-Fer.

En 1958 fallece Ángela Prieto. Juan Fresquet, queda sólo al frente del negocio y abrumado por el volumen de trabajo, decide convertir el estudio en una sociedad. Durante un tiempo, en sus viajes por los pueblos de la comarca como retratista ambulante, busca a alguien con experiencia en el mundo de la fotografía que estuviera interesado en sacar el negocio adelante con él. El candidato idóneo para tal efecto resultó ser Eugenio Téllez Rodero. Natural de Santa Cruz de Mudela, Eugenio Téllez descubrió la fotografía en Madrid a mediados de los años 40. En 1946, a la vuelta del servicio militar montó un pequeño estudio fotográfico en su pueblo natal donde además de realizar retratos, ofrecía otros servicios como el de alquiler de cámaras fotográficas a particulares y posterior rebelado de la película.

Tras la oferta de Juan Fresquet, Eugenio Téllez acepta y se forma la sociedad en 1960. Es una década próspera en la que empiezan a ponerse de moda los reportajes de bodas, bautizos y comuniones, tanto en el estudio como en exteriores, bien en Valdepeñas o en los pueblos de la comarca. El primitivo estudio de Román Prieto se adapta a los nuevos gustos. En la tercera imagen que acompaña este texto podemos ver a los dos socios en el interior del estudio, (Imagen 3).

Se encuentran en la sala de acceso donde se ubicaba el mostrador. Están rodeados de retratos de novios, comunión y un retrato del servicio militar, dispuestos en la estancia a modo de catálogo de productos. Al fondo, en otra habitación se ve una cámara de gran-

20 P. López Mondéjar, *150 años de fotografía en España*, Barcelona, Lumweg, 2000. Pág. 204.

21 Bailly Ballière, *Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración*, Madrid, 1943. Pág. 2159.

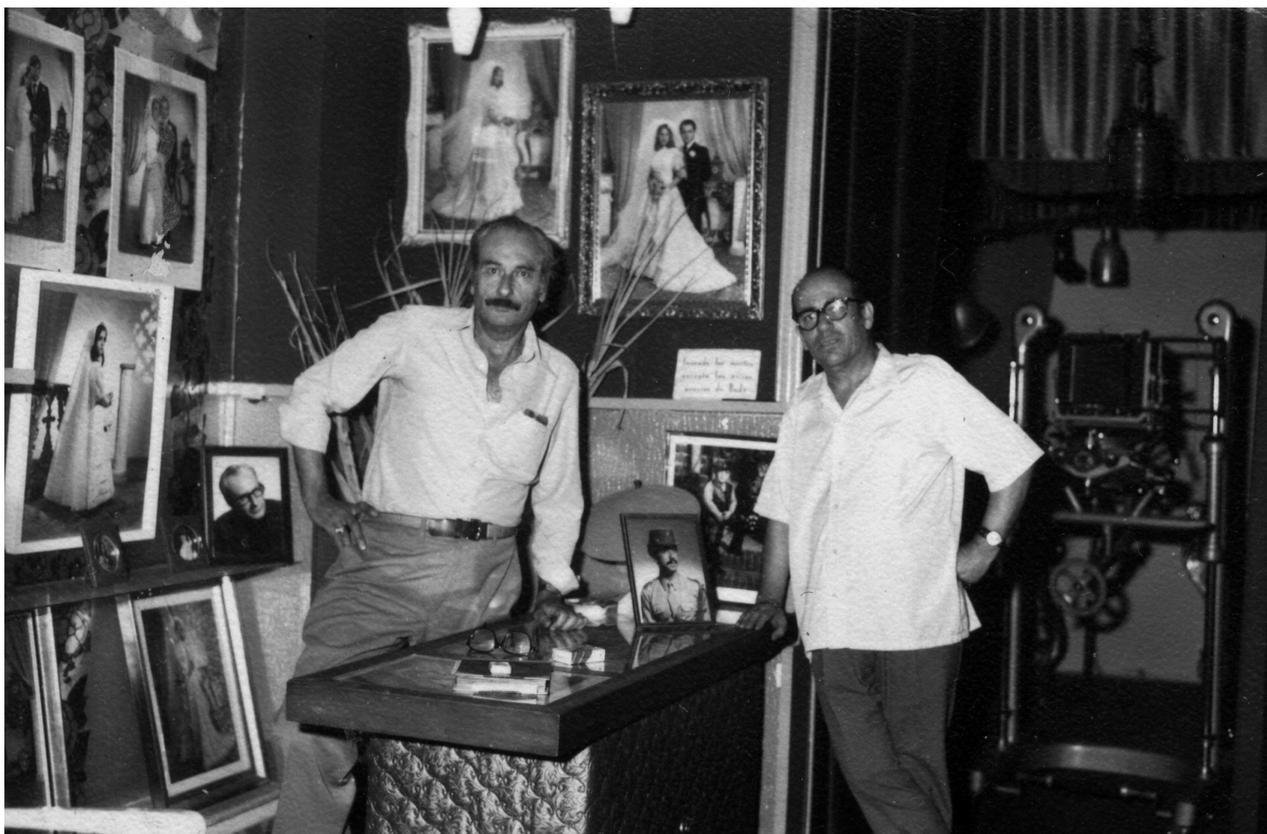


Imagen 3: Juan Fresquet (izq.) y Eugenio Téllez (der.) en el estudio del paseo de la Estación. Hac. 1965 (Col. Eugenio Téllez).

des proporciones; se trata de una Anaca adquirida por Juan Fresquet en Murcia a principios en los años sesenta. También se pueden ver los focos y una serie de cortinajes, telones y fondos que eran desplegados dependiendo del tipo de retrato. La fotografía está tomada desde la tercera sala que componía el nuevo estudio. En ella se montó una escenografía que recreaba

un jardín con flores de plástico y un pequeño vestidor donde cambiarse de ropa para los reportajes. El mobiliario de atrezzo que se utilizaba en los retratos era el mismo que adquirió Román Prieto. Se trataba de aparadores, sillones, candelabros y reclinatorios que, a pesar de su antigüedad, tenían un diseño recargado que proporcionaba una imagen de suntuosidad al gusto de la época²².

Los efectos de luz también evolucionan. Son escenas más luminosas que introducen en el fondo motivos

22 Hay que decir que este hecho nos ha permitido atribuir a Prieto muchas fotografías que no conservaban el sello de la empresa

de estrellas o imitación de vidrieras, logrados mediante la colocación de plantillas con tales formas en los focos. Donde mejor se observa la evolución del retrato es en los reportajes de bodas; nos encontramos ahora con una mayor variedad de poses, más naturales y desenfadadas. El reportaje de estudio se completaba con el reportaje de exterior (a la entrada a la iglesia, ceremonia y salida de la iglesia).

Los medios con los que se contaban eran en algunos casos rudimentarios, pero la ilusión con la que se trabajaba compensaba las dificultades técnicas. Para el positivado de la película idearon una especie de ampliadora artesanal elaborada por ellos mismos y que denominaron "tiradora". Este aparato consistía en un cajón de madera con tres niveles en su interior. El superior que acogía el papel fotográfico, el intermedio que contenía el negativo, y uno inferior cubierto de bombillas que al ser encendidas simultáneamente proyectaba la luz a través del negativo hasta el papel.

Las tareas del estudio se repartían entre los dos socios de tal forma que Eugenio Téllez se ocupaba de realizar las fotografías de dimensiones comprendidas entre el tamaño carnet y 24x30 cm, y Juan Fresquet de aquellas comprendidas entre 24x30cms y 60cms. Hasta la llegada de la fotografía en color, las fotografías se coloreaban con acuarelas a mano, siempre y cuando lo solicitara el cliente. En cuanto a la fotografía de prensa, colaboraron en alguna ocasión con periódicos regionales como Lanza, pero de forma aislada y con motivo de algún suceso extraordinario. También recibieron algún encargo de las autoridades municipales pero dado el volumen de trabajo se centraron sobre todo en reportajes de estudio. Otros servicios que ofrecían era el retocado de negativos antiguos y la recogida de líquido de revelado por los pueblos de la comarca, que era posteriormente vendido en Madrid.

Los hijos de ambos socios colaboraban en las tareas del estudio, como revelado, guillotinado, presentación de los positivos, modelos de pruebas de nuevas películas fotográficas, etcétera; una ayuda muy útil sobre todo en temporadas de gran volumen de encargos como primavera y otoño, en las cuales las jornadas de trabajo se prolongaban hasta la noche. Se mantenía así la esencia de un negocio familiar, aunque posteriormente ninguno de los descendientes continuara con el oficio.

A principios de la década de los setenta los estudios de fotografía comienzan un proceso de decadencia debido sobre todo a la proliferación de las cámaras para aficionados. Este fenómeno llevaba dándose desde hacía décadas pero lo que se produce ahora es una popularización de la misma. Con unos precios asequibles para el gran público, estas cámaras permitían tomar fotos en cualquier sitio sin la mediación del fotógrafo profesional. El estudio sólo era requerido en casos muy concretos como reportajes de boda y comuniones. No obstante esa nueva demanda de cámaras exigía a su vez un nuevo servicio, el de revelado del negativo y venta de repuestos. Los estudios se convierten ahora en distribuidores de repuestos y en mediadores entre los particulares y los laboratorios de revelado.

Durante dos décadas Juan Fresquet y Eugenio Téllez vivieron del oficio de la fotografía hasta la jubilación del segundo en 1981. Poco después Juan Fresquet fallece y en 1985 su segunda mujer traspassa el negocio a otro fotógrafo, Higinio Castro que mantiene el estudio fotográfico bajo el nombre de Foto Castro. La desaparición física del Estudio Prieto se produce en 2006 cuando una constructora adquiere la antigua casa de la familia Cabadas del paseo de la Estación y la reduce a escombros, acabando así con un negocio que llevaba casi cien años fabricando recuerdos. A pesar de ello, la firma Prieto permanecerá en el recuerdo colectivo en

forma de fotografías; de momentos que vistos a través de un objetivo, fueron congelados para que décadas después sigamos emocionándonos ante los retratos de aquellos que una vez soñaron con ser eternos.

- SCHARF, A. *Arte y fotografía*. Madrid, Alianza Forma, 2005.
- SOUGEZ, M-L. *et al. Historia General de la Fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1994.
- BURGÍN, V. *Ensayos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- CARRERO DE DIOS, M. *et al.* "Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha", *Historia de la Fotografía Española, 1839-1986. Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española*. Sevilla, Sociedad de historia de la Fotografía Española, 1986.
- FONTCUBERTA, J. *Estética Fotográfica. Selección de textos*. Barcelona, Blume, 1984.
- FREUND, G. *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- GARCÍA ALCÁZAR, S. "La consolidación de la fotografía en la prensa de Castilla-la Mancha: La revista ilustrada *Vida Manchega*", *Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-la Mancha*, Ciudad Real, Almud, 2006, págs. 186-196.
- INSENER BUFREO, E. *La fotografía en España en el periodo de entreguerras*. Girona, CCG, 2000.
- LARA LÓPEZ, E. L. "La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología". *Revista de Antropología Experimental*, nº 5 (2005), Texto 10.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha (1839-1936)*, Madrid, Lumweg, 2005.
 - *Alfonso*, Barcelona, Lumweg, 2002.
 - *150 años de fotografía en España*, Barcelona, Lumweg, 2000.

HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN CASTILLA-LA MANCHA: EL PERIODISMO GRÁFICO EN NUESTRA REGIÓN. DESDE SUS ORÍGENES HASTA 1930

Sonia Martínez Bueno

(Doctora en Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid)

Introducción

La fotografía es un fenómeno histórico en sí misma. A lo largo de la historia, las imágenes captadas en cualquier tipo de soporte han servido como medio para transmitir y distribuir la información. Pero lo han hecho en un doble sentido: nos han permitido “ver” la cosa representada en ellas y, además, nos han proporcionado datos muy valiosos sobre quienes las produjeron.

La historia del periodismo gráfico en Castilla-La Mancha no es sino un recorrido a través de los avances técnicos experimentados por la fotografía desde su nacimiento hasta nuestros días y la evolución sufrida por la prensa gráfica en nuestro país. No podríamos entender el devenir del fotoperiodismo en nuestra región sin situarlo dentro de un contexto más amplio: el del periodismo en nuestro país.

Gracias a la memoria fotográfica que se conserva en nuestros archivos podemos, desde el presente, acercarnos a los acontecimientos que marcaron el pasado: el convulso siglo XIX, la guerra civil, el quehacer cotidiano de muchos castellano-manchegos...

Y el futuro del periodismo gráfico estará marcado, probablemente, por la capacidad y el talento, la creatividad y la imaginación con la que los profesionales de nuestra región (y por extensión del resto de España) sepan aprovechar las posibilidades que ya ofrece la prensa digital.

1. Breve recorrido por la historia de la fotografía

Antes de iniciar este resumen de lo que ha sido la historia de la fotografía en Castilla-La Mancha, y siguiendo las explicaciones de Emilio Luis Lara López y María José Martínez Hernández¹, conviene hacer una matización muy importante pero muy simple al respecto; o mejor aún, una acotación de las dos aproximaciones posibles a lo que entendemos por historia de la fotografía: por un lado, la historia de la fotografía entendida como evolución de la tecnología fotográfica y, por otro, una aproximación a las fotografías como testigos fieles de la historia de nuestro país.

Ni qué decir tiene que el punto de partida más idóneo para abordar este punto es conjugar ambas aproximaciones: probablemente no se pudieran entender algunas fotos de nuestro pasado sin conocer previamente las técnicas fotográficas empleadas en la realización de las mismas. Hemos de ser conscientes de la importancia del cómo se hizo a la hora de estudiar el resultado final.

1.1. Evolución de la tecnología fotográfica: desde los daguerrotipos a la digitalización

El Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española de la Lengua, en su vigésima segunda edición, define la fotografía como “el arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en su-

1 E. L. Lara López y M. J. Martínez Hernández, “Historia de la fotografía en España. Un enfoque desde lo global hasta lo local”, en *Revista de Antropología Experimental*, núm. 3 (2003), pág. 2.

perfiles convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura”.

Este interés por captar fielmente lo que nos rodea se remonta al Renacimiento. Y aunque debemos agradecer a Leonardo da Vinci los orígenes de la cámara oscura, podemos afirmar que el desarrollo de la técnica fotográfica se inició en 1816 de la mano del físico francés Joseph-Nicéphore Niépce, el cual obtuvo la primera imagen negativa mediante la utilización de la cámara oscura y un procedimiento fotoquímico. Niépce denominó a su invento heliograbado.

Posteriormente Louis Daguerre, socio de Niépce, realizó fotografías únicas en planchas recubiertas con una capa, sensible a la luz, de yoduro de plata. Había nacido el daguerrotipo. Al principio, estas fotografías no eran permanentes y terminaban oscureciéndose y desapareciendo con el paso del tiempo.

Mientras Daguerre perfeccionaba su sistema, en Inglaterra, W.H. Fox Talbot, logró la fijación de imágenes sobre papel sensible a la luz: el calotipo. Y consiguió también el abaratamiento de los costes de la técnica fotográfica al obtener por primera vez múltiples positivos: la copia fotográfica. Tanto Daguerre como Talbot publicaron sus métodos fotográficos en 1839.

El término “fotografía”, procedente del griego *phos* (luz) y *grafis* (diseñar, escribir), comenzó a utilizarse en Alemania e Inglaterra, con la divulgación del daguerrotipo y del calotipo.

La fotografía fue presentada en la Academia de Ciencias y Bellas Artes de Francia como una fuente empírica de demostración de la realidad. Y pronto se comprobó que tenía utilidad científica, técnica, médica, astronómica, judicial... La fotografía podía ser usada como un documento.

En 1842 el astrónomo y químico inglés Sir John Frederick William Herschel introdujo el proceso de cia-

notipia. Posteriormente, para mejorar la nitidez de las imágenes y evitar las rugosidades del papel, Blanquart Evrad empleó el papel de albúmina.

Otros avances significativos fueron el uso del colodión húmedo (una especie de barniz que se aplicaba sobre las placas y que permitía la obtención de imágenes más nítidas en negativo o en positivo) y, sobre todo, el uso del gelatino-bromuro, que introduce el empleo de una placa de cristal sobre la que se extendía una solución de bromuro, agua y gelatina sensibilizada con nitrato de plata que ya no requería que la placa se mantuviera húmeda en todo momento. Esto ayudó a disminuir el tiempo de exposición a apenas un cuarto de segundo, muy cerca ya de lo que en un futuro sería la instantánea fotográfica. Y, además, facilitó el trabajo del fotógrafo al permitirle hacer fotos sin tener que desplazar el laboratorio fotográfico (eran famosos los carromatos reconvertidos en laboratorios para permitir el trabajo en exteriores).

Aproximadamente en 1861, el físico británico James Clerk Maxwell realizó la primera fotografía en color mediante el procedimiento aditivo de color. Y, en 1884, George Eastman patentó otro invento revolucionario: una larga tira de papel recubierta con una emulsión sensible. Había nacido la película. Algunos años más tarde realizó la primera película flexible y transparente en forma de tiras de nitrato de celulosa. También lanzó al mercado la popular cámara Kodak. La película en rollo (el carrete fotográfico) supuso el final de una era y el principio de una nueva etapa en la técnica fotográfica.

En 1861, el físico británico James Clerk Maxwell obtuvo con éxito la primera fotografía en color mediante el procedimiento aditivo de color.

En la primera mitad del siglo XX comienza a emplearse el flash electrónico, que se utiliza sobre todo

cuando la luz existente no es suficiente para tomar la fotografía con una exposición determinada. El flash es una fuente de luz intensa y dura, que generalmente abarca poco espacio y es transportable.

En 1948 nace la fotografía instantánea de Polaroid: una cámara que revelaba y positivaba la imagen en tan solo 60 segundos.

Finalmente, en 1990, comienza la digitalización del ámbito fotográfico: las imágenes son capturadas por un sensor electrónico que dispone de múltiples unidades fotosensibles y desde allí se archivan en otro elemento electrónico que constituye la memoria. Con la digitalización la imagen se define en códigos binarios. Dichos códigos binarios conforman una matriz de puntos que puede ser almacenada, transmitida y transformada. Esa posibilidad de transformación es lo que posibilita la restauración de la información en su forma original y, por lo tanto, logra que no se pierda calidad.

La aparición de las cámaras digitales, los programas para procesar o retocar las fotografías, los ordenadores de gran capacidad de almacenamiento, los monitores de alta resolución, los CD-ROM, los DVD... Todos estos avances han revolucionado y revolucionarán el futuro de la fotografía en sí y de la fotografía en los medios de comunicación. Muchos periódicos ya tienen sus galerías de imágenes y la mayoría de las agencias fotográficas comercializan sus servicios a través de Internet.

1.2 Aplicaciones de la fotografía

Aunque las aplicaciones de la fotografía son múltiples y variadas, nos vamos a centrar en el desarrollo experimentado por la misma en tres sectores básicos: la fotografía artística, la fotografía comercial y publicitaria y el reportaje gráfico.

1.2.1. La fotografía artística

La fotografía artística es la forma más subjetiva de la técnica fotográfica con fines expresivos e interpretativos.

En sus orígenes, la fotografía se concibió como una alternativa al dibujo y la pintura: el retrato fotográfico tuvo muy buena acogida como sustituto del retrato pictórico (abaratamiento de costes). Muchos artistas comenzaron a utilizar la fotografía en un afán por captar con mayor rapidez y fidelidad los detalles que escapaban a sus ojos. En definitiva, se utilizó como una ayuda para el arte.

Todos los avances logrados en la técnica fotográfica durante el siglo XIX y principios del XX sirvieron para que los fotógrafos de esa época experimentaran nuevas formas y tendencias. El fotógrafo sueco Oscar Gustave Rejlander y el británico Henry Peach Robinson descubrieron el método de crear una copia a partir de varios negativos diferentes. Su objetivo era lograr una imitación absoluta de la pintura. De ahí que los movimientos pictóricos que se produjeron en esas fechas (sobre todo el impresionismo) tuvieran tanta influencia en la forma de hacer y de conceptualizar las fotografías del momento y que incluso los temas elegidos fueran similares (bodegones, paisajes...).

Durante la década de 1920 el movimiento dadaísta encontró su máxima expresión en las obras del húngaro László Molí-Nagy y del estadounidense Man Ray: ambos utilizaron la técnica de la manipulación y experimentaron con fotografías solarizadas (este método consiste en reexponer una foto a la luz durante el proceso de revelado, lo que provoca un cambio total o parcial de los tonos blancos y negros y exagera las siluetas o contornos). Sin embargo, esta obsesión por imitar el arte hizo que, en esta época, la fotografía no lograra conquistar un lugar claro e independiente entre las artes.

De ahí que, poco a poco la fotografía se fuera desligando de la pintura y evolucionara hacia una recuperación de la nitidez de la imagen, sin tantas sombras ni nebulosas, hasta desembocar en lo que se conoció como el "nuevo realismo". Weston, Adams y Cunningham, entre otros, defendían que los fotógrafos tenían que lograr imágenes que captaran los detalles más lejanos con la misma nitidez que los objetos más próximos.

Después de la Segunda Guerra Mundial, fueron surgiendo diversas tendencias: algunos profesionales se centraron en la fotografía introspectiva mientras que otros optaron por el paisajismo o el documento social. Incluso, en la década de 1960, podemos volver a hablar de una fotografía manipulada, impersonal y abstracta. Y de la defensa del color como otra forma más de fotografía artística.

En cualquier caso, no existe ya ninguna duda sobre la inclusión de la fotografía en el campo de las artes. Su consagración como medio artístico no admite vacilaciones y cada año se publican un buen número de ensayos críticos sobre fotografía, su historia y evolución. Las obras de los fotógrafos más destacados se exponen en museos y galerías de arte de todo el mundo y existen algunos que poseen notables colecciones.

1.2.2. La fotografía comercial y publicitaria

Al igual que sucedió en el campo del retrato, la fotografía también tuvo una rápida acogida en el sector publicitario y, a partir de la década de 1920, se empezó a utilizar como un componente más de la publicidad.

Hoy en día la fotografía publicitaria es, probablemente, la rama de la fotografía que mayor volumen de trabajo genera. Es casi imposible concebir un anuncio publicitario en cualquier medio que no contenga una fotografía (a excepción de los radiofónicos, claro está).

Existen notables diferencias entre la fotografía publicitaria y el resto de géneros fotográficos: la fotografía publicitaria está al servicio de los intereses comerciales, por lo tanto, su objetivo primordial es el incremento de las ventas del producto o servicio. La fotografía publicitaria puede inspirarse en la realidad, pero no está obligada a ser un reflejo fiel de la misma; la mayoría de las veces nos ofrece una realidad construida, artificial; de ahí que a este género sí le esté permitida la manipulación sin ningún tipo de connotaciones peyorativas; el único límite que tiene un fotógrafo publicitario es el de su imaginación: puede recurrir a todo tipo de técnicas y trucos, a diferencia de lo que le sucede a un reportero gráfico de prensa. La fotografía publicitaria se caracteriza por ofrecer dos tipos de mensajes: denotativo y connotativo; El mensaje denotativo es el que nos muestra el producto en sí y el mensaje connotativo es el que añade todo tipo de emociones a la realidad. La fotografía publicitaria ofrece una visualización de las cualidades o atributos del producto utilizando las figuras de la retórica publicitaria (inspiradas en la literaria): metáforas, metonimias, etc. Y, por último, la fotografía publicitaria tiene un carácter globalizador. El lenguaje que utiliza es universal, compatible con cualquier tipo de cultura.

1.2.3 El reportaje gráfico

Al contrario de lo que sucedía en la fotografía artística o en la publicitaria, aquí sí resulta peyorativo el uso de cualquier técnica de manipulación que altere la realidad captada por la fotografía. Sin embargo, y aunque califiquemos a este tipo de fotografía como objetiva, lo cierto es que detrás de cada cámara y de cada foto hay un fotógrafo que, aun sin ser consciente del hecho, selecciona el plano, la luz, el enfoque... En definitiva,

selecciona una realidad concreta, su realidad. Por otro lado, también se debe tener en cuenta el uso del reportaje y la finalidad que se persiga con el mismo: las fotos más imparciales y objetivas pueden “usarse” como propaganda o con propósitos publicitarios.

Si la fotografía capta la imagen que perciben la cámara y el fotógrafo, podemos afirmar que cada fotografía es un reportaje en sí misma. Dentro del reportaje gráfico podemos distinguir entre fotografía documental, documentación social y periodismo gráfico, aunque a veces sea muy difícil establecer límites claros entre unas y otros.

1.2.3.1. Fotografía documental

Como explicaba Aaron Siskind (1903-1991), “la fotografía documental consiste en tomar una fotografía de tal modo que el espectador no piense en la persona que la tomó”. En definitiva, es la reproducción de la realidad. Probablemente, uno de los precursores de este tipo de fotografía fue el danés Jacob August Riis (1849-1914), inmigrante en Estados Unidos que sufrió en sus propias carnes las condiciones de vida infrahumanas en los barrios bajos de Nueva York: utilizó sus fotografías para ilustrar y dotar de mayor fuerza de convicción a los artículos que escribió para el New York Tribune. Por otro lado, Roger Fenton (1819-1869) consiguió las primeras fotos que mostraban todo el horror y la crudeza de la guerra de Crimea y Désiré Charnay (1828-1915), en otra faceta de la fotografía documental, las primeras fotografías de unas ruinas mayas. Posteriormente, y gracias al avance de la tecnología, los fotógrafos fueron capaces de viajar a lugares remotos y plasmarlos en sus fotografías. De hecho, algunos de los monumentos que aparecen en sus fotografías son el único testimonio que de los mismos conservamos en nuestros días.

1.2.3.2. Documentación social

Si con la fotografía documental lo que se pretendía era captar experiencias y situaciones ajenas, la documentación social se centra en fotografiar las condiciones del mismo entorno. Cada fotografía social se convierte en un testimonio gráfico del momento y sirve para documentar las condiciones y el medio en el que vive el hombre (como ser individual o perteneciente a un grupo). En 1870, el británico John Thomas plasmó la vida de la clase obrera en Londres y en Perú, Martín Chambí retrató la sociedad peruana del momento, dedicando un apartado especial a los pueblos indígenas de su país.

La documentación social persigue generar conciencia social, solidaridad. Unas veces se convierte en denuncia y otras se limita a facilitar el conocimiento en sí mismo.

1.2.3.3. Periodismo gráfico

El objetivo básico del periodismo gráfico es narrar una historia a través de la fotografía. Como decía Lewis Wickes Hine: “si hoy pudiera contar una historia con palabras, no tendría que cargar con una cámara”.

El fotoperiodismo utiliza la fotografía documental, se nutre de ésta y es su consecuencia natural. Sin embargo, y a diferencia de la documentación social, al periodismo gráfico sólo le interesan aquellas situaciones, hechos o personajes que son noticia en un momento dado. Qué duda cabe que las consecuencias que, por ejemplo, un huracán provoca en las condiciones de vida de una ciudad interesan al fotoperiodismo, pero cuando el hecho deja de ser noticia desaparece de los periódicos. Por el contrario, para el documentalismo social (aunque comparta y utilice las mismas técnicas), siempre será interesante el espacio y las condiciones de vida del hombre en sociedad.

No se ciñe a la noticia. Va más allá y trata de transformarse en una reflexión, en una muestra del hombre en su quehacer.

Para el periodismo gráfico cualquier tema puede ser interesante: deportes, política, cultura, sociedad... El reportaje fotográfico tal y como lo entendemos hoy surgió a finales de la década de 1920, con la introducción de la cámara Ermanox (que más tarde sería sustituida por las famosas Leica y Contax). Muchos son los fotógrafos y las publicaciones que han sobresalido dentro del periodismo gráfico: Henri Cartier-Bresson (1908-2004), fotógrafo francés que destacó por captar lo que él mismo denominó como el "instante preciso" y al que se considera como el padre del periodismo fotográfico; Robert Capa (1913-1954), posiblemente el corresponsal gráfico de guerra más famoso del siglo XX que precisamente inició su carrera profesional en la Guerra Civil española, dejando testimonio tanto de escenas bélicas como de la situación en la que vivía la población civil... A finales de 1930 aparecen dos revistas emblemáticas: *Life* y *Look* (en Estados Unidos y Gran Bretaña, respectivamente) y empiezan a ver la luz las primeras agencias fotográficas, como es el caso de Magnum.

Desde el nacimiento de la prensa hasta nuestros días, para conocer el contenido de una noticia y poder asimilarla es preciso leerla. A una fotografía basta con mirarla. Cuando la información escrita se completa con una imagen su comprensión y asimilación es mucho más fácil. La fotografía nos centra y nos atrae, al tiempo que complementa al texto al que acompaña, facilitando su entendimiento. Su valor comunicativo, por tanto, es muy alto. Hoy en día sería imposible entender los medios de comunicación (televisión y prensa, sobre todo) sin el poder de la imagen.

2. Evolución del periodismo gráfico en España hasta 1930

La evolución en las técnicas fotográficas durante el siglo XIX y principios del XX, así como el desarrollo tecnológico de los procedimientos de impresión a gran escala fueron las dos líneas convergentes que propiciaron el nacimiento del periodismo gráfico. La irrupción de la fotografía en la prensa marcó un punto de inflexión en el desarrollo del periodismo moderno. Provocó un cambio trascendental: el predominio del periodismo informativo sobre el de opinión y el nacimiento de la empresa de comunicación, que busca la rentabilidad económica. Las tiradas se multiplicaron: la fotografía acababa de abrir una ventana al mundo y permitía acercar acontecimientos lejanos.

2.1. El nacimiento de la prensa gráfica en España

Los orígenes de la prensa gráfica en España fueron más complicados que en el resto de Europa y Estados Unidos. En nuestro país el índice de analfabetismo era muy elevado (a finales del siglo XIX rozaba el 66% de la población), existía una escasa urbanización y el poder adquisitivo era muy bajo, lo cual dificultaba sobremanera la adquisición de prensa diaria. Los elementos gráficos en esta época (segunda mitad del siglo XIX) eran los grandes ausentes en los periódicos. La confección de los diarios en nuestros días nada tiene que ver con la que se realizaba en aquellos años: noticias sucediéndose unas a otras verticalmente, sin grandes titulares (aparecen a finales de la década de 1880), con apenas ilustraciones...

Sin embargo, la fotografía fue ganando terreno. En 1852 el *Diario Mercantil* de Valencia incluía en sus páginas un daguerrotipo de Pascual Pérez Rodríguez y se producían colaboraciones puntuales de reconocidos fo-

tógrafos como Laurent o Clifford en el *Museo Universal* o *La Crónica*. La guerra de Marruecos, donde destaca la presencia del fotógrafo Enrique Facio y las guerras carlistas, con reportajes de Charles Monney y Antonio García, despertaron la atención del público y de los editores. Sin embargo, no fue hasta finales del siglo XIX cuando las fotografías se impusieron en la prensa por aportar veracidad a las noticias.

La *Ilustración Española y Americana*, semanario creado en 1869, contó con la colaboración de los mejores reporteros del momento, como es el caso de Juan Comba, considerado como uno de los precursores del reportero gráfico español. Pero es con la aparición de *Blanco y Negro* y *Nuevo Mundo* cuando la fotografía logrará su plena integración en la prensa española. Aun así, y a pesar de insertar en sus páginas las fotos de los mejores profesionales de la época (Alfonso Sánchez García, Vicente Gombáu, Alejandro Merletti, Francisco Goñi...), no existe una relación contractual permanente: no son trabajadores de la plantilla como sucedía con el resto de periodistas. Se les contrataba de forma puntual para cubrir los acontecimientos del momento. Eso propició que muchos fotógrafos vieran una posibilidad de trabajo más allá de sus estudios y que recondujeran su actividad hacia el mundo del periodismo gráfico. Por otro lado, las innovaciones tecnológicas que se van produciendo facilitan cada vez más la labor del reportero y le permiten demostrar su capacidad para capturar el instante decisivo de cada situación. Diarios como *ABC*, *El Gráfico*, *La Vanguardia* o *El Imparcial*, son ya conscientes de la importancia de insertar fotografías en sus páginas.

2.2. La prensa gráfica española durante el primer tercio del siglo

Durante los primeros años del siglo XX la prensa española, quizás por detrás de países como Inglaterra en cuanto a contenido informativo se refiere², brilló con luz propia en otros campos: la literatura, la filosofía e incluso la ciencia, se transmitió al público a través de la prensa. Puede decirse que los intelectuales españoles de aquella época (a falta de otros medios de comunicación de masas) descubrieron en la prensa la capacidad de llegar a un público mucho más amplio que a través de los libros. A modo de ejemplo, tanto Ortega y Gasset como Unamuno, publicaron gran parte de su obra en los periódicos del momento. Y que decir de Azorín, los hermanos Machado, Ramón Gómez de la Serna, Eugenio D'Ors, Maeztu, etc., colaboradores asiduos de muchos de los periódicos del momento. Cabría incluso preguntarse cual era el peso relativo de los artículos escritos por periodistas frente a los artículos escritos por intelectuales.

La prensa fue transformándose, a lo largo de este primer tercio de siglo, en una industria. Y a medida que esto sucedía, el periodismo (casi limitado al mundo de las colaboraciones y de los aficionados) se transformó muy lentamente en una profesión. Las condiciones económicas de aquellos que figuraban en la plantilla no eran nada ventajosas, por no decir miserables en muchos casos. En diciembre de 1919 se produce una huelga que logró establecer unas bases mínimas para estos profesionales (aunque no sirvieran para mucho). Paradójicamente, la dictadura de Primo de Rivera acabó con la libertad de prensa pero mejoró sus condiciones laborales.

2 M. C. Seoane y M. D. Saiz, Cuatro siglos de periodismo en España, Madrid, Alianza Editorial, 2007. Pág. 157.

En cuanto a las cifras de tirada, hasta no bien entrada la década de 1920 casi ninguno de los diarios españoles superaba la cifra de los 200.000 ejemplares diarios, a excepción de *ABC*, *La Vanguardia* y *Ahora*. Sin embargo, resulta curioso comprobar el gran número de cabeceras diarias que existía para un número tan escaso de lectores. Tan escaso y tan concentrado en las publicaciones más importantes, en aquellas que hicieron de la prensa un negocio y, por lo tanto, fueron capaces de incorporar los avances tecnológicos que se iban produciendo: las rotativas (a finales del siglo XIX), las linotipias en los primeros años del siglo XX. Comienzan a aumentar el número de sus páginas, a diversificar sus secciones, a incluir fotografías... Con la instauración de la dictadura de Primo de Rivera (septiembre de 1923) se cierran los periódicos de partido y se reprime duramente la prensa anarquista, la comunista (que apenas acababa de ver la luz) y la nacionalista. Pero la prensa con sólida base empresarial siguió adelante, modernizándose, sin acusar de forma tajante el golpe de estado, a pesar de la censura implantada.

En cuanto a las revistas gráficas de información general, en 1928 aparece *Estampa*. En su primer aniversario incluyó entre sus páginas un gran reportaje fotográfico en el que mostraba sus talleres. Gracias a su éxito, provocado probablemente por un precio muy asequible y por su modernidad, fue capaz de competir en buenas condiciones con las revistas del momento, *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo* y *Blanco y Negro*.

3. El periodismo gráfico en Castilla-La Mancha

3.1. Los orígenes del periodismo gráfico en nuestra región

Al igual que sucedió en el resto de España, los orígenes del periodismo gráfico en Castilla-La Mancha lo encon-

tramos en las primeras fotografías de aquellos pioneros que llegaron a nuestra región durante el reinado de Isabel II. Aunque nuestro país se dejó seducir pronto por la técnica fotográfica (los primeros daguerrotipos españoles corresponden al año de su invención), su introducción en nuestra región fue bastante rezagada. Hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX no es fácil encontrar foto alguna en papel. Varios profesionales extranjeros de la talla de Laurent (que trabajó para el periódico madrileño *La Crónica*) o de Clifford, realizaron excelentes fotografías de Toledo o Ciudad Real.

Un paso decisivo en la proliferación de la fotografía en estas tierras castellanas fue la implantación de los primeros gabinetes fotográficos. El retrato, que poco a poco había desplazado a las miniaturas pictóricas por su bajo coste, consiguió atraer a muchos clientes que vieron la oportunidad de disfrutar de la posesión de una foto suya, de sus seres queridos o, incluso, de personajes de relieve del momento. Uno de los primeros gabinetes abiertos en Castilla-La Mancha fue el de Pedroso y Leal (Toledo) en la década de 1860. En estos años Alguacil comienza, también en Toledo, la publicación de un *Museo Fotográfico*, que recogía vistas de la ciudad, reproducciones de cuadros, monumentos famosos... Probablemente sea éste uno de los mejores fotógrafos de la época y prueba de ello es que profesionales extranjeros como el ya citado Laurent o Calvert utilizaron en algunos trabajos suyos fotografías de Alguacil.

En años posteriores se abrieron otros gabinetes fotográficos como el de Higinio Ros, mallorquín afincado en Toledo o el de Enrique Blanco. En Albacete podemos citar a Serna Hermanos, J. Viñas o Juan Antonio Ibáñez. En Ciudad Real, con una actividad fotográfica menos profusa que la de Toledo, abrieron sus gabinetes profesionales como Juan José Muñoz, un excelente

retratista que también realizó muy buenos reportajes para revistas como *La Ilustración Española y Americana* o como J. Poujade. En Cuenca podemos hablar de Ramón Sánchez y en Guadalajara de Vicente Vázquez.

Con los últimos años del siglo se produce un ligero incremento de los estudios fotográficos en nuestra región aunque puede afirmarse, sin temor a errar, que en Castilla-La Mancha la actividad fotográfica fue bastante pobre: hasta bien entrada la década de 1910 no puede hablarse de cierta difusión de esta labor por todas las poblaciones grandes de la región. Entre los profesionales que debemos citar destacan el toledano Pablo Rodríguez (con muchas de sus fotografías publicadas en la prensa del momento: las revistas *Toledo* y *Vida Manchega*) y Luis Escobar, afincado en Albacete y uno de los mejores representantes de esta técnica en Castilla-La Mancha.

Y es también a comienzos del siglo XX cuando puede hablarse de una edad de oro de la prensa ilustrada, donde la fotografía tuvo un papel relevante (Ver epígrafe 2.1). Como explica el profesor Isidro Sánchez Sánchez³, los inicios de la prensa en Castilla-La Mancha pueden situarse entorno al año 1811, en plena Guerra de Independencia. Sin embargo, y durante las décadas centrales del siglo XIX, apenas puede hablarse de una fase inicial, de una existencia muy precaria con escasos e inestables ejemplos de publicaciones. De hecho, el número total de periódicos que vieron la luz (en nuestra región) entre 1811 y 1867 se sitúa en 67.

Afortunadamente, a partir de 1868 se produce una evolución positiva. El decreto que se dictó el 23 de octubre de ese mismo año sobre libertad de imprenta tuvo una incidencia indiscutible en el incremento

del número de publicaciones. Incluso aparecieron los primeros periódicos con influencias políticas de todas las tendencias: liberales, republicanos o carlistas. Por desgracia, y con la llegada de la Restauración, la mayoría de estas publicaciones no alcanzaron su madurez y desaparecieron.

En 1883 se promulga otra ley de Imprenta que logra "revivir" la prensa de partido. La situación en nuestras provincias, durante estos últimos años del siglo XIX, mejoró notablemente. En total aparecieron 194 títulos, de los cuales Ciudad Real acaparó 70, seguida de cerca por Toledo, con 67, Guadalajara con 23, Cuenca con 20 y Albacete con apenas 14 nuevas publicaciones.

La presencia de la fotografía en estos años en la prensa existente es muy escasa. A finales del siglo XIX surgen varias revistas ilustradas que sí insertaban en sus páginas grabados realizados por dibujantes. Pero fotografías o, lo que en aquel momento se utilizaba, reproducciones de fotografías, era más complicado encontrar.

3.2. La consolidación de la prensa en Castilla-La Mancha: primera década del siglo XX

Los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX se caracterizan por el afianzamiento y consolidación de la prensa en nuestra región: en 1898 en Albacete se editaban cinco diarios. Posteriormente fueron apareciendo otros, generalmente con una duración muy corta, pero son una buena muestra de la constante actividad entorno al negocio del periodismo. En total se crearon, durante estos años, unos 90 periódicos.

Ciudad Real, en la misma línea que Albacete, contempló el nacimiento de 30 nuevas cabeceras en la

3 I. Sánchez Sánchez, *La prensa en Castilla-La Mancha. Características y estructura (1811-1939)*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1991. Pág. 15.

capital y otras 81 en el resto de la provincia, lo que hace un total de 111 publicaciones.

En el extremo opuesto se encuentran Cuenca y Guadalajara. La primera puede decirse que con el cierre de *El Correo Católico* y el fracaso de *Las Noticias*, deja de tener periódicos diarios. Y en cuanto a la segunda, aunque se crearon un total de 70 nuevas publicaciones, tampoco fueron ediciones diarias. Sin embargo, Toledo es la provincia que registró un mayor incremento: aparecieron 112 periódicos, algunos de ellos diarios.

En estos años, algunos fotógrafos de nuestra comunidad habían realizado colaboraciones diversas en periódicos y revistas nacionales: tal es el caso de Juan José Muñoz, quien fue corresponsal gráfico de *La Ilustración Española y Americana*.

3.3. La consolidación de la fotografía en la prensa castellano-manchega: de 1910 a 1930

La prensa de partido también tuvo importancia en nuestra región. La primera en aparecer, en 1879, fue *La Unión Democrática de Albacete*, republicana en su concepción. A esta publicación siguieron otras (*El Albacetense*, conservador y *La Libertad*, liberal). Pero fue en la segunda década del siglo cuando arraigó este tipo de prensa. Casi todas las provincias contaron con algún periódico de corte político (conservadores, liberales, republicanos y también socialistas).

En cuanto a la prensa diaria, en Albacete se afianzaron *El Diario* y el *Defensor*; Ciudad Real siguió editando *El Pueblo Manchego* (además de otra publicación a la que luego haremos especial mención: *Vida Manchega*); en Cuenca, a partir de 1914, se publicó *El Día de Cuenca* y en Toledo, *El Castellano* y *El Eco Toledano*. Guadalajara fue la única provincia que continuó sin prensa diaria.

Con la dictadura de Primo de Rivera la mayoría de estos periódicos siguieron en circulación, pero no aparecieron nuevas cabeceras (a excepción de los boletines o revistas de colegios profesionales). La instauración de la República provocó el nacimiento de títulos de corte muy variado: radicales-socialistas, republicanos, monárquicos... Aunque en toda la región sólo surge una publicación diaria: *Hoy*, en Albacete.

En estas primeras décadas del siglo XX ya resulta más fácil encontrar conviviendo, en la mayoría de las publicaciones, grabados y fotografías. Hubo buenas revistas ilustradas entre las que podemos citar *Flores y Abejas*, *La Campana Gorda*, *Toledo* o *Vida Manchega*, que contaron con la colaboración de fotógrafos a los que ya se podría denominar periodistas gráficos. Citar, a modo de ejemplo, a profesionales como Jesús Enero, Juan José Muñoz, Ricardo Sánchez, Enrique Lérida, Pablo Rodríguez o Julián Collado. También se debe citar (aunque de procedencia madrileña) a Francisco Goñi, afincado en Guadalajara desde 1917. Sin embargo, no puede decirse que alguno de estos profesionales trabajara únicamente como periodista gráfico. Para la mayoría de ellos, las colaboraciones con la prensa constituían sólo una pequeña parte de su trabajo.

Las dificultades técnicas a las que se enfrentaban la mayoría de los periódicos y revistas del momento fueron, probablemente, el principal freno hacia una evolución más gráfica de nuestra prensa regional.

3.3.1. Las revistas ilustradas *Vida Manchega* y *Toledo*

Vida Manchega comenzó a editarse en 1912, en Ciudad Real. Ya desde su nacimiento se constituyó como la mejor revista gráfica de La Mancha⁴. Y para

4 P. López Mondéjar, *Crónica de la Luz. Fotografía en Castilla-La Mancha (1855-1936)*, Madrid, El Viso, 1984, pág. 52.

ello incluyó entre sus colaboradores a reporteros gráficos diseminados por las provincias de Toledo (Eugenio Rodríguez), Albacete (Julián Collado), Cuenca (César Huerta Stern) y Ciudad Real (Jerónimo, Vicente Rubio y Colino) y por los pueblos más importantes. Además de éstos y otros fotógrafos profesionales que a lo largo de la vida de esta revista colaboraron con ella, también merece la pena destacar los trabajos enviados por muchos fotógrafos aficionados.

El método utilizado para insertar fotografías dentro de sus páginas fue el fotograbado, inventado por Charles Gillote en la década de 1870. Y son las fotografías las auténticas protagonistas de esta revista: aparecen por todas las secciones, en la portada, etc. Aunque, donde verdaderamente se convierten en las "reinas del papel couché" es en las hojas centrales: reportajes fotográficos, sin apenas texto, dedicados a una amplia variedad de temas. En el resto de páginas casi siempre hacían referencia al texto que aparecía escrito a su lado pero, en ocasiones, se insertaban por el simple y puro afán de atraer visualmente al lector.

En *Vida Manchega* conviven dos tipos de fotografías: las periodísticas (instantáneas de los acontecimientos del momento) y las artísticas (composiciones fotográficas diversas) pues no debemos olvidar que se trataba de una revista cultural.

A partir de 1915 (y hasta su desaparición) comienzan un claro declive de la publicación, declive que se aprecia, sobre todo, en el retroceso de las fotografías insertadas en sus páginas, llegando a desaparecer las hojas centrales de papel couché dedicadas a los reportajes fotográficos.

Coincidiendo con la decadencia de *Vida Manchega*, ve la luz, en 1915, Toledo, revista gráfica editada en la ciudad del Tajo. De periodicidad variable (comenzó siendo semanal, posteriormente quincenal y, al final

de su vida, mensual) y con un ideario bastante conservador, se dedicó a exaltar el Toledo más tradicionalista y típico.

También aquí se utilizó el fotograbado como técnica en la inserción de fotografías. Al comienzo, la utilización de las fotos como complemento al texto era algo excepcional (al contrario de lo que sucedía con *Vida Manchega*). Entre los profesionales que colaboraron con la revista en esta etapa, merece la pena destacar a Casiano Alguacil, uno de los mejores fotógrafos de Toledo. Al cambiar su periodicidad y convertirse en quincenal, la maquetación de la publicación evoluciona y se perfecciona: aumenta el número de fotografías, su tamaño y su calidad y, con ellas, el número de profesionales que colaboran aportando sus trabajos, entre los que cabe destacar a Narciso Clavería y Palacios. Hacia 1921 empieza a editarse una vez al mes y entra en un periodo de grandes altibajos, con números de excepcional calidad en el que abundan las fotografías y otros de regular presentación. Hasta su desaparición, en 1931, se produce una evolución muy positiva de las fotografías dentro de sus páginas, llegando a contar con las colaboraciones de los mejores fotógrafos de Toledo en aquellos años y de otros muchos aficionados que no firmaron sus obras. Destacar las aportaciones de Clavería, Camarasa y Pedro Román.

3.3.2. Análisis de la prensa conquense

Hemos creído oportuno incorporar también un breve análisis de la prensa conquense del momento porque resulta revelador comprobar la influencia que los acontecimientos sociales y tecnológicos tuvieron en la misma y en la inclusión, tibia pero real, de la fotografía entre sus páginas. Y todo ello a pesar de ser Cuenca una de las provincias castellano-manchegas que menor número de cabeceras editó.

El estudio se ha centrado en los siguientes periódicos: *La Voz de Cuenca*, *El Liberal*, *El Mundo* y *El Día de Cuenca*. Coincidió que todos ellos fueron de corte liberal por lo que se decidió investigar también brevemente (por carecer de acceso a más números): *Renovación*, *El Conservador*, *La Razón* y *El Criterio* (conservadores), así como *La República* y *Adelante* a pesar de haberse editado a partir de 1931 y 1936 por no dejar fuera del estudio a la prensa socialista del momento.

A través la página web⁵ de la Universidad de Castilla-La Mancha y del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, cuya biblioteca digital incluye entre los fondos que pueden consultarse diversos periódicos de las provincias castellano-manchegas, hemos podido acceder a todas las publicaciones que se encuentran digitalizadas. La elección de esos títulos se ha basado en el intervalo temporal de las mismas (se ha optado por aquellas con una vida más larga) y en su carácter, obviando las profesionales, oficiales, religiosas, etc., para centrarnos en la prensa en sí.

La Voz de Cuenca se editó en Cuenca en 1907, aunque fue a partir de 1922 cuando vio la luz de forma continuada. Su periodicidad fue semanal (si bien al final de su vida apareció quincenalmente) y, desgraciadamente, no están digitalizados todos los números que se imprimieron durante esos años. Los semanarios editados en 1907 constaban de ocho páginas; sin embargo, a partir de 1922, su extensión se redujo a cuatro, lo que era la tónica habitual en la prensa local conquense. Tras el estudio detallado de los ejemplares disponibles, podemos concluir que apenas llegó a insertar fotografías ni reproducciones fotográficas entre sus páginas, a no ser la de algún político de aquellos años (ver el número 54, de febrero de 1922, donde

aparece la imagen de D. Juan Molina de la Torre, jefe de los liberales de Priego). No obstante, merece especial atención el número 102, de febrero de 1924, donde la portada se dedicó a Cuenca y sus bellezas. En ella se pueden apreciar diversas fotografías tomadas de la "Guía de Cuenca". A pesar de contar con publicidad de marcas famosas (Ford, Studebaker, etc.) y de abundar los anuncios de comercios y empresarios locales, éstos apenas si incluían ilustraciones o dibujos, pero no fotografías de sus productos.



El Mundo (1910-1922), se publicaba los lunes y los jueves y, al igual que *La Voz de Cuenca*, también era de corte liberal. Constaba de cuatro páginas y la publicidad generalmente se insertaba en las dos últimas, abundando las ilustraciones. Las fotografías o las reproducciones fotográficas apenas estuvieron presentes entre sus hojas. Sólo al final de su vida, sobre todo en 1922, aparecen algunas en la portada que se dedicaban a recoger lugares famosos de España o del

⁵ http://www.uclm.es/ceclm/b_virtual/prensa.htm#CUENCA

extranjero. A modo de ejemplo podemos citar los números 106, 107 y 108 de febrero de 1922, que incluían fotografías de San Sebastián y Córdoba, y el número 115 de abril de 1922, donde se contemplaba la catedral de Milán.

El Liberal (1909-1920), se editaba los miércoles y los sábados. Constaba también de cuatro páginas y, como era habitual, la publicidad contenía ilustraciones abundantes pero no fotografías, aunque merece la pena resaltar el número 493 (septiembre de 1914), donde se aprecia la foto del edificio perteneciente al anunciante J. Amor, carretero y herrero. Periódico bastante monótono en su composición, apenas si insertó fotografías en sus páginas. No obstante, existe alguna honrosa excepción, tal como el número 35 de abril de 1910, donde se contempla la reproducción de una fotografía de estudio de un paisano ilustre: D. Adolfo Bonilla San Martín.

El Día de Cuenca (1914-1930), de corte liberal y periodicidad variable a lo largo de su vida, quizás fuese el periódico conquense que más fotografías (dentro de la escasez) incorporó a sus hojas. Ya en sus primeros números de 1914 pueden verse retratos fotográficos de políticos, intelectuales y religiosos conquenses. Incluso algunos otros de enlaces matrimoniales realizados por el fotógrafo Soler. Entre 1917 y 1918 fue casi habitual que varios números contuvieran fotografías de la I Guerra Mundial. Véanse, por ejemplo, los números 121, 124 ó 128, de febrero, marzo y abril de 1917. Curioso es también encontrar, entre sus anunciantes, a algunos fotógrafos o estudios fotográficos del momento o a la famosa cámara Kodak (números 591 y 603 de 1919). Los acontecimientos históricos también figuran entre aquellos hechos relevantes que se plasmaron en fotografías: en el número 1396, de abril de 1926, aparece una instantánea del puerto de

Sevilla que recoge a los tripulantes del Plus Ultra; y en el 1408, la Guerra de Marruecos. En julio de este año *El Día de Cuenca* se convierte en un periódico diario y son frecuentes las fotos de rincones de la provincia en la portada (ver número 1425), alternándose con ilustraciones a modo de caricaturas: se crean secciones fijas como "Caras conocidas", "Caras bonitas", "Los de casa", "Tipos populares", etc. En 1927 siguen abundando las fotos en la portada o en la segunda página, donde bancos como el de Ahorro y Construcción o el Hispano de Edificación publicitan sus productos e incluyen fotografías (ver números 1689 y 1774). A partir de 1928 y, sobre todo, en 1929 y 1930, año de su desaparición, se registró un franco retroceso en la inserción de fotografías. La composición se tornó poco amena y bastante monótona.

Entre los periódicos conservadores estudiados, *El Conservador* (1900), *Renovación* (1921), *La Razón* (1922-1923) y *El Criterio* (1923), la mayoría de ellos semanales, con una extensión de 4 páginas y casi toda la publicidad amenizada con ilustraciones, únicamente *La Razón* incluyó de forma esporádica alguna fotografía entre sus páginas (ver el número 8 o el 12).

Por su parte, y a pesar de haberse editado ya en la década de los treinta, tanto *La República* (1931-1933) como *Adelante* (1936), apenas si contaron con alguna foto que no fuese el establecimiento de algún anunciante local.

Este breve recorrido por dos revistas castellano-manchegas y algunos periódicos conquenses nos ha servido para comprobar la relativa importancia que la fotografía adquirió en nuestra prensa durante el primer tercio del siglo XX y para conocer tanto la realidad de una época (a través de las instantáneas que se conservan) como el trabajo de muchos profesionales y aficionados.

4. Conclusiones

Medios de comunicación masiva como la televisión y la prensa se basan en la imagen y disciplinas como la publicidad también. El periodismo moderno no podría entenderse sin la presencia de la fotografía. La unión entre el texto y la imagen que lo acompaña, que lo explicita y que lo enriquece constituyó una revolución en la forma de entender la prensa y, por extensión, la comunicación de masas. Sin esa obsesión por mostrar la realidad de una forma directa y nítida probablemente no se habría producido el desarrollo del fotoperiodismo. Y sin los avances técnicos experimentados en la técnica fotográfica, tampoco. De ahí que este trabajo haya querido mostrar, muy brevemente, los orígenes de la fotografía y su repercusión en la prensa en general, para luego centrarse en su evolución en nuestro país y, más concretamente, en nuestra región, Castilla-La Mancha.

A través del estudio histórico de la prensa podemos estudiar, conocer y revivir acontecimientos pasados que marcaron la historia de nuestro país y de nuestra comunidad. Y gracias a las instantáneas incluidas en sus páginas podemos acceder a información de primera mano sobre la realidad de cada momento, sobre sus protagonistas (olvidados en muchas ocasiones), sobre la vida cotidiana en nuestros pueblos.

Cualquier fotografía de las recogidas en la prensa castellano-manchega del primer tercio del siglo XX puede ser considerada como un retazo de historia en sí misma. Y ello porque nos muestra un hecho de aquella época y porque, al mismo tiempo, nos proporciona información sobre el profesional que la hizo, su forma de entender el periodismo y su visión de la realidad.

Desde mi modesto punto de vista, el periodismo gráfico posee una capacidad representacional tal

que lo convierte en uno de los soportes de memoria gráfica más importantes que existen. La aparición y consolidación del mismo supuso uno de los cambios estructurales más grande que ha experimentado la prensa a lo largo de toda su historia: la inclusión de fotografías en las páginas de nuestros periódicos marcó un antes y un después en la forma de entender el periodismo. Supuso la aparición, por primera vez, de un referente común en todo el mundo, el inicio de lo que desde hace algunos años se ha dado en llamar globalización.

Y, centrándonos en Castilla-La Mancha, y en el estudio de la prensa de los años analizados, el fotoperiodismo es una fuente inagotable de conocimiento de la época: nuestros acontecimientos políticos y sociales, nuestros personajes relevantes, nuestros monumentos, las guerras... Quizás la actividad gráfica en esta región no sea comparable a la experimentada en Madrid o Barcelona y, qué duda cabe, que los periódicos regionales de la época no podían competir con los nacionales, pero sí son un referente obligado para cualquier estudioso que quiera conocer en profundidad cómo era nuestra tierra en aquellos momentos. Aunque la fotografía periodística no sea (para muchos entendidos en el tema) completamente objetiva, desde luego sí es exacta y fidedigna y ello es lo que nos permite, a través de su estudio, tener acceso a información histórica de un periodo determinado.

La brevedad de este trabajo no nos ha permitido ir más allá en el tiempo, pero qué duda cabe que acontecimientos como la Guerra Civil o la Dictadura, analizados desde el punto de vista del fotoperiodismo en nuestra región, podrían mostrarnos dimensiones desconocidas hasta el momento de la realidad de esos años. Que el tiempo nos permita acercarnos a ellos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT, P.; J.M. GUASCH y J.J. SÁNCHEZ ARANDA, *Historia de la prensa*, Madrid, Rialp, 1990.
- ALONSO ERAUSQUIN, M., *Fotoperiodismo: formas y códigos*, Madrid, Síntesis, 1995.
- ÁLVAREZ, J.T. (compilador), *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Barcelona, Ariel, 1989.
- BARRERA, C. y J.J. ARANDA, *Historia del periodismo español. Desde sus orígenes hasta 1975*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1992.
- CEBRIÁN HERREROS, M., *Información audiovisual: concepto, técnica, expresión y aplicaciones*, Madrid, Síntesis, 1995.
- CRUZ AGUILAR, E., *Historia y periodismo*, Madrid, Servicio de Publicaciones, Facultad de Derecho, Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- DONDIS, D.A., *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- EL-MIR, A.J., F. LALLANA GARCÍA, R. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Diseño, color y tecnología*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1995.
- FONTANELLA, L., *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1981.
- FONTCUBERTA, J., *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- FREUND, G., *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- KEENE, M., *Práctica de la fotografía de prensa. Una guía para profesionales*, Barcelona, Paidós, 1995.
- LARA LÓPEZ, E. y M.J. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, "Historia de la fotografía en España. Un enfoque desde lo global hasta lo local", Jaén, *Revista de Antropología Experimental*, nº3, 2003.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Crónica de la luz. Fotografía en Castilla-La Mancha (1855-1936)*, Madrid, El Viso, 1984.
- *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunberg, 1987.
- *La huella de la mirada: fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839-1936*, Barcelona, Lunberg, 2005.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I., *La prensa en Castilla-La Mancha. Características y estructura (1811-1939)*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1991.
- SEOANE, M.C y M.D. SAIZ, *Cuatro siglos de periodismo en España. De los avisos a los periódicos digitales*, Madrid, Alianza, 2007.
- TAUSK, P., *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- VILCHES, L., *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós, 1997.
- ZUNZUNEGUI, S., *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1989.

LA ILUSTRACIÓN CASTELLANA

Lucio Rodríguez Méndez

Este artículo es un pequeño homenaje a la prensa y la fotografía conquense. Un homenaje a tantos hombres, unos conocidos y otros anónimos, que nos dejaron su visión personal de nuestra ciudad tanto en palabras como en imágenes. Personajes muchos de ellos que en un principio eran meros aficionados que dedicaban su tiempo libre a conseguir que Cuenca no quedase en el olvido y en el atraso, y que pusieron su empeño en ello.

El trabajo se inicia con un repaso a la prensa conquense, desde sus orígenes hasta nuestros días con nombres que han hecho tanto por nuestro periodismo. Luego serán los fotógrafos los que acaparen nuestra atención, desde los pioneros Roberto Sánchez o Jesús Enero, que en muchos casos eran meros aficionados, a los más actuales profesionales, caso de Ramón Herraiz.

Tras esto pasamos a centrarnos en el estudio de nuestra revista, haciendo un exhaustivo repaso a todas y cada una de sus secciones, tanto escritas como fotográficas, todo ello tras un pequeño repaso de sus orígenes, fundadores y colaboradores.

1. La prensa conquense: una aproximación histórica

Como bien indica José Luis Muñoz en el prólogo del libro "Historia y evolución de la prensa conquense

(1811- 1939)"¹ la prensa conquense, como la mayoría de las cosas que se hacen en nuestra ciudad, ha sido la gran olvidada pasando prácticamente desapercibida para los trabajos que han hecho un acercamiento a la historia de la prensa de nuestro país. Pero gracias a este libro parece que se cierra un capítulo de vital importancia para la prensa y la historia de Cuenca.

No es seguro, y así se desprende de la obra de Fermín Caballero,² pero parece ser que en Cuenca no había ninguna publicación periódica en el siglo XVIII. Los profesores López Villaverde y Sánchez Sánchez³, sitúan el origen de la prensa conquense allá por el año 1811 con el nacimiento de *La Voz de Cuenca*, que se editó en Iniesta y nació de la iniciativa popular. El primer periódico que se publicó en Cuenca sin el apoyo oficial fue *Centinela de Cuenca*, cuya vida no fue superior a los meses de Enero y Febrero del año 1837.

No será hasta 1848 que las calles de Cuenca vuelvan a ver otra publicación, *El Álbum*, cuya vida ni siquiera llegó a la de sus antecesores, algo que también ocurrió con *Eco de la Razón*; todo ello como consecuencia de la situación política de España en el siglo XIX. Pero si no eran muchos los periódicos editados en Cuenca y provincia, si era más habitual la llegada de prensa que se editaba en Madrid, aunque parece ser

1 A. L. López Villaverde e I. Sánchez, *Historia y evolución de la prensa conquense (1811- 1939)*, Cuenca. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

2 F. Caballero, *La imprenta en Cuenca (edición facsímil)*, Gaceta conquense, Cuenca, 1985

3 A. L. López Villaverde e I. Sánchez, *Historia y evolución ...*, pág. 31

que no tenían demasiado éxito, pues las noticias referentes a nuestra ciudad o a sus cosas eran nulas.

Con la llegada del Sexenio Democrático, y la constitución de una Junta Revolucionaria en Cuenca, formada en gran parte por hombres relacionados con el mundo de la prensa, se llegaron a editar hasta siete periódicos a la vez, que se dejaron de publicar con la llegada de la Restauración y sólo la prensa oficial y eclesiástica siguió publicándose con asiduidad.

La ley Gullón fue importante para la prensa conquense que aumentó en número, apoyada también en los avances de la imprenta⁴. Pero estos periódicos no llegaban a muchos lugares debido al mal estado de las carreteras. Esta situación comenzó a cambiar a partir de los últimos años del siglo XIX y primeros del siglo XX, debido en gran parte a la mejora de las vías de comunicación. En estos años la prensa es editada principalmente por abogados y profesores de Instituto y maestros.

Tras esta etapa vendrá una época boyante, en lo que a publicación de prensa en Cuenca capital y la provincia se refiere, extendiéndose hasta mediados de los años veinte del siglo XX, años en que el número de publicaciones descende. Son años en que muchos de los periódicos son de carácter gremial y profesional, aunque también aparecieron tres revistas ilustradas, siendo una de ellas *La Ilustración Castellana*.

Con la llegada de la II República los periódicos de carácter político vuelven a resurgir aunque, como indican López y Sánchez⁵, en Cuenca con menor fuerza que en otras provincias, situación que se invertirá con

el inicio y desarrollo de la guerra civil, con una prensa de tintes republicanos ya que Cuenca permaneció en manos del gobierno de la República durante prácticamente todo el conflicto bélico. Con el fin de la guerra civil el signo de la prensa variará y será editada por la Falange Española Tradicionalista de las J.O.N.S⁶.

El 4 de junio de 1942 nace el periódico *Ofensiva* con el objetivo de:

"la acción viva y fecunda que las flechas señalan y la disciplina que, para la reconstrucción de la Patria, nos exige. Acción disciplinada, vida activa sujeta a la norma, para lograr la coordinada, en cuyo centro exacto está el objetivo principal de la obra emprendida".

En un principio se anunciaba como bisemanario del movimiento, para más tarde pasar a denominarse, cuando pasó a publicarse todos los días, como "diario de la mañana de la F.E.T. y de las J.O.N.S". Su vida llegó hasta 1964 año en que dejó de editarse. Este periódico tenía un claro signo político de apoyo a la nueva situación que se había generado en España tras el fin de la guerra civil, como no podía ser de otra manera. Tras su desaparición pasó a editarse *Diario de Cuenca*, cuya publicación duró hasta el año 1984. Más recientemente Cuenca ha vivido un resurgimiento de la prensa provincial, siendo el buque insignia *El Día de Cuenca*, cuyo nombre viene de un periódico editado por los hermanos Velasco, editores también de *La Ilustración Castellana*. En 1990 comienza su andadura *Nuevo Diario del Júcar*, diario de escasa estancia en las calles conquenses, y desde 1997 sale la edición conquense de *La Tribuna*⁸.

4 A. L. López Villaverde e I. Sánchez, *Historia y evolución ...*, pág. 41.

5 *Ibidem*, pág. 62.

6 I. Sánchez, "La prensa en Castilla- La Mancha (1811- 1975)", en *Apuntes de periodismo de Castilla- La Mancha, Federación de periodistas de Castilla- La Mancha*, Guadalajara, 2007, pág. 31.

7 *Ofensiva*, Cuenca, nº 1 (4-6-1942), pág. 1.

8 I. Sánchez, "Breve historia de la prensa en Castilla- La Mancha (siglo XX)", en Alfonso González- Calero (coord.), *Cultura en Castilla- La Mancha en el siglo XX*, Almod, Ciudad Real, 2007, pág. 216.

Durante la etapa de la dictadura en Cuenca también se publicaron algunas revistas como *Gárgola* y *Molino de Papel*. Ya en el año 1972 nacía la revista *Cuenca*, publicación de carácter artístico y literario y que publicaba la Diputación Provincial de Cuenca y que en cuanto formato y contenidos se parecía a *La Ilustración Castellana*. En 1984, y coincidiendo con la desaparición de *Diario de Cuenca*, nace *Gaceta conquense* de la mano de José Luis Muñoz. Fue seguida por *Cuenca siete*, *La Revista de Cuenca*, *Semanario de Cuenca*, y la aún editada *Crónicas de Cuenca*.

Y al hablar de la prensa conquense no podemos olvidarnos de los periodistas y directores, tanto de aquellos primeros, que fueron pioneros, a los más recientes, sin dejar de lado a aquellos periodistas, que sin ser de nuestra ciudad si que eligieron Cuenca como inspiración de sus artículos e incluso como lugar de residencia, caso de César González Ruano, Pedro de Lorenzo o el mismísimo Camilo José Cela que dedicó uno de sus últimos artículos en ABC a la ciudad de Cuenca.

Lo que si parece claro es que la mayor parte de los primeros periodistas que desarrollaron su labor en nuestra ciudad no se dedicaron en exclusiva a ello. La mayor parte de ellos eran gente de clase media y que intentaban difundir sus ideales liberales⁹. De esta etapa de primeros periódicos de ideología política podemos extraer nombres como Pedro y Manuel Mariana, Rufino Pariente Triguero o Melitón Escamilla. De los periodistas profesionales o semiprofesionales, que

aparecen ya en el siglo XX, podemos destacar la saga de los hermanos Velasco de Toledo o de los hermanos Fernández Navarro. En esta etapa también destacan periodistas aficionados que colaboran en varios periódicos, caso de Juan Giménez Aguilar¹⁰, Felipe de la Rica o Crédulo M. Escobar, que escriben en periódicos de ideología republicana. Pero no sólo serán conquenses los que colaboren en la prensa anterior a la contienda civil. Nombres como Azorín, Claudio Frollo o Jacinto Octavio Picón enviaban sus artículos desde Madrid¹¹.

Con el fin de la guerra civil y la victoria del ejército franquista comienza a editarse en Cuenca el periódico *Ofensiva*. En él se mezclan las noticias de ámbito nacional, sobre todo las relacionadas con los logros del gobierno de Franco, con las noticias de Cuenca y la provincia. Las noticias desde Madrid llegarán a través de la Agencia PYRESA en la que trabajaban nombres de la categoría de Vicente Cebrián, que fue director de la misma y Secretario General de la Prensa del Movimiento, Jaime Campmany, que también dirigió esta agencia y que más tarde sería articulista del diario *ABC*, o Rafael García Serrano¹². Más adelante las noticias de fuera de la ciudad comenzaron a ser enviadas por la agencia EFE. En este periódico las noticias de carácter local y provincial en muchos casos aparecían sin firmar y entre los nombres que aparecen están los de Ernesto de las Heras, Luis Andrés Fernández, José Briones Martínez o Andrés Gallardo. También escribían algunos periodistas que escondían sus nombres tras

9 A. L. López Villaverde e I. Sánchez, *Historia y evolución...*, pág 102.

10 "Nacido el 20 de Enero de 1876. Naturalista, historiador, periodista, cronista oficial, catedrático de Instituto, sindicalista, socialista, viajero, investigador, divulgador, polemista, precursor en cuestiones como la defensa del patrimonio, digno representante del movimiento intelectual que conocemos como generación del 98 y, al fin víctima de la desdichada guerra civil". Así lo define José L. López en *El Día de Cuenca* (20-5-1995) extraído del libro de Víctor de la Vega Almagro, *Tesoro Artístico y guerra civil*, Ediciones de la UCLM, Cuenca, 2007.

11 A. L. López Villaverde e I. Sánchez, *Historia y evolución ...*, pág 108.

12 A. López de Zuazo Algar, *Diccionario de seudónimos periodísticos españoles del siglo XX*, Madrid, Fragua, 2008.

seudónimos caso de DARDO, Cruz de Júcar, Juca o Miga, este último con una sección llamada "Perfil de la vida conquense". Es de suponer que alguno de estos periodistas continuase su labor en *Diario de Cuenca*.

En este momento nace también alguna revista gráfica, las primeras que aparecían en Cuenca tras la desaparición de *La Ilustración Castellana* en el año 1928. Tras su entrada en Cuenca los vencedores fundan *Cara al Sol*, revista de corta vida y que sería sustituida por *Unidad*, revista que alcanzó los 53 números y que era dirigida por Federico Muelas¹³.

Con el nacimiento de la revista *Cuenca* y con la llegada de la democracia nuevos periodistas y colaboradores aparecen en el panorama conquense. Así podemos hablar de nombres como Francisco Hermosilla López, Jesús María Muneta, Francisco Suay Martínez, que trabajaron para la revista *Cuenca*. Entre los colaboradores de esta revista hay que destacar a gente de la cultura y las artes de Cuenca como Jiménez Monteseirín, Víctor de la Vega, con sus dibujos, Dimas Pérez y sobre todo a Carlos de la Rica, con sus inolvidables "Rutas literarias". Un de la Rica que llegó a fundar una editorial, *Toro de Barro*, aún viva, que pretendía dar cobijo a poetas jóvenes pero también a poetas ya consagrados y "que abrió también cauces para la difusión en España de poesías de otros países no habituales en los catálogos"¹⁴. Y hablando de periodistas de la democracia no podemos olvidarnos de uno de los grandes impulsores de la prensa conquense en este periodo, José Luis Muñoz. Fue fundador de *Gaceta Conquense* en un momento en que Cuenca se había quedado sin prensa, tras la desaparición de *Diario de Cuenca*. Ac-

tualmente es colaborador de *El Día de Cuenca* y a su faceta como periodista hay que unir su faceta como escritor, con libros dedicados en gran parte a Cuenca, su provincia y sus gentes. Baste aquí recordar títulos como *Cuenca, el arte y el paisaje, calles de Cuenca o Andariegos troteros y mirones en general, trajinantes y algún otro bohemio: diez siglos de viajes por las tierras de Cuenca*.

Pero hablando de periodismo y de Cuenca, no podíamos olvidarnos de los dos periodistas más importantes que ha dado nuestra provincia, Luis Astrana Marín y Raúl del Pozo. El primero de ellos nació en Villaescusa de Haro y cursó sus primeros estudios en el Colegio de Franciscanos Descalzos de Belmonte, pasando posteriormente al seminario de la capital. Pero en 1911 decide no ordenarse sacerdote y dedicarse por completo al periodismo trabajando en diarios como *El heraldo de Madrid, el Imparcial* o *ABC*, del que sería colaborador habitual desde 1939, año de finalización de la guerra civil, y en la cual él no se involucró con ninguno de los dos bandos. Dedicó gran parte de su vida al estudio de la vida y obra de Miguel de Cervantes y tradujo al castellano obras de Shakespeare. También escribió algunas novelas y algunas obras de teatro¹⁵.

Raúl del Pozo nace en Mariana, localidad cercana a Cuenca, en el año 1936. Se traslada a realizar sus estudios a la capital donde en el año 1960 comienza a trabajar en *Diario de Cuenca* desde donde pasa al *Diario Pueblo*. Entre los años 70 y 80 trabaja en *Mundo Obrero* y en *Interviú*, en 1991 pasa a ser columnista del diario *El Mundo*. Tras la muerte de Paco Umbral se convierte en el encargado de ocupar su lugar en la última pági-

13 J. L. Muñoz, *Luis Pascual. Imágenes de Cuenca (1940- 1960)*, Asociación de la Prensa de Cuenca, Cuenca, 1997. Pág. 16

14 J. L. Muñoz, "La Edición en Cuenca", en Alfonso González- Calero (coord.), *Cultura en Castilla- La Mancha en el siglo XX...*, pág. 178.

15 http://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Astrana_Mar%C3%ADn (2/10/2008).

na del diario madrileño con su columna "El ruido de la calle". Ha obtenido entre otros los premios Mariano de Cavia y el Premio González Ruano¹⁶, uno de los más importantes seguramente para el periodista no sólo por su importancia sino por la vinculación de César González Ruano con la ciudad de las Casas Colgadas.

2. Orígenes y desarrollo de la fotografía en Cuenca. Fotógrafos profesionales y aficionados

El inicio de la fotografía en Cuenca se puede fechar con la llegada de fotógrafos extranjeros, que pasan por la ciudad, siendo junto a Toledo la más fotografiada de las capitales castellanomanchegas. Pero a pesar de ello no será hasta los años setenta del siglo XIX cuando se establezcan los primeros gabinetes en Cuenca. El primero parece ser el de Ramón Sánchez, situado en la Travesía de los Caballeros. Más adelante un posible familiar de Ramón, Donato Sánchez, que había trabajado en Toledo, se establecería en nuestra ciudad junto a José Sánchez Pons¹⁷. En este momento parece ser que en Cuenca también trabajaba Jesús Enero, fotógrafo nacido en Cuenca en 1862 y que simultaneó su profesión de policía con la fotografía, abriendo un estudio en la plaza de Cánovas, dándole el nombre de *Fotografía de la Concepción*. Además de tener un estudio fijo también se dedicó a la fotografía ambulante por los principales pueblos de la provincia¹⁸.

En los inicios del siglo XX los estudios se generalizan en toda Castilla-La Mancha y lo mismo sucede en

Cuenca donde tenemos dos personajes que se ven muy influenciados por Jesús Enero, su hijo Luis Enero Pardo y Escolástico Aguilar¹⁹. Aguilar nació en Cuenca en 1887 y murió en esta misma ciudad en 1960. Su estudio, abierto en 1910, se encontraba en la plaza de Cánovas, trasladándose a la calle Calderón de la Barca en 1931. Tras años de trabajo exclusivamente de estudio inició una etapa de ambulante por pueblos serranos como Priego, Beteta y Tragacete²⁰. Fue uno de los pioneros, junto con Luis Pascual, en fotografiar la Semana Santa conquense tras su recuperación después de la guerra civil. Otros fotógrafos de esta etapa en Cuenca y que en parte se dedicaron a la fotografía ambulante son Juan Arande Palomares, Rafael Campos y Enrique Monjas.

Estos fotógrafos vendrían a ser en Cuenca lo que López Mondéjar²¹ ha venido en llamar la segunda edad de oro de la fotografía en nuestra región. A ellos había que unir nombres como Manuel Soler o Benito Pons. Manuel Soler era originario de Barcelona y había sido discípulo de Benlliure. En el mundo de la fotografía lo inició el madrileño Matéu. Tras una etapa de ambulante por pueblos de la provincia de Cuenca y Albacete se instaló en 1915 en la capital conquense abriendo un estudio en la calle Carretería²². Benito Pons había establecido un gabinete en Cuenca en 1905 y desde allí realizó trabajos por toda la provincia. En 1922 se instaló en Socuéllamos donde murió en 1930²³.

En esta época también hay que hablar de algunos buenos fotógrafos aficionados como Ricardo Zomeño,

16 http://es.wikipedia.org/wiki/Ra%C3%BAI_del_Pozo (2/10/2008)

17 P. López Mondéjar, *Crónica de la luz. Fotografía en Castilla- La Mancha (1855- 1936)*, Madrid, Ediciones el Viso, 1984, pág. 29

18 G. Prodan (coord.), *Historia del arte en Castilla- La Mancha en el siglo XX (vol. 2)*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla- La Mancha, 2003, pág. 405

19 P. López Mondéjar, *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla- La Mancha 1839- 1936*, Barcelona, Lunwerk, 2005, pág. 56.

20 P. López Mondéjar, *Crónica de la luz...*, pág. 179

21 P. López Mondéjar, *La huella de la mirada...*, pág. 63

22 G. Prodan (Coor.), *Historia del arte en Castilla- La Mancha en el siglo XX (vol.2)...*, pág. 407

23 P. López Mondéjar, *Crónica de la luz...*, pág. 194

César Huerta Sterm o Ángel del Campo y Cerdán. Ricardo Zomeño nació en Cuenca y aunque era ingeniero militar trabajó en diferentes oficios, desde sastre hasta pastelero. Se inició en la fotografía allá por el año 1905, aunque su mayor producción se dio entre las décadas de 1910 y 1920 cuando realizó fotografías estereoscópicas de Cuenca y la provincia²⁴. César Huerta llegó a Cuenca para trabajar en un bufete de abogados a principios de siglo procedente de Lérida, donde había nacido en 1882. En Cuenca colaboró en *El Mundo* y *El Correo Católico*, colaborando también a nivel regional con *Vida manchega*²⁵. Ángel del Campo nace en Cuenca en 1881. Tras realizar sus estudios de Bachiller en Cuenca se traslada a Madrid donde estudia en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central. Aunque reside en Madrid, donde es profesor y miembro fundador de la Sociedad Española de Física y Química, seguirá muy vinculado a Cuenca donde venía como cicerón de amigos de Madrid y para llevar a cabo su gran afición: la fotografía. Durante años trabajó la fotografía estereoscópica, positivando sus propios cristales, pasándose a partir de 1930 a la convencional²⁶.

A partir de los años 40, y tras el final de la guerra civil, aunque hay fotógrafos anteriores como Aguilar que siguen trabajando, serán cuatro los fotógrafos que acaparen el trabajo en Cuenca. Serán fotógrafos de carreras y vidas muy distintas. El primero de ellos es Nicolás Muller, originario de Hungría, desde donde

huyó a París escapando de la guerra teniendo que salir de allí por el mismo motivo. En 1947 se instala en Madrid donde comienza a colaborar en la *Revista Occidente*. Su llegada a Cuenca se debe a su amistad con Federico Muelas. Aquí captará toda la belleza de sus calles, paisajes y gentes. Francisco Catalá-Roca, el segundo de los fotógrafos de esta etapa, viene a Cuenca entre los años 1954-55 para ilustrar el libro *Cuenca* de César González Ruano, realizando casi mil fotografías de Cuenca y su provincia²⁷.

Pero de estos cuatro fotógrafos son dos los que más ligados estarán a Cuenca. Uno de ellos es Fernando Zóbel, más conocido por su faceta de pintor y por la fundación del Museo de Arte Abstracto. Sobre la fotografía publicó dos libros relacionados con Cuenca y su entorno, *Mis fotos de Cuenca* y *El Júcar en Cuenca*. En palabras del autor sus fotografías eran "fotos de pintor" y herramientas útiles al servicio de su pintura²⁸. El otro es Luis Pascual natural de Guadalajara donde tuvo sus primeros contactos en el mundo de la fotografía, pues con 12 años, y tras quedar huérfano, ya trabajaba detrás del mostrador en la tienda de fotografía de su tío. Se traslada a Madrid donde entra a trabajar en un estudio en la calle Toledo, trasladándose posteriormente a uno mayor en la calle Fuencarral, lugar donde aprendió realmente el oficio de fotógrafo. Tras la guerra se coloca en dos establecimientos fotográficos de Madrid y es allí donde conoce a Basilio Pérez, fotógrafo

24 *Ibid.*, pág. 201. Al respecto de este fotógrafo en el catálogo de la exposición de Ángel del Campo Cerdán (Pág. 112) se hace referencia a un tal Mariano Zomeño Cobo cabiéndome la duda de que se tratase de la misma persona o que este fuese hermano de Ricardo. Este mismo Mariano también aparece citado en el libro de Víctor de la Vega Almagro *Tesoro Artístico y guerra civil. El caso de Cuenca*, Cuenca, Ediciones de la UCLM, 2007, pág. 52.

25 G. Prodan (coord.), *Historia del arte en Castilla-La Mancha...*, pág. 406.

26 F. de la Torre, "Ángel del Campo Cerdán: fotografía estereoscópica en Cuenca", en Francisco González de Posada (coord.), *Ángel del Campo Cerdán: eminente químico español*, Amigos de la cultura científica, Madrid, 2006.

27 G. Prodan (coord.), *Historia del arte en Castilla-La Mancha...*, pág. 458.

28 *Ibid.*..., pág. 460.

de pueblo que busca un fotógrafo para un estudio en Cuenca. Una vez en Cuenca se convierte en fotógrafo de calle reflejando la vida de la ciudad y pasa a ser uno de los primeros reporteros gráficos de Cuenca²⁹.

En la época de los setenta, etapa en la que se crea la Asociación Fotográfica Conquense, que llegó a tener 125 socios, tenemos que hablar de hombres como Domingo Sánchez Grimaldos, natural de Tresjuncos, Amancio Contreras, natural de Beamud de la Sierra y que desde 1943 se dedicó al mundo de la fotografía recibiendo premios con obras deportivas y taurinas³⁰, Carlos Albendea que fue uno de los que mejor supo retratar la Semana Santa de la capital y Texeda, cuyo trabajo ha sido prácticamente en exclusiva para el mundo de la prensa siendo corresponsal de Agencia EFE. Pero además de estos trabajos para las grandes agencias no hay un solo rincón de Cuenca que no haya sido captado por este fotógrafo³¹.

A partir de finales de los setenta y principios de los ochenta surge en Cuenca una gran generación de fotógrafos, casi todos de formación autodidacta, que han conseguido abrirse un hueco importante tanto a nivel nacional como internacional. Muchas de sus fotografías han aparecido en libros, en revistas y han formado parte de exposiciones tanto colectivas como individuales. La lista se iniciaría, atendiendo a su fecha de nacimiento, con MELLY, nacido en Cuenca en 1949 y que además de ser el fotógrafo del Museo de Arte Abstracto en su primera época, ha participado en exposiciones y en publicaciones, caso de los libros *Serie Blanca de Fernando Zóbel* y *Semana Santa de Cuen-*

ca. Otro fotógrafo de esta generación es José Manuel Cavero, que fue profesor de la Escuela de Maestría Industrial de Cuenca. Quizá el más internacional de los fotógrafos de esta generación participando en exposiciones en Alemania, Bélgica y Holanda además de la capital conquense y Madrid³².

Pero posiblemente el artista que mejor ha sabido reflejar el folclore popular conquense a través del objetivo de su cámara ha sido Ramón Herraiz. De él son alguna de las mejores fotografías de la Semana Santa conquense, algunas de ellas recogidas en los libros *Nazarenos* y *Turbos*, pero también de fiestas como la *Endiablada* de Almonacid del Marquesado. Además es colaborador en prensa y la UIMP y ha realizado exposiciones en varios lugares de España y en Francia.

Otros fotógrafos que desarrollan su labor en estos años en Cuenca son Luis del Castillo, Aurelio Lorente González, Arturo Recuento Luján y Santiago Torralba³³.

3. La Ilustración Castellana

3.1. Orígenes, ideología y otros datos de interés

El semanario gráfico ilustrado, pues así se indicaba en su portada, ve la luz el 8 de Mayo de 1927 de la mano de los hermanos Joaquín y Julián Velasco de Toledo. El primero aparecía como director y el segundo como administrador- propietario. Estos dos hermanos, junto a su hermano Ildefonso, habían fundado en el año 1914 *El Día de Cuenca*, periódico que se anunciaba como independiente, regional y de información. Era un periódico "furiosamente patriótico, monárquico y neó-

29 J. L. Muñoz (coord), *Luis Pascual. Imágenes de Cuenca (1940- 1960) ...*, págs. 14-18.

30 A. González Calero, *Cultura en Castilla- La Mancha en el siglo XX*, Ciudad Real, Almud, 2007, pág. 141.

31 G. Prodan (Coor.), *Historia del arte en Castilla- La Mancha en el siglo XX (vol. 2)....*, págs. 493-494.

32 *Ibid.*, pág. 495-496.

33 *Ibid.*, pág. 497-498.

crata; reverencioso con los altruistas, altivo con los incorrectos, defensor de los atropellados y enemigo de la violencia".³⁴ De estas primeras palabras se desprenden cuales eran los ideales políticos de los editores, unos ideales que pasarían a *La Ilustración Castellana*. La pretensión de los hermanos Velasco era la de "combatir atropellos, arbitrariedades y gollerías; a que resplandezca la luz de la verdad; a amparar al menesteroso y al desvalido y a ser el clarín o portavoz de los intereses regionales ante los Poderes Públicos"³⁵.

Julián Velasco de Toledo fue íntimo amigo de Ángel del Campo Cerdán, y como él y otros conquinenses de pro, caso de Giménez Aguilar o Mariano López Fontana entre otros, se esforzó por conservar y dar a conocer al resto del país el patrimonio histórico, artístico, natural y etnográfico de Cuenca y provincia³⁶. Cesáreo Martínez en el primer número de la revista habla de Julián Velasco como un periodista de pluma galana y alma de artista y dice que uno de sus objetivos es dar a conocer Cuenca a españoles y extranjeros.

Posiblemente la idea de realizar la revista *La Ilustración Castellana* se barruntó en los últimos meses del año 26 porque es en este momento cuando Lorenzo Fernández Navarro se hace con la dirección de *El Día de Cuenca*, aunque durante un tiempo comparte la propiedad del mismo con Julián Velasco de Toledo.

Surgía la revista, en palabras de la dirección, "... con los brazos abiertos para todos, próximos y lejanos, y fuera su natural deseo servir de enganche de la dispersa juventud regionalista que rima, piensa, pinta, escribe y se ejercita en el deportes de entretenimien-

*to, aisladamente en el vaivén de la desilusión y del fatalismo, sin el calor del camarada y el aliento fortalecedor del maestro. Ya tenemos, pues, amplio stadium donde las aptitudes artísticas y literarias, estancadas unas y dormidas otras, se entrenen y disciplinen para el logro anhelado santa quimera de las mentes, hacia más empinados escalones de la celebridad"*³⁷.

Es interesante comprobar la importancia que tanto la dirección como algunos de los articulistas del primer número dan al papel que la juventud debe jugar en este nuevo semanario. Así, a las palabras de la dirección hay que unir lo escrito por A. B. P. que decía:

*"...yo ruego al director de esta revista, que recoja con amabilidad toda producción de los jóvenes ya que este vicio de escribir es como el de fumar, que sólo quiere para apoderarse de los presuntos viciosos que vayan comenzando. Y así se podrán reemplazar nuestros manidos decires por ingenuos y valientes conceptos impregnados de esperanza y guiados por la fe, virtudes ¡ay! Que el tiempo ha hecho desaparecer de nuestras plumas"*³⁸.

Julián Velasco era un hombre por y para el periodismo, una profesión con la que pretendía dar a conocer Cuenca y sus gentes más allá de las fronteras provinciales. Así se desprende de lo que dice Cesáreo Martínez:

"Velasco, con su pluma galana y su alma de artista va a ser el que con su nueva producción ha de lanzar a los cuatro vientos noticias, fotografías, descripciones y el sabor agradable de la Sierra y hará que Cuenca deje de ser desconocida y empiece a ser visitada por espa-

34 *El Día de Cuenca*, núm. 1 (14/11/1914), pág. 1.

35 *Ibid.*, pág. 1.

36 F. de la Torre, "Ángel del Campo Cerdán: fotografía estereoscópica en Cuenca"..., pág. 112.

37 *La Ilustración Castellana*, núm. 1 (8/05/1927), pág. 2.

38 "Gente nueva", en *La Ilustración Castellana*, núm. 1 (8/05/1927), pág. 5.

ñoles y extranjeros que difundirán por todas partes las excelencias del solar de tantos héroes, tantos sabios y tantos artistas como brillaron en nuestra historia, al mismo tiempo nos retratará cual como somos y forzosamente deja traslucir la hidalguía y hospitalidad de la provincia que tan privilegiada ha sido por parte de Dios como menospreciada por los hombres”³⁹.

Y Manuel Cano en la misma línea hablaba de que habrían de ser “los trabajos, que vayan surgiendo de nuestro escaso intelecto, granos y granos de la montaña inmensa que del amor para Cuenca tenemos”⁴⁰.

Además, y como ya sucedía en los años de *El Día de Cuenca*, la revista era claramente monárquica como se desprende de estas palabras en el día de la celebración del XXV aniversario de la coronación de Alfonso XIII. El articulista habla así del monarca:

“*El primer ciudadano español señala este hito histórico con la creación de la Ciudad Universitaria de Madrid, mostrando así su regia disposición por la cultura, base de toda felicidad social de los pueblos.*

La figura de este monarca, universalmente querido, completa en este ciclo, de los veinticinco años de su reinado, una obra nacional grande, progresiva y españolísima, laborando sin tregua por la grandeza de la patria”⁴¹.

La revista tenía una cuidada maquetación tanto en sus páginas de noticias como en sus secciones fotográficas. Su redacción de encontraba en la calle Colón nº

12 y tenía una periodicidad semanal. Su precio de suscripción era de una peseta por un mes en Cuenca capital y de siete pesetas el semestre para la provincia. La revista también se vendía en el Casino de Madrid y así se desprende de lo anunciado en la propia publicación. También sabemos, por lo aparecido en la propia revista, que en la semana de fiestas no se trabajaba y la misma no salía a la calle⁴².

Entre los colaboradores estaban Cesáreo Martínez, Wilfredo Lam, Manuel Cano, don Consejillos, Carlos L. de Cuenca, Juan Ray, Rafael Mesa de la Peña o el fotógrafo Ricardo Zomeño y su hermano Mariano.

3.2. Secciones más importantes de la revista.

Desde sus inicios la revista tuvo una serie de secciones fijas. Se abría con una portada, ocupada en ocasiones por dibujos de Wilfredo Lam⁴³ o fotografías de bellezas conquenses, que en algunos números de *Ilustración Castellana* aparecerán en el interior de la misma. Esta primera portada daba paso a unas páginas de publicidad, en las que con el tiempo aparecieron anuncios con las fotografías de los locales que en ella se anunciaban. Entre estos se encontraba la del Servicio- público Automóviles Manzanares, que fue una de las empresas pioneras en este tipo de publicidad en la prensa conquense.

Tras las primeras páginas de publicidad la revista tenía una segunda portada en la cual se anunciaba

39 C. Martínez, “Mis cuartillas”, en *La Ilustración Castellana*, núm 1 (8/05/1927), pág. 3.

40 L Cano., “*La primera salida*”, en *La Ilustración Castellana*, núm. 1 (8/05/1927), pág. 4.

41 “17 de Mayo de 1927”, en *Ilustración Castellana*, nº 3 (17/5/1927). Pág. 3.

42 *Ilustración Castellana*, nº 18 (4/9/1927). Pág. 6, “Advertimos a nuestros lectores, que el próximo número se suprime por no trabajar en estos días de feria en los talleres, lo que compensaremos en el del día 18”.

43 (1900-1939), *El primer tercio del siglo* en *Historia del arte en Castilla- La Mancha en el siglo XX* (Vol. 2), Gianna Prodan (Coor.), Junta de Comunidades de Castilla- La Mancha, 2003. Artista de origen cubano con raíces chinas y afro europeas, lo que influyó de manera importante en su obra. Llegó a España con una beca del Ayuntamiento de su ciudad natal y a Cuenca de la mano del doctor Fernando Rodríguez Muñoz, con el que residía en una pensión en Madrid. Pintó a la sociedad conquense, una sociedad que le impresionó por su rigidez católica y por la diferencia social de sus clases.

quien era el director, quien el administrador- propietario y en el lugar donde se encontraba la redacción. (Imagen 1) Esta portada estaba ilustrada con una fotografía que bien podía ser de un monumento de Cuenca o de la provincia, de algún personaje popular e incluso de alguna obra pública de las que se



Imagen 1

estaban llevando a cabo en la provincia. Así aparecen monumentos como la portada de la Iglesia Parroquial de Carrascosa del Campo en el nº 20, el castillo de Alarcón en la nº 17 o la Iglesia de Landete en el nº 25. Entre los personajes podemos hablar de personajes de cierta importancia como el Gobernador Civil, Enrique Ovilo en el nº 10 y Manuel Pérez Roldán en el 33 o Ángel del Campo Cerdán, amigo del director de la revista, en la nº 13⁴⁴. Pero también aparecen personajes menos conocidos como la niña M^a del Perpetuo Socorro Ortega en su primera Comunión o la señorita Pilar Torner asistiendo a una corrida benéfica.

Tras la portada comenzaba el verdadero contenido de la revista. En el primer número las páginas inicia-

les estaban dedicadas a artículos de presentación y bienvenida de la nueva revista. Entre los articulistas encontramos al propio director y a amigos periodistas como Cesáreo Martínez, A.B.P. y Manuel Cano. En este primer número aparece ya una de las que será secciones fijas durante los dos años de vida de la publicación, "Notas de la Semana". Esta sección, que en un principio aparecía sin firmar y tenía un tono más serio, más adelante paso a unos contenidos más jocosos y aparecía firmada por XXX. Nos daba la información de todo lo ocurrido en Cuenca durante la semana.

Otra sección fija de la revista era "De la Ventilla a Mangana", que firmaba el tío Corujo⁴⁵. Este tío Corujo, por lo que se desprende de las palabras de Cesáreo Martínez⁴⁶, era el mismo Julián Velasco de Toledo, ya había firmado una sección similar cuando dirigía *El Día de Cuenca*. Esta sección no era otra cosa que unos versos sarcásticos criticando a las instituciones y a la sociedad de la época. A los versos del tío Corujo solía seguirle una página con dibujos de los rincones más monumentales de la ciudad y que estaban firmados por Wilfredo Lam. Estos dibujos serían el antecedente de lo que años después harían artistas como MAY o Goñi en la *Lámina de apertura* de la revista *Cuenca*.

Como sección que se mantuvo fija durante el periodo que la revista estuvo en la calle, tenemos que hablar de "Cartas de mujeres". La firmaba un tal don Consejillos y el carácter de la misma no era muy cla-

44 Este número no ha podido ser consultado al encontrarse desaparecido, pero así lo indica Francisco de la Torre en el catálogo de la exposición *Ángel del Campo y Cerdán: eminente químico español*, Francisco González de Posada (coord.), Amigos de la Cultura de la Ciencia, Madrid, 2006, pág. 111.

45 Este nombre con toda probabilidad lo tomaría del mítico tío Corujo que encabezó el movimiento contra la subida del pan y que algunos estudiosos suponen como origen de las Turbas.

46 C. Martínez, "Mis cuartillas", *Ilustración Castellana* núm. 1 (8/05/1927), pág. 3, "Me esperaba, querido Corujo; desde el día en que ví en tu simpática creación *El Día de Cuenca* tu artículo de despedida, esperaba que tu péñola no estuviera ociosa mucho tiempo por estar convencido que como buen castellano para ti, tu descanso es trabajar; por eso esperaba de tu numen creador algo nuevo y práctico como lo exigen tu veterania periodística y tu ojo práctico que ha sabido siempre atalayar los horizontes más en armonía con nuestra bella tierra".

ro aunque yo considero que eran respuestas de don Consejillos a consultas que ciertas damas hacían a través de la correspondencia. Esta sección de carácter femenino se vio más adelante acompañada de otra sección dedicada también al mundo de la mujer, "La moda y la mujer", que aparece en la revista a partir del número 29.

Las dos últimas secciones que se pueden considerar como fijas son "De todo y para todos" y "Publicaciones". La primera de ellas pasó a llamarse "Cosas del mundo" a partir del número 29 y era la sección con la que acababa la revista. Esta sección tenía varios apartados entre ellos uno de carácter histórico firmado por Lope Barrón, apartados de humor ("óptica infantil", "chistes", "razones" y "epigramas"), cantares, pensamientos y consejos. Con el cambio de título la sección perdió páginas, pasando de dos a una, y de contenidos, quedando uno llamado "Curiosidades" y otro de carácter humorístico. La segunda de las secciones es "Publicaciones", dedicada a recomendar los últimos libros salidos al mercado. Una curiosidad de esta sección es que, en alguno de los números de *Ilustración Castellana*, aparecía con las fotografías de los periodistas que hacían la recomendación literaria, algo muy habitual en los artículos de opinión de la prensa actual.

La revista también tenía secciones que aunque no se pueden considerar como fijas si que eran frecuentes caso de "Pueblos de la provincia" o "Rincones de la provincia", relatos de los pueblos más monumentales de la geografía conquense acompañados de interesantes fotografías de sus principales monumentos. Hablamos de pueblos como Priego, Huete, Villaescusa de Haro o Moya. Esta sección en algunos números se sustituía por la sección "Salida al campo".

Fuera ya de lo que son secciones fijas, la revista dedicaba gran parte de sus números a hablar del arte y la historia conquense. De este modo hablará de la escultura de Marco Pérez, "El hombre de la Sierra", de una Exposición de Arte en las escuelas maternas o de la Arqueta árabe de Palencia realizada en la ciudad de Cuenca cuando se instalaron aquí importantes talleres de marfil. También se hablaba de obras de ingeniería como la desviación del río Huécar a su paso por la capital o de la construcción del ferrocarril Cuenca-Utiel. Todas estas informaciones iban acompañadas de fotografías.

La revista finalizaba con unas páginas de publicidad en las que aparecían fotografías de alguno de los locales. Entre estos establecimientos estaba la confitería "La Toledana", la librería "Gómez Velasco" y el bar "El Ideal", que debía ser un lugar de reunión social por lo que se constata en una fotografía y su pie de página aparecida en *Ilustración Castellana*.

3.3. La fotografía en la revista *Ilustración Castellana*.

Según las palabras de José Luis Muñoz⁴⁷ la revista *Ilustración Castellana* fue la primera publicación que incorporó la fotografía a sus páginas, en un intento de hacer reporterismo y no solo fotografía documental. Gracias a ello se han conservado gran cantidad de imágenes de monumentos, actos sociales y religiosos y actividades populares. Bien es cierto que fue un intento que no duró mucho tiempo pero, además de los documentos que nos dejó, abrió el camino a posteriores revistas conquenses con su mismo o muy similar formato.

Es posible que las fotografías que en nuestra revista aparecieron no fuesen de una gran calidad técnica. Esto es debido a que muchas de ellas son de fotógrafos anó-

47 J. L. Muñoz (Coor.), *Luis Pacual. Imágenes de Cuenca...*, pág. 16.

nimos que seguramente tenían la fotografía como afición. Muy pocos son los nombres que conocemos de los fotógrafos que ponen sus imágenes a disposición de la dirección de la revista. Entre ellos están Rojo que, aunque no tenemos datos concretos sobre él, tuvo que jugar un papel importante en la revista pues son varias las fotografías, tanto de Cuenca como de la provincia, que llevan su firma, Regil, Luis González y quizá el único que ha pasado con cierto nombre a la historia de la fotografía conquense y al cual ya hemos hecho referencia, Ricardo Zomeño. Posiblemente su colaboración se deba a la vinculación que su hermano Mariano tenía con la revista, con la que colaboraba en la sección "Sitios de la provincia". Lo que si que conocemos, gracias a que su nombre aparece en algunos reportajes, sobre todo en los correspondientes a la sección fotográfica "Notas Gráficas", es el nombre del redactor encargado del área de fotografía, y que no es otro que el señor R. Campos.

Como ya hemos dicho anteriormente la mayoría de los fotógrafos serían aficionados que enviarían sus fotografías atraídos por los llamamientos de la propia dirección que en alguno de sus números pedían este tipo de fotografías:

*"Aficionados: enviad vuestras fotografías de asuntos regionales a esta revista, que las publicará con agrado. Queremos coleccionar en estas páginas todas las manifestaciones artísticas del solar conquense. Contribuir a su divulgación, es un ejercicio de sano regionalismo"*⁴⁸.

O en otro número decía esto: "Todas las fotografías de asuntos de actualidad que nos son enviadas, serán publicadas, siempre que sean de interés general y artístico"⁴⁹.

48 *Ilustración Castellana*, núm. 8 (26/6/1927), pág. 4.

49 *Ilustración Castellana*, núm. 1 (4/5/1927), pág. 5.

50 F. de la Torre, "Ángel del Campo Cerdán: fotografía estereoscópica en Cuenca"... , pág. 112.

Estos anuncios ponen de manifiesto las intenciones de los editores de la revista a la hora de publicar sus fotografías. Por un lado buscaban la calidad artística, la información de interés general y dar a conocer las bellezas y las gentes de Cuenca fuera de la provincia.

Al hablar de las fotografías de la revista *Ilustración Castellana* podríamos dividir las en tres

secciones. La primera de ellas serían las que aparecen en la portada de la misma. Son, como ya dijimos, fotografías de monumentos de Cuenca y de su provincia, obras públicas en algunas poblaciones, fotografías de paisajes y retratos de personajes públicos y anónimos. Las primeras nos dan información de cómo se encontraban alguno de los monumentos de Cuenca y la provincia en los años 20, momentos posteriores a las desamortizaciones y a las guerras carlistas. Entre los monumentos tenemos la Capilla de Nuestra Señora del Rosario de Villanueva de la Jara, Fachada de la Iglesia de Almodóvar del Pinar, Iglesia de Landete, Castillo de Alarcón o la Escalera lateral de la Catedral de Cuenca, hoy desaparecida. Esta fotografía obra de Zomeño, nos permite pensar que Ángel del Campo Cerdán, amigo de Julián Velasco, colaboró en esta revista o se vio muy influido por Zomeño pues hacia 1930 realizó una fotografía similar⁵⁰. Con la imagen del castillo



Imagen 2

de Alarcón se pone de manifiesto la importancia de este monumento ya que han sido muchos los fotógrafos que han fijado su objetivo en él desde los orígenes de este arte, incluso la misma imagen que aparece en *Ilustración Castellana* es similar a la utilizada por el folleto editado por la oficina de turismo en nuestros días. En cuanto a personajes tenemos al gobernador civil D. Manuel Pérez Roldán o el gobernador militar Enrique Ovilo, (Imagen 2) cuyo retrato recuerda, tanto en la pose como en la uniformidad, a los retratos pictóricos de Vicente López o a las fotografías de militares de mediados del siglo XIX, entre ellos el general Espartero, lo que pone de manifiesto el conocimiento por parte de estos fotógrafos de artistas anteriores. Es una fotografía de estudio y por tanto acompañada de un fondo dispuesto para la ocasión, que recuerda en mucho a los fondos románticos de los inicios de la fotografía.

Entre las fotografías anónimas tenemos las de la niña M^a del Perpetuo Socorro, que recuerdas a algunos retratos destinados a exvotos, y la de Pilar Torner, que al igual que la fotografía del gobernador civil recuerda a retratos del XIX de Antonio M^a Esquivel o Federico Madrazo y a las fotografías del conquense Ramón Sánchez. Nos muestra a una dama vestida con la clásica peineta, colocada casi de perfil. El fotógrafo utiliza de una manera extraordinaria las luces y las sombras ya que es una fotografía de exterior tomada en la plaza de toros durante una corrida benéfica.

Interesantísimas son también las fotografías de "Sitios de la provincia", que la podíamos clasificar

como la segunda de las secciones, y que sería el claro antecedente de las "Rutas literarias" de Carlos de la Rica en la revista *Cuenca*. Estas fotografías, al igual que sucedía con las de la portada de la revista, nos permiten conocer la situación de los monumentos más significativos de las localidades conquenses que, ya en aquel momento, se consideraban las más monumentales y por tanto más sensibles de ser visitados por turistas españoles y extranjeros, una de las pretensiones de *Ilustración Castellana*. Estas fotografías iban acompañadas de comentarios a cerca de la historia de los edificios visitados y de las principales obras en ellas guardadas. Entre las localidades visitadas están Priego, en la que podemos contemplar su convento de San Miguel con su refectorio, presidido por un Cristo de magnífica talla⁵¹, posiblemente barroco como muchas de las obras que se conservaban en este convento y que sufrieron graves daños durante la guerra civil, Villaescusa de Haro con el magnífico retablo de transición del gótico al plateresco, pues así se indica en la revista,⁵² del Altar Mayor de la Iglesia de san Pedro y que poco después, 1934, sería declarado monumento nacional. También podemos ver fotos de la capilla de Ramírez y del exterior de la iglesia parroquial, que mostraba un estado preocupante. Otra de las visitas es a Uclés donde podemos ver el interior del patio del monasterio, en magnífico estado, la torre del antiguo castillo árabe, cuyas ruinas junto al monasterio "forman un conjunto pintoresco e interesante, evocando el recuerdo histórico de aque-

51 Un Cristo que así se define en la propia revista: "Cristo de la Caridad, venerado y milagroso. En el sagrado reposo, y en la sublime piedad de tu solemne capilla halla el hombre fe y amor".

52 *Ilustración Castellana*, núm. 6 (17/6/1927), pág. 7. "de muy elegante construcción e igualmente de transición entre el gótico y el plateresco es el retablo, obra extraordinaria de talla policromada, que aunque embastecida por haberla repintado conserva su traza y es uno de los más interesantes de esa época en España...". Con este comentario vemos además los conocimientos en cuanto a conservación de quien firma el reportaje, Mariano Zomeño.

llos esforzados frailes- caballeros”⁵³, la portada y el retablo mayor, hoy desaparecido. También aparece una fotografía del almacén del refectorio del que Zomeño hace un comentario⁵⁴. Huete también es punto de atención del viajero. De esta población tenemos fotografías de vistas generales, de la portada de la Iglesia de Sta. María, la imagen de la Virgen de la Merced y el cuadro del Cristo de El Greco, hoy en el Museo Diocesano de la capital. Otros pueblos que visita son San Clemente, Cañete, Valdeganga, Cardenete y Moya. Así tenemos fotografías de San Clemente con el Palacio Municipal, hoy restaurado para acoger parte de la obra de la Fundación Antonio Pérez, la iglesia parroquial o el prácticamente derruido Edificio de la Inquisición, Moya, con las ruinas del castillo de los señores de Moya, en un estado de conservación muy similar al actual o Cardenete, con la fachada principal y el interior de su parroquia.

Pero sin ninguna duda al hablar de la fotografía en *Ilustración Castellana* no podemos pasar por alto la sección más importante, “Noticias Gráficas”. Era una sección que ocupaba la zona central de la revista, lo cual pone de manifiesto la importancia que tenía dentro de la misma. La temática de la fotografía era variadísima desde actos oficiales, procesiones y otros actos religiosos, fiestas populares, fotos de grupo o retratos de personajes importantes dentro de la sociedad conquense. Casi todas las fotografías de esta sección iban acompañadas con un pie de foto explicativo. Fotografías todas ellas de un gran valor para el conocimiento de la sociedad, la vida y la morfología urbana de la Cuenca de los años veinte del siglo pasa-

do. Así podemos contemplar la visita de Alfonso XIII a la finca de Villa Paz en las cercanías de Tarancón. Esta fotografía nos muestra a un monarca, acompañado de su familia, totalmente relajado lejos de las exigencias del protocolo, una imagen que nos recuerda en algunos aspectos a las fotos de familia de nuestra actual familia real. Otra foto que podríamos encuadrar dentro de fotografías de actos oficiales es la de las autoridades saliendo de la Catedral tras el rezo del *Te Deum* por la celebración de las Bodas de Plata de Alfonso XIII. Interesante es la fotografía de la excursión del obispo de Madrid-Alcalá, durante su visita a Cuenca, a la ciudad encantada acompañado de Luis Martínez Kleiser. Esta imagen pone de manifiesto la importancia turística de esta zona ya en aquellos años, una imagen que podríamos enmarcar dentro de lo que sería una fotografía de reportero gráfico y que indica que la revista se ocupaba de enviar un fotógrafo a aquellos lugares que la noticia lo pedía. En la disposición de los personajes tanto a caballo como sentados en el carro podemos recordar los retratos ecuestres o los retratos de personajes de la realeza de los principales pintores del siglo XIX español.

Pero esta sección también dedicaba parte de sus imágenes al día a día de la ciudad y a sus quehaceres. Así tenemos fotografías de las tardes de domingo en el parque san Julián, tradición aun viva en las gentes de Cuenca, la cena de inauguración del Gran Hotel Iberia, edificio restaurado recientemente como sede de parte de las oficinas de CCM en la capital o la de las celebraciones de Nochevieja en la “Constancia”. Esta imagen nos permite ver que poco cambian algunas cosas por mucho que

53 *Ilustración Castellana*, núm. 10, pág. 7.

54 “... suntuoso artesonado en que están entalladas figuras de frailes, clérigos y caballeros, y en la Cabecera del emperador Carlos V. En uno de los medallones hay un esqueleto con corona condal y una fúnebre inscripción latina, que se supone es una elegía de don Álvaro de Luna”.

pasen los años. Grupos de jóvenes tomando las uvas con las copas de champán esperando para el brindis. Imagen ésta que claramente se puede poner en relación con el cuadro de Renoir, "El descanso de los remeros" en la disposición de los jóvenes alrededor de la mesa. En este apartado podemos incluir las fotografías del alcalde de Cuenca hablando con los paisanos, imagen poco corriente en nuestros días o las de los estudiantes en la puerta del instituto general y técnico, hoy desaparecido.

Entre las imágenes de actos y festividades populares, y al hablar de Cuenca, las primeras a destacar son las de la vaquilla de san Mateo. Es curioso ver la gran aglomeración de público que ya en aquellos años se daba en la Plaza Mayor, una Plaza en la que existían árboles que eran utilizados por los mozos para escapar de la cornamenta de las vaquillas. Fotografías estas que son un calco a lo que ochenta años después aparecerá en la revista *Crónicas de Cuenca*, pero esta vez en color y con las peñas mateas sustituyendo a los mozos de las imágenes en blanco y negro. Fotos curiosas son también las de la romería de san Antonio, las carreras de coches y motos, los desfiles de gigantes y cabezudos, corridas de toros y becerradas benéficas o los bailes de "ronda" de los serranos conquenses en Uña. Las fotografías de actos religiosos también tienen gran importancia. Tenemos fotografías de procesiones hoy desaparecidas o que en nada se parecen a las de aquella época. Así hay fotografías de la procesión del Corpus, de la desaparecida procesión del Perpetuo Socorro o la comunión de enfermos en el Hospital de Santiago.

Las dos últimas clases de fotografía que tienen importancia en esta sección son las imágenes de grupo y los retratos. Dentro de las fotos de conjunto tenemos desde las de grupos de estudiantes con sus profesores, fotos de la banda de música municipal y provincial, de un grupo de matronas, de autoridades civiles y religio-

sas, etc. fotos que nos recuerdan a muchos cuadros de grupo de grandes maestros de la pintura y de los principales fotógrafos tanto españoles como extranjeros. Así la fotografía del grupo de matronas (Imagen 3) podemos ponerla claramente en relación, sobre todo por la disposición de las mujeres, con el cuadro de Frans Hals,



Imagen 3

Rectoras del asilo de ancianas. Son fotografías que utilizan fondos neutros o edificios de cierta relevancia como puede ser la fachada de la Diputación Provincial. Entre los retratos de personajes tenemos los de Marco Pérez, Manuel López, Manuel Alique y Joaquín Buendía, todos ellos miembros de la Escuela de Artes y Oficios, Luis Martínez Kleisser, escritor y periodista que eligió Cuenca para vivir o de José M^a García de la Rosa, abogado asesor del Ayuntamiento de Cuenca. Son retratos que en nada se parecen a los de la portada. Son fotografías con fondos totalmente neutros, incluso oscuros, sin ningún tipo de aditamento. Imágenes que nos recuerdan a obras de Velázquez, como los retratos de Góngora y Quevedo, o las pinturas de caballeros de El Greco, así como a las fotografías que por 1914 realizase el fotógrafo Alfonso a personajes como Leandro Fernández de Moratín entre otros.

BIBLIOGRAFÍA

- A. GÓMEZ CALERO, *Cultura en Castilla-La Mancha en el siglo XX*, Almud, Ciudad Real, 2007.
- A. LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, *Diccionario de seudónimos periodísticos españoles del siglo XX*, Fragua, Madrid, 2008.
- A. L. LÓPEZ VILLAVERDE E I. SÁNCHEZ, *Historia y evolución de la prensa conquense (1811- 1939)*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998.
- *El Día de Cuenca*, nº 1 (14/11/1914)
- C. MARTÍNEZ, "Mis cuartillas", *Ilustración Castellana* nº 1 (8/05/1927)
- F. CABALLERO, *La imprenta en Cuenca (edición facsímil)*, Gaceta conquense, Cuenca, 1985.
- F. DE LA TORRE, "Ángel del Campo Cerdán: fotografía estereoscópica en Cuenca", en *Ángel del Campo Cerdán: eminente químico español*, Francisco González de Posada (Coor.), Amigos de la cultura científica, Madrid, 2006.
- G. PRODAN (Coor.), *Historia del arte en Castilla-La Mancha en el siglo XX (vol. 2)*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 2003.
- I. SÁNCHEZ, "La prensa en Castilla-La Mancha (1811-1975)", en *Apuntes de periodismo de Castilla-La Mancha*, Federación de periodistas de Castilla-La Mancha, Guadalajara, 2007.
- I. SÁNCHEZ, "Breve historia de la prensa en Castilla-La Mancha (siglo XX)", en *Cultura en Castilla-La Mancha en el siglo XX*, Alfonso González-Calero (coor.), Almud, Ciudad Real, 2007.
- *Ilustración castellana* nº 1, 6, 8, 10...
- J. L. MUÑOZ, *Luis Pascual. Imágenes de Cuenca (1940- 1960)*, Asociación de la Prensa de Cuenca, Cuenca, 1997.
- J. L. MUÑOZ, "La Edición en Cuenca", en *Cultura en Castilla-La Mancha en el siglo XX*, Alfonso González-Calero (coor.), Almud, Ciudad Real, 2007.
- L. CANO., "La primera salida", en *La Ilustración Castellana*, nº 1 (8/05/1927).
- P. LÓPEZ MONDÉJAR, *Crónica de la luz. Fotografía en Castilla-La Mancha (1855- 1936)*, Ediciones el Viso, Madrid, 1984.
- P. LÓPEZ MONDÉJAR, *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha 1839- 1936*, Lunweg, Barcelona, 2005.
- *Ofensiva*, Cuenca, nº 1 (4-6-1942).
- V. DE LA VEGA ALMAGRO, *Tesoro Artístico y guerra civil*, Ediciones de la UCLM, Cuenca, 2007.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Ra%C3%BAI_del_Pozo (2/10/2008)
- http://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Astrana_Mar%C3%ADn (2/10/2008).

EL RETRATO FOTOGRÁFICO COMO RECURSO RETÓRICO Y SIMBÓLICO EN LA COMPRENSIÓN DE LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL CUERPO

Carmen Ciudad González
(Licenciada en Antropología Social y Cultural, UCM)

Resumen

El concepto de cuerpo aparece como un objeto central de estudio, desde distintas ciencias sociales, para intentar elucidar sobre las dinámicas y procesos que confluyen en la intersección individuo-sociedad y con el objeto de comprender las diferentes posibilidades de la existencia y reflejar el sentido de la vida para las personas inmersas en los distintos procesos a los que se enfrentan.

En este estudio se hace un análisis del dominio de la mirada como figura hegemónica de la vida social urbana aplicado a la concepción del cuerpo en una sociedad como la occidental, en la que se concibe para ser usado con eficacia, como instrumento de uso individual y explorando este concepto en el contexto de la sociedad rural occidental de principios de siglo XX, en concreto en fotografías de campesinos y trabajadores fotografiados en Castilla La Mancha.

La fotografía debido a su valor documental se ha convertido para la sociología y antropología en una fuente inagotable de información mediante la cual se pueden conocer los usos y costumbres de una determinada época, de una determinada sociedad, de un grupo social.

1. El concepto de cuerpo como realidad cultural

Desde distintas ciencias sociales como antropología y sociología, el cuerpo aparece como un objeto central

de estudio para intentar dar explicación sobre las dinámicas y procesos que confluyen en la intersección individuo y sociedad, ya que desde esta perspectiva, de manera diferente y alternativa, las relaciones entre sujeto y sociedad, entre naturaleza y cultura aparecen mediadas por el cuerpo. Este ensayo¹ tiene por objetivo reflexionar sobre concepto de cuerpo como realidad cultural y no sólo biológica; entendido así su estudio posibilita otra forma de entender la diversidad humana, y hace factible el que se puedan comprender las diferentes posibilidades de la existencia; sobre todo a partir de una ciencia social que no olvide, de alguna manera, reflejar el sentido de la vida para las personas inmersas en los distintos procesos a los que se enfrentan o en los que están inmersos (Esteban, 2004:24). La experiencia corporal está relacionada de una forma u otra con toda práctica social, por lo que adquiere un papel fundamental en cualquier cultura, y aunque cada sociedad expresa de forma diferente y variable las formas concretas de su relación con lo corporal, en cualquier caso el cuerpo tiene una función muy relevante como mediador cultural (Esteban, 2004:67).

El desarrollo de los distintos estudios sobre el cuerpo en las ciencias sociales relativamente recientes se ha visto nutrido, por el reto epistemológico que ha supuesto a lo largo del s. XX desde ámbitos tan diferen-

1 Este estudio ha sido elaborado a partir de los datos y las reflexiones durante las clases impartidas el curso 2006-07 por el Dr. Juan Antonio Flores Martos en la asignatura Antropología del Cuerpo, Facultad de Antropología Social y Cultural (UCLM).

tes como la teoría feminista, el consumo masivo con el cuerpo como centralidad, el propio desarrollo de la medicina occidental pero también el de las medicinas alternativas, el proceso de secularización de la sociedad, o la crisis de la modernidad que ha vuelto a problematizar el papel del cuerpo en referencia a la naturaleza (Turner, 1989:25-89); así como los estudios de la escuela francesa de pensamiento, como Bourdieu y Foucault que con un énfasis especial sobre la historia y sociología del cuerpo y la sexualidad han tenido un papel especialmente relevante.

En tanto objeto de estudio, el cuerpo se presenta como una entidad de composición compleja, en la que por un lado se entrecruzan elementos sociales, psicológicos y biológicos, en alusión al concepto maussiano, además de representar un *espacio sensible* donde cada cultura graba sus nociones de persona, identitarias (Flores, 2005:400); el cuerpo se nos ofrece como texto o territorio para la escritura, según Geertz, donde se ven reflejados los esquemas de concepción de la sociedad que lo produce y en la que se encuentra inmerso. Y sobre todo teniendo en cuenta que todas las actividades humanas tienen como base el cuerpo, tanto las relaciones intrapersonales como todo tipo de relaciones interpersonales o las relaciones con el medio sensible y manipulable (Flores, 2005:401).

El mismo autor nos remite a la necesidad de entender el cuerpo con la apertura hacia diversas concepciones, desde la toma de conciencia de su incardinación completa en un contexto concreto y singular; haciendo referencia al concepto de cultura de Kluckhlon, entendiéndolo como una manera de pensar, sentir y creer, ligándola a nuestra herencia social y distanciándonos de nuestra herencia orgánica; o desde otro sentido, la utilización de Mary Douglas del planteamiento de los límites del cuerpo como metáfora del sistema social.

También desde la microhistoria (Ginzburg), como un espacio de posibilidades y al tiempo frontera orgánica para ejercer dentro de ella la propia vida cotidiana (Flores, 2005:402).

David Le Breton, aunque considera que el hecho social no sea inmóvil sino inscrito en el interior de una red de relaciones que nunca son realmente estables, sin embargo la vida cotidiana es el refugio seguro, el lugar de los puntos de referencia tranquilizadores, un espacio de protección construido dentro de la solidez que ofrece una trama de hábitos y rutinas en los que se construye la vida afectiva en todas sus dimensiones (Le Breton, 1995:91). Y en este sentimiento de seguridad, el cuerpo ocupa un papel crucial, de manera que el estudio de lo cotidiano centrado en los usos del cuerpo alude a las diferentes vivencias del sujeto y sus relaciones con el mundo del sujeto. Es necesario, por tanto remarcar el carácter cotidiano, omnipresente, con el que la cultura impregna y encauza todo el repertorio de prácticas habituales y actividades de los miembros de cada sociedad y cómo los procesos de construcción social se dan a partir de esta cotidianidad y rutina (Le Breton, 1995:92).

Pero la concepción del cuerpo varía entre las sociedades como la occidental, en la que el cuerpo se concibe para ser usado con eficacia, como instrumento de uso individual, y las sociedades que consideran el cuerpo de forma integral ligado a la comunidad y a la Naturaleza de forma perenne (Flores, 2005:405). Efectivamente, en la concepción occidental la noción de cuerpo ha llegado a ser considerado como un elemento aislable del hombre; de forma que en las estructuras sociales de tipo individualista los hombres están separados unos de otros, son relativamente autónomos en sus decisiones y el cuerpo, factor de individuación, funciona como un límite fronterizo que delimita al su-

jeto ante los otros; en cambio en las sociedades de tipo comunitario el cuerpo no existe como un elemento de individuación, ya que al no distinguirse el individuo del grupo, el sentido de la existencia del hombre implica una comunión con lo que le rodea y como mucho es una singularidad dentro de la armonía diferencial del grupo (Le Breton, 1995:22).

2. El dominio de la mirada

Esta concepción instrumental del cuerpo se puede observar desde distintos ángulos y formas diferentes, y una de las más interesantes, por el apoyo que puede prestar la observación de las fotografías históricas debido a la aparente neutralidad de la cámara para su aplicación al estudio del comportamiento social; del hecho de que las fotos recogen y dan fe de lo que Goffman llama *fachada* o dotación expresiva que los individuos emplean intencional o inconscientemente durante su *actuación* o papel (Goffman, 1986:33), como actividad que se desempeña delante de observadores; por otro, de su *apariciencia*, que nos informa del status social del actuante (Goffman, 1986:36); ya que en la presentación ante los otros tendemos a incorporar u ejemplificar los valores oficialmente acreditados de la sociedad (Goffman, 1986:47).

El escoger el medio fotográfico resulta fundamental desde un punto de vista estrictamente antropológico por lo que David Le Breton llama *el dominio de la mirada*, a la que considera figura hegemónica de la vida social urbana, en lo que ha supuesto un cambio en la posición de importancia de los sentidos, con una gradual preeminencia para la vista (Le Breton, 1995:103); la mirada se ha convertido en el sentido preeminente de la modernidad urbana. La vida social en la ciudad se ha construido en torno a la visibilidad, la arquitectura, el paisaje; por ejemplo, la proliferación de cámaras de

vídeo en nuestras calles muestra una derivación de la mirada hacia la función de vigilancia, de la que es difícil escapar; también la circulación, el tráfico, con innumerables indicaciones escritas o icónicas; o la observación del mundo a través de pantallas, que hace que la vista al exterior se supedita a la mirada escénica. En definitiva, la mirada resulta el medio esencial de la apropiación que el hombre realiza de su medio ambiente (Le Breton, 1995:104). En este sentido, la fotografía, debido a su valor documental, se ha convertido para la sociología y antropología en una fuente inagotable de información, mediante la cual se pueden conocer los usos y costumbres de una determinada época, de una determinada sociedad, de un grupo social.

Pero tal vez también porque la fotografía ha atrapado y se ha sentido fascinada por lo que Susan Sontag llama las "alturas y sumideros" de la sociedad, siendo esto último lo preferido por los fotógrafos documentalistas. Para esta autora, la fotografía se ha caracterizado por ofrecer una visión de la realidad capturada por la cámara cual presa exótica, de manera que la miseria social ha alentado a los acomodados a hacer fotografías, con el objeto de documentar una realidad oculta, es decir, una realidad oculta para ellos (Sontag, 2005:84). De hecho en el inicio de la fotografía al observar la realidad de otra gente con curiosidad, distanciamiento, profesionalismo, el fotógrafo opera como si esa actividad trascendiera los intereses de clase, como si su perspectiva fuese universal, consolidándose la visión de la fotografía como una extensión de la mirada de la clase media, en lo que resulta una observación que pone de relieve los problemas emic/etic de observación del sujeto; el problema del hilo conductor de la mirada hermenéutica, ya que no existe la pura autotransparencia de la mirada teórica o la inocencia en la mirada (Sontag, 2005:85). Desde esta posición será necesario compaginar la ne-

cesidad de información con los distintos procesos que envuelven a lo fotografiado: *la actuación* del que posa, la mirada del fotógrafo que se enfrenta al sujeto, y la del que observa la fotografía y la interpreta.

3. Lo que merece ser mirado

Resulta muy sugestiva la idea de Berger cuando comenta una foto de August Sander (Imagen 1), en la que unos campesinos con traje *de domingo* –el traje para arreglarse o engalanarse en ocasiones especiales– se dirigen al lugar de la fiesta; y en la que afirma que la estética de la foto nos muestra que los trajes subrayan y acentúan la clase social de quienes los llevan, lejos de realzar, los delatan; no son un signo de distinción (Berger, 2001:38). Y añade que los trajes los deforman, con ellos puestos da la impresión de estar contrahechos; su cuerpo no aparece proporcionado, sus manos demasiado grandes, sus cuerpos demasiado delgados, sus piernas demasiado cortas (Berger, 2001:39). La foto representa a tres jóvenes que pertenecen como mucho a la segunda o tercera generación de campesinado europeo que utilizó este tipo de traje, formal, oscuro; el traje de las ocasiones especiales, los domingos, las fiestas y aunque las modas han ido cambiando, el carácter físico del traje y su mensaje siguen siendo los mismos (Berger, 2001:37).

De manera que el traje, tal como lo conocemos hoy, se desarrolló en Europa durante el último tercio del s. XIX como atuendo profesional de la clase dirigente. Casi tan anónimo como un uniforme, fue el primer vestido de la clase alta que idealizaría puramente el poder sedentario, el poder del administrador y del conferenciante (Berger, 2001:41). Y este traje, popularizado por el gentleman inglés, que impedía la agilidad de movimientos ya que éstos conseguían que se arrugara y estropeará, empezó a producirse más tarde para



Imagen 1. Campesinos camino del baile. August Sander (1914)

los masificados mercados urbanos y rurales, sobre todo después de la primera guerra mundial (Berger, 2001:42). Pero el problema no es que los campesinos no pudiesen llevar traje porque no sepan llevarlo, sino que lo que se produce es una contradicción entre la utilización de un traje pensado para unos usos y un cuerpo habituado al trabajo físico, con otro ritmo físico diferente (Berger, 2001:41).

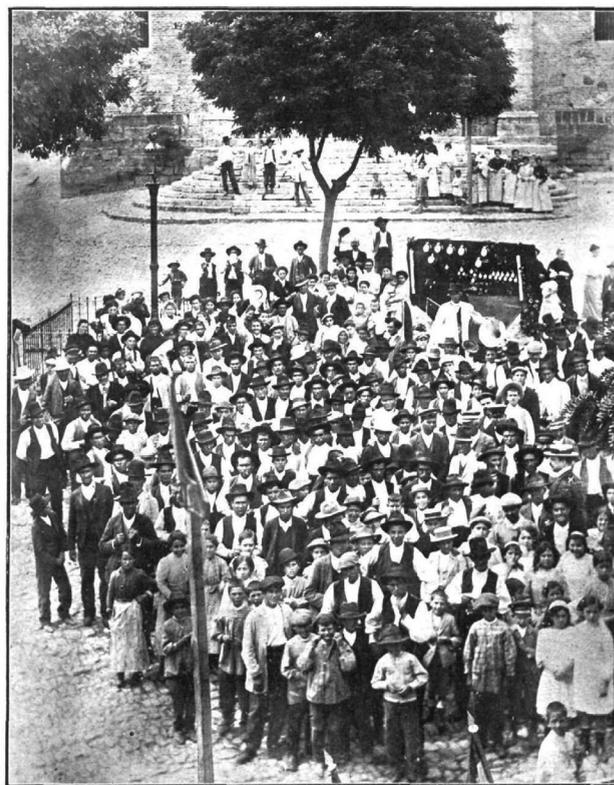
En efecto, aun con variantes y excepciones, Berger habla de la fortaleza física de los campesinos que, si no padecen algún tipo de malnutrición, suelen gozar de un buen desarrollo físico. Y también resulta muy

importante el ritmo físico característico de los campesinos, tanto hombres como mujeres, directamente relacionado con el tipo de trabajo que realizan. Todo esto se reflejaba en unas posturas y unos movimientos físicos típicos, en un movimiento abierto, como en los gestos tradicionales que realizaban para las labores tradicionales del campo, que se refleja en el modo de andar; y en una dignidad física especial, una manera de sentirse totalmente identificados con el esfuerzo. Y es por lo que remitiendo al concepto de Gramsci de hegemonía de clase, al asumir el traje como propio y renunciando a la suya, las clases trabajadoras aceptaron como suyos ciertos valores de la clase gobernante, en este caso la elegancia en el vestir. Por esto mismo, esta aceptación de esos modelos y su conformismo con respecto a unas normas que no tenían nada que ver ni con su propia herencia ni con su experiencia cotidiana, los sentenció a ser ciudadanos de segunda categoría, toscos, groseros (Berger, 2001:43).

Con el fin de explorar este concepto en el contexto de la sociedad rural occidental de principios de siglo XX y en concreto de campesinos y trabajadores fotografiados en nuestra región, resulta esencial la consulta en los fondos documentales fotográficos que ofrece el Centro de Estudios de Castilla La Mancha, en concreto las fotografías del "Semanario ilustrado *Vida Manchega*" (1912-1920). En estas fotos abundan personajes fotografiados en primer plano, a toda página, los representantes en cortes, jueces de instrucción, fiscales o abogados, el presidente de la Audiencia Provincial, los ingenieros que dirigían la construcción de carreteras o puentes y pantanos, los obispos y sacerdotes que inauguraban las obras antes mencionadas, los generales de división; las profesoras de la Escuela Normal, en plano más pequeño, pero en foto individualizada. En cambio, en fotografías de la gente en fiestas, romerías,

carnavales, las bandas de música; o trabajando en el campo, como la vendimia, las personas aparecen muy pequeñas, en gran grupo, como mucho en grupo medio. Es decir, no se las ve, o apenas (Imagen 2).

NOTA DE UNA FIESTA EN PIEDRABUENA



Grupos de montesinos escuchando el concierto de la Banda provincial. En el centro de la plaza hablan con el Diputado por el Distrito - Sr. Balcázar los alcaldes de Fontanarejo y Arroba.

Imagen 2. Nota de una fiesta en Piedrabuena. Revista Vida manchega, Año I [1912] nº 27

Susan Sontag reflexiona sobre el hecho fotográfico como una reminiscencia de la caverna platónica, en la que la imagen funciona como las sombras que se

toman por la misma realidad. En las fotografías la experiencia es capturada y constituyen, y densifican, el ambiente que reconocemos como moderno. Por tanto las fotografías afectan a la idea de lo que merece la pena mirar y de lo que debemos observar. "Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión" (Sontag, 2005:15). De manera que al fotografiar nos incautamos de lo fotografiado y significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder. La fotografía nos ofrece una interpretación del mundo tanto como la pintura o el dibujo y además las imágenes fotográficas nos proporcionan la mayoría de los conocimientos que la gente exhibe sobre la apariencia del pasado (Sontag, 2005:15-20). Aquí podríamos estar ante una de las claves de por qué se ignora en las fotografías de prensa a los campesinos o trabajadores, ya que la persona que fotografía o la que luego edita en prensa la foto nos los hace ver simplemente como masa o grupo en la mayoría de las ocasiones. El que interpreta, en este caso fotógrafo o periodista, hace hincapié en hechos sociales en los que la burguesía o élite cultural de la ciudad o de la región está constituida por sujetos que son protagonistas con nombres y apellidos de actos muy importantes para la comunidad, diríamos que son los actores; en cambio la gente del pueblo, los campesinos o trabajadores, actúan como comparsas en gran grupo, o bien sus acciones son interpretadas no como sujeto individual, sino colectivo, como en la vendimia, carnaval o romerías.

Y esta perspectiva puede sustentarse en el sesgo ideológico que supone lo que García de León (1992:17) denomina la mirada urbana sobre el mundo rural: *Cateto, cazurro, destripaterrones, ignorante, paleta, palurdo, rústico, tosco, zafio y un largo etcétera componen la retahíla con la cual los diccionarios describen*

el mundo rural. Opuestamente, lo urbano está asociado o definido en ellos como cortesía, buenos modales, educación, sociabilidad, etc.

Para esta autora, el lenguaje plasma y precisa las relaciones de dominación que entretienen el mundo social, de forma que "la mirada urbana construye para el mundo rural un estigma que se condensa en la figura social del paleta, constituyendo un claro ejemplo de etnocentrismo cultural" y apunta que esta forma de racismo, que no se da entre iguales, surge al establecerse la tensión o contraste entre campo y ciudad, lo rural y lo urbano (García de León, 1992:17).

4. El cuerpo, principal instrumento de trabajo

En la búsqueda de otro tipo de fotografías en las que exista otra forma de mirar a los personajes extraídos de nuestro mundo rural, como por ejemplo la obra del fotógrafo Luis Escobar en la que es posible encontrar fotografías que se detienen en las personas de los pueblos visitados por el fotógrafo, ya que en esos primeros años del siglo XX, "buena parte de los mejores retratos... fueron obra de los modestos profesionales de provincia" nos dice Publio López Mondéjar, presentando la obra del fotógrafo, una obra en la que se recogen muchos aspectos de la vida de las personas en los pueblos de Albacete y Cuenca, de su trabajo, costumbres, fiestas (López, 2001:15).

En estas fotos se puede apreciar el cuerpo como producto del esfuerzo físico, el cuerpo como principal instrumento individual de trabajo que debe ser bien cuidado (como una herramienta o instrumento de utilidad) para ser utilizado eficientemente. Flores (2005) hace referencia en este sentido a la obra de Françoise Loux en la que analiza e indaga sobre las ideas y prácticas enfocadas al trato y cuidado del cuerpo en tanto que herramienta, en un momento histórico, finales del siglo XIX, en el

que la sociedad tradicional rural todavía no ha separado el tiempo de trabajo del resto de actividades de la vida cotidiana, es decir, sin especialización de movimientos, elaborando un registro de sus técnicas corporales y actividades de la vida diaria. Y es en este momento de transición, en el que el trabajo industrial comienza a reclutar mano de obra entre el campesinado o artesanos que han perdido su *modus vivendi*, en el que se pueden apreciar los cambios que dicho trabajo empieza a provocar en los movimientos corporales de las personas que trabajan en las fábricas (Flores, 2005:405-406). Al contrario que en el trabajo en el campo, "los trabajos en cadena o junto a una máquina engendran frecuentemente el mismo tipo de gestos, requieren movimientos poco variados, poco amplios" (Loux, 1984:28).

En la tensión entre lo natural y lo cultural, Loux estudia esta sociedad rural, en la que el trabajo expresa la relación del cuerpo con la naturaleza que representa por un lado dominio, pero igualmente subsistencia (Loux, 1984:16). Dicha antinomia ha generado en la sociedad rural toda una moral basada en la vulnerabilidad del cuerpo; tanto la alimentación como el mantenimiento del cuerpo están asociados para el mejor rendimiento en el trabajo, vinculando cuerpo, trabajo y bienestar material (Loux, 1984: 19). Esta relación implica ausencia de separación entre trabajo y los demás aspectos de la vida y por tanto la presencia constante de los movimientos del cuerpo en las diferentes etapas de la vida cotidiana. Y esta relación se da también en la fiesta donde también se puede percibir el trabajo cotidiano (Loux, 1984: 20). En esta sociedad la "complementariedad de gestos corresponde a la complementariedad entre hombre y mujer para las tareas de la vida diaria y profesional" (Loux, 1984: 22); el aprendizaje es la forma privilegiada de transmisión de técnicas corporales y mediante la imitación el niño va adquiriendo no sólo

conocimientos técnicos, sino también *los trucos*, por lo que en la sociedad rural, tanto en obreros como artesanos se aprecia poco el saber puramente libresco.

Marcel Gaus alude al proceso por el cual los hombres en cada sociedad o cultura hacen uso de su cuerpo de forma tradicional, existiendo diferentes *habitus* corporales, de una adquisición estrictamente social a lo largo del proceso de educación del sujeto que cambian no sólo con los individuos, sino sobre todo con las sociedades y la educación, Y para entender el proceso, lo que hace falta es un triple punto de vista, el del hombre total. En efecto, en toda utilización del cuerpo humano impera la educación que logra una imitación prestigiosa (Mauss, 1971:340):

Es precisamente esa idea de prestigio de la persona la que hace el acto ordenado, autorizado y probado en relación con la persona imitadora, donde se encuentra el elemento social. En el acto imitado se da un elemento psicológico y un elemento biológico. El conjunto, el todo, queda condicionado por los tres elementos indisolublemente mezclados.

El autor denomina *técnica* al acto eficaz tradicional, transmitido por la tradición, siendo el cuerpo el primer instrumento del hombre y el más natural, de manera que las técnicas corporales se producen con anterioridad a las técnicas de instrumentos, y que se ordenan y ponen en relación "dentro de un sistema que nos es común... el de la vida simbólica del espíritu, el de la noción de la actividad de la conciencia como un sistema, sobre todo, de montajes simbólicos" (Mauss, 1971:341-342).

Podemos terminar con la observación de una foto que podemos ver de un modo especial (García, 2007),

...tal vez porque las relacionamos inevitablemente con lo que sucedió después como consecuencia del cono-



Imagen 3. Agrupación socialista de Villalgordo del Júcar. Luis Escobar (1925)

cimiento de la Guerra, las fotos de los que pensamos que luego pudieron haber muerto o desaparecido, pero que nosotros vemos posando en un momento anterior que resulta ajeno a lo que luego llegó, de manera que de ellos se desprende un aire de inocencia respecto a lo que nosotros ya sabemos...

y es aquella realizada por Luis Escobar en 1925 en la que la *Agrupación Socialista de Villalgordo del Júcar* posa ante el fotógrafo (Imagen 3), en lo que

parece una especie de contrapunto a la fotografía de los campesinos trajeados de Sander. Aquí los campesinos se muestran en un medio diferente a su trabajo: alrededor de una mesa un grupo sentado en el centro, los demás alrededor de pie, y sosteniendo el periódico "El Socialista" que uno de ellos lee, podría ser el maestro del pueblo o un comerciante- tal vez las dos cosas al tiempo- el que sostiene un lapicero tras la oreja a la manera de los tenderos o contables; otro miembro

del grupo, detrás, sosteniendo junto con el compañero que se encuentra a su izquierda un gran cartel con la foto que parece de Pablo Iglesias; y otro más, delante, sentado en un sillón de mimbre, en el extremo izquierdo de la foto, sostiene un libro abierto en las manos, pero mirando fijamente a la cámara, como todos ellos. También en la mesa hay lo que podría ser un tintero y papeles frente al personaje con gran barba que está en el centro, con gafas, como si se acabase de levantar acta de la reunión, tal vez alguien del Partido venido de fuera. Puede ser que también lo sea el que está leyendo -el único con bigote y corbata- a la manera de la ciudad, posiblemente leyendo para los demás, que seguramente no sabrán leer.

Para dar más solemnidad al momento, la mayoría tiene la cabeza descubierta, dejando ver la señal que deja el uso de la boina bajo lo que suele ser "un sol de justicia manchego"; excepto un personaje a la izquierda que ha quedado con la mano levantada, como señalando, y el que se encuentra situado a su derecha, que la lleva en la mano. Viste la mayoría pantalón de pana y chaleco incluso bajo el blusón, alguno lleva traje, y a algunos se les ve prendido en el chaleco la cadena del reloj de bolsillo, señal inequívoca de que la ocasión lo merecía. Hay un detalle que presta calor al momento, y es que algunos de ellos apoyan sus manos en los hombros del que tienen al lado o delante, como señal de mutuo apoyo, permaneciendo como grupo estrechamente unido-aunque tal vez por imperativo del fotógrafo que forzó la postura-. Los símbolos que sustentan en la escena (libro, periódico, cartel, tintero, cuaderno) están relacionados aparentemente con el mundo libresco ajeno al campesinado (Loux) pero también denotan, siguiendo a Gramsci, la tremenda dignidad que supone la toma de conciencia por parte de las clases dominadas y el proceso por la conquista de la hegemonía cultural e ideológica.

Observando esta foto podemos concluir con Esteban Galarza en *La importancia del cuerpo en occidente* sobre la función relevante del cuerpo como mediador cultural, que la imagen corporal y el cuerpo individual y social son fundamentales en la construcción de la propia identidad y pertenencia a los diferentes grupos (Esteban, 2004:67-69). También es necesario considerar que, dentro de un proceso de control general de los cuerpos y remitiendo a Foucault, como un instrumento de poder, una forma muy efectiva de control social, el cuerpo es modelado en el proceso de socialización, entendido de modo amplio, que abarca toda la vida. Pero también que los individuos y grupos tienen un papel activo en el proceso de construcción de su imagen, y sus prácticas concretas y las modificaciones en las mismas influyen a su vez en las definiciones sociales generales (Esteban, 2004:70).

5. La penalización de la mirada

Dice John Berger (2001:35) respecto al fotógrafo August Sander en su libro *Mirar*, en el capítulo titulado *El traje y la fotografía*,

...su único objetivo era encontrar en los alrededores de Colonia, en la región en la que él mismo había nacido en 1876, arquetipos que representarían todas las clases sociales, subclases, profesiones, vocaciones y privilegios posibles. Esperaba hacer en total 600 retratos. Su proyecto quedó interrumpido por el Tercer Reich.

Su propio hijo, militante socialista y luchador antinazi, fue enviado a un campo de concentración en donde murió. Sander tuvo que esconder sus archivos en el campo consiguiendo dejar para la posteridad un extraordinario documento social y humano.

En España, el fotógrafo Luis Escobar nacido en 1887 en Villalgordo del Júcar (Albacete), se dedicó especialmente al ejercicio de la fotografía ambulante

por las calles de la ciudad, constituyendo una ocupación central en su trabajo. En la España anterior a la Guerra Civil esta especialidad en hacer fotografía fue practicada por bastantes fotógrafos populares, de manera que finalmente se instituyó en una *categoría de lo popular* como lo aseveran las fotos sepias sin firma ni autoría conocida de los archivos familiares. Por último reseñar que "lo más memorable del trabajo de Escobar es el deslumbrante resultado de su firme determinación de realizar un exhaustivo registro gráfico de la vida íntima y pública de La Manchuela", en un "apasionado afán por inventariar la vida cotidiana de la comarca" (López Mondéjar, 2001:37) Todo este trabajo fue interrumpido por la Guerra Civil española, y al finalizar ésta, el fotógrafo, fiel a la legalidad republicana, fue condenado por rebelión militar y su archivo saqueado y confiscado, del que sólo unos negativos pudieron salvarse.

BIBLIOGRAFÍA

- BERGER, JOHN, 2001: "El traje y la fotografía", *Mirar*, pp.35- 43, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- ESTEBAN GALARZA, M^a LUZ, 2004: *Antropología del cuerpo*, Capítulos I.1, I.2 y II.1., pp. 19-70, Ediciones Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- FLORES MARTOS, JUAN ANTONIO, 2005: "Actividades de la vida diaria desde una perspectiva antropológica", *Actividades de la Vida Diaria*, (Romero Ayuso, Dulce M^a & Moruno Millares, Pedro, editores), pp.399-413, Masson, Barcelona.
- GARCÍA ALONSO, MARÍA, 14/03/2007: *El despertar del fervor laico: una mirada antropológica sobre la Segunda República*, (UNED), en el IV CICLO DE CONFERENCIAS DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL de la UCLM: "Otras perspectivas y escenarios:

antropólogos ante retos actuales", Coordinador: Juan Antonio Flores Martos.

- GARCÍA DE LEÓN, MARÍA ANTONIA, 1992: *La ciudad contra el campo (Sociología rural y cambio social)*, Biblioteca de autores Manchegos, Ciudad Real.
- GOFFMAN, ERVING, 1986: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- LE BRETON, DAVID, 1995: *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- LOUX, FRANÇOISE, 1984: "La labor cotidiana", *El cuerpo en la sociedad tradicional* (Françoise Loux), pp.16-31, Olañeta editor, Palma de Mallorca.
- LÓPEZ MONDÉJAR, PUBLIO, 2001: *Luis Escobar, Fotógrafo de un pueblo*, Lunwerg Editores, Barcelona.
- MAUSS, MARCEL, 1971: "Técnicas y movimientos corporales", *Sociología y Antropología*, pp.337-356, Ed. Tecnos, Madrid.
- *Semanario ilustrado Vida Manchega (1912-1920)*, Centro de Estudios de Castilla La Mancha http://www.uclm.es/ceclm/b_virtual/imagenes/Vida_Manchega.htm.
- SONTAG, SUSAN, 2005: *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Madrid.
- TURNER, BRYAN S., 1989: *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*, cap. Introducción, I y II, (pp.25-89), Fondo de Cultura Económica, México.

Fuentes fotográficas

- [Imagen 2] http://www.uclm.es/ceclm/b_virtual/imagenes/Vida_Manchega/galeria/pages/C2C3F27.htm (05-02-09).
- [Imagen 3] <http://www.cajasanfernando.es/html/obra-social/expvir/luisescobar/album03.htm> (05-02-09).

EL CUPLÉ EN BLANCO Y NEGRO. FOTOGRAFÍA Y ESPECTÁCULOS EN CASTILLA-LA MANCHA DURANTE LA RESTAURACIÓN

Lucía Crespo Jiménez
(Universidad de Castilla-La Mancha)

El cuplé en blanco y negro tiene por objeto abordar la evolución de la escena regional en el periodo de entresiglos a través de la fotografía y, además, hacerlo desde un punto de vista explicativo, a fin de entender la profunda transformación cultural experimentada por la sociedad castellano-manchega como consecuencia de la aparición durante los años de la Restauración de los nuevos modelos de consumo recreativo de masas. La elección de esta franja cronológica no es, pues, fortuita. Al contrario, las décadas interseculares son cruciales en la modernización del hecho lúdico porque es entonces cuando comienzan a desarrollarse en la región las industrias culturales, paso imprescindible en la conformación de la cultura de masas¹. La aparición de estas industrias supone la inmersión de las actividades de ocio en los circuitos del capitalismo financiero, esto es, la conversión de los productos culturales en mercancías, sujetas por tanto en su fabricación y en su distribución a los cánones del trabajo industrial.

Al margen de las valoraciones ideológicas que esta circunstancia pudiera suscitar, la consecuencia más llamativa de esta transformación será la apertura del

consumo recreativo a un sector de la población hasta entonces marginado del mismo o, en otras palabras, la popularización del mercado de ocio. En primer lugar, la imperativa búsqueda del beneficio económico hizo conscientes a los empresarios del potencial comercial de las clases populares y ello generó una nueva hornada de productos adaptados a los gustos y a los bolsillos de la población menesterosa. La calidad de la oferta distaba mucho del selecto repertorio exhibido anteriormente para el reducido público burgués, pero el ahorro en textos, escenografía, actores y demás elementos necesarios de la farándula, abarataba los costes y permitía una mayor flexibilidad en los modelos escénicos con la lógica diversificación de la oferta recreativa disponible. Especialmente receptivo hacia el cambio se mostró el heterogéneo mundo de los espectáculos, donde la transformación se dejó sentir hondamente, lo que lo convierte en un medio idóneo a través del cual abordar el proceso.

Igualmente conveniente en el seguimiento de tal evolución se demuestra la fotografía, pues su testimonio gráfico se presenta como un vehículo ideal no sólo

1 Entendida como el "conjunto de las producciones, de las prácticas, de los valores modelados por los agentes de la industria cultural", tal y como la define D. Kalifa. En sí mismo, el concepto de cultura de masas es problemático debido a su ambigüedad. Distintas corrientes historiográficas han tratado de aclarar su significación, pero frecuentemente han dotado a la misma de una fuerte carga ideológica. En sus orígenes, la Escuela de Frankfurt lo interpretó como la evidencia de la alienación de una civilización acrítica e indolente llamada a desaparecer. Trabajos posteriores contestaron esta tesis desplazando el análisis hacia los modos de producción, los sistemas de representación y la pluralidad de las reacciones ante el fenómeno. Con ello se devolvía a la masa cierta capacidad de decisión, pero atomizaba las ópticas de observación del proceso y sus agentes. Los más recientes estudios abordan el trabajo desde la perspectiva de los productos culturales y sus implicaciones en la transformación de las manifestaciones tradicionales de la cultura popular. En D. Califa, *La culture de masse en France (1860-1930)*, París, 2001, págs. 3-5.

para inmortalizar el fenómeno, sino también para llegar a comprenderlo. Principalmente porque la cultura de masas es, en lo fundamental, una cultura de la imagen (por oposición a la oralidad característica de las manifestaciones tradicionales o la vinculación de las formas de expresión "cultas" con la escritura). A lo largo del siglo XIX se entabla un fructífero diálogo entre cultura e imagen a través de medios como el grabado, la prensa ilustrada, la cartelística y por supuesto la fotografía, una relación que consagra definitivamente la cinematografía. Los nuevos productos se sirven de esta diversidad de instrumentos -muy especialmente de la fotografía- para facilitar su acceso a un público más amplio, una comunión que aumenta sus frutos conforme van madurando los mecanismos modernos de la publicidad y la propaganda². Pero, además, la fotografía posee un valor documental que incrementa su valía en el análisis histórico de este proceso: lejos del papel que tradicionalmente desempeña como mero ornamento gráfico sin voz alguna, ahora se exprime toda la información que la fotografía posee en tanto que contenedora de los cambios culturales del periodo y esa información se emplea para llegar a entender también las razones sociológicas e ideológicas que motivan la transformación.

La utilización propagandística de la imagen genera una gran variedad de materiales en los cuales se sustentan las conclusiones de esta comunicación, fuentes que integran los programas de mano y los carteles de los teatros o salones donde se exhibían estos espectáculos, así como un buen número de cabeceras periodísticas de toda la región, ya sean de carácter general (a través de sus secciones específicas sobre teatro y espectáculos), prensa ilustrada (*Flores y Abejas*, *Vida Manchega* y *La Campana Gorda*, entre otras) o revistas especializadas en esta materia (como *El Arte*, *La Revista*, *Eco Artístico* o *Teatros*)³. Siguiendo ritmos muy distintos unos y otros fueron asimilando los nuevos fenómenos, pero en cualquier caso tanto la promoción de las nuevas formas de consumo y de unos productos igualmente novedosos, como la persistencia de una concepción escénica tradicional, reflejan las complejidades del proceso de masificación, perfectamente perceptible a través de la imagen.

1. La aparición de las variedades y su repercusión en el consumo recreativo de las clases populares a través de la fotografía

En las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del siguiente se dan los primeros pasos hacia la definitiva vulgarización de la oferta escénica regional,

2 A este propósito puede consultarse A. Checa Godoy, *Historia de la publicidad*, A Coruña, 2007; F. García Ruescas, *Historia de la publicidad y del arte comercial en España*, Madrid, 2000; D. Coronado e Hijón, "De la publicación de la fotografía a la fotografía publicada: en torno a los orígenes decimonónicos de la fotografía publicitaria", *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 32, 2000, en <http://www.uclm.es/publicaciones/latina/aa2000kjl/y32ag/73coronado.htm> (7-1-2008); R. Eguizábal Maza, *Historia de la publicidad*, Madrid, 1998; o J. T. Álvarez Fernández, *Historia de los medios de comunicación en España: periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Barcelona, 1989. En el punto opuesto del consumo se han interesado L. E. Alonso y F. Conde, *Historia del consumo en España. Una aproximación a sus orígenes y primer desarrollo*, Madrid, 1994.

3 El más reciente estudio sobre la evolución de la prensa castellano-manchega se lo debemos a I. Sánchez Sánchez, "Breve historia de la prensa en Castilla-La Mancha (siglo XX)", en A. González Calero (coord.), *Cultura en Castilla-La Mancha en el siglo XX*, Ciudad Real, 2007, págs. 199-204. El estudio de este autor sobre la prensa castellano-manchega comprende otros exhaustivos trabajos, entre los que destacan: *La prensa en Castilla-La Mancha, características y estructura (1811-1939)*, Cuenca, 1991; e *Historia y evolución de la prensa manchega (1813-1939)*, Ciudad Real, 1990; y entre los estudios provinciales, *Historia y evolución de la prensa albacetense (1833-1939)*, Albacete, 1985; *La prensa albacetense en las estadísticas oficiales (1861-1927)*, Albacete, 1984; e *Historia y evolución de la prensa toledana (1833-1939)*, Toledo, 1983. También es reseñable la obra conjunta de A. L. López Villaverde e I. Sánchez Sánchez, *Historia y evolución de la prensa conquense (1811-1939)*, Cuenca, 1998.

una progresión marcada por la aparición de productos más asequibles para el público popular y por la atención de sus gustos y necesidades (o, desde un punto de vista más crítico, por la comprensión de su potencialidad comercial y, consiguientemente, el moldeamiento de dichas necesidades a los intereses capitalistas). En cualquier caso, es en estos años cuando se reúnen las condiciones precisas que favorecen esta tendencia, empezando por cuestiones ajenas al ámbito específico del ocio como el desarrollo asociativo que supuso la legislación de 1887, la consecución de mayor tiempo libre por parte de las clases trabajadoras gracias a la aprobación de la ley del descanso dominical (1904) o el mejoramiento progresivo de sus condiciones de vida debido al desarrollo de la legislación social y a la presión de un movimiento obrero cada vez mejor organizado. Son también los años en que el mundo de los espectáculos se moderniza con un desarrollo importante de los espacios escénicos y, sobre todo, una importante mutación en la concepción empresarial del teatro, más que nunca percibido por sus promotores como un negocio. Con el objetivo fundamental de recuperar sus inversiones transformarán las debilidades del teatro (escasez e inconstancia del público, mejorable calidad de los programas y las compañías, mínima dotación infraestructural, etcétera) en beneficios mediante una nueva concepción del espectáculo, las llamadas "funciones por horas", que están en la base de la decisiva mutación que revolucionará el consumo recreativo popular y su determinante avance hacia un modelo cultural de masas.

En esencia, se había procedido a la fragmentación de las representaciones en segmentos de apenas una hora con entrada independiente. Con ello se lograba

una mayor variedad en los programas, una mayor flexibilidad horaria y el lógico abaratamiento del precio de la entrada. Pero, además, esta nueva forma de consumo teatral anuncia una decisiva transformación estética sobre las tablas, generalmente interpretada como una degradación del contenido artístico o literario y que, en cualquier caso, anuncia el encumbramiento de la pieza breve y del teatro comercial. Ya en los últimos años del siglo XIX los carteles teatrales de la región están repletos de "género chico" en sustitución de los costosos programas de ópera, zarzuela grande o alta comedia. En ellos está latente la progresión del espectáculo teatral hacia nuevos modelos que, aunque efectivamente podían haber perdido calidad literaria, ganaron empuje en la producción y sedujeron a una vasta clientela, consiguiendo ampliar la composición socio-cultural de su público.

Sin embargo, la modernización recreativa necesita una mayor madurez que apenas comienza a manifestarse con la aparición de nuevos productos y formas de consumo cultural como las variedades. El teatro por horas no podía blandir esta bandera porque la fórmula no desafiaba los cánones estéticos tradicionales y, además, se había convertido en depositaria de las señas de identidad y los valores liberales de la burguesía, actuando en consecuencia como elemento de cohesión para estas clases⁴. Es cierto que la apertura del teatro a las clases populares encontró un punto de apoyo indiscutible en la renovación que trajeron consigo las funciones por horas, porque inició el descenso de los precios, incorporó modelos intelectualmente más accesibles para un sector más amplio de la población y porque la conformación de una incipiente clientela popular propiciará el desarrollo empresarial de iniciativas

4 S. Salaün, "La sociabilidad en el teatro (1890-1915)", en *Historia Social*, núm. 41, 2001, págs. 130-132.

específicamente destinadas a estos sectores sociales, así como la ampliación de la oferta disponible para ellos. Pero no lo es menos que en él predominan las formas de consumo propias de las elites, perpetuando la discriminación en el acceso a este producto. La esencia de la censitariedad sigue vigente en la distinta coloración socio-cultural de cada sección, mantenida gracias al distinto precio, horario y programación de cada una de ellas:

"Indudablemente la sección de moda, esa a la que concurre la aristocracia de todas las localidades, será la segunda, y en esa se estrenarán las obras más aplaudidas, que no conoce el público de Albacete.

La tercera sección será un éxito, también ha de estar concurrida, dándose en ella algo de género alegre, sin llegar a la exageración, que esto es «pecado». Ave María Purísima⁵.

La modernidad llegó realmente gracias a las variedades, pues con ellas se renueva el lenguaje escénico y cambia la concepción del teatro, que se industrializa en todas sus fases -también en lo tocante a la producción literaria, la cual se acelera y genera obras en serie- para dar respuesta al incremento de la demanda, una demanda que gana en heterogeneidad social. El nuevo espectáculo se convierte en la expresión de la máxima imbricación de la escena en el capitalismo financiero, su rendición ante los principios de la productividad y el beneficio, un maridaje que acelera el desarrollo de las industrias culturales en la región y, con ello, el progreso de la masificación de la cultura recreativa. Porque la ampliación de la clientela que consigue afianza la inversión e incrementa la iniciativa

empresarial en el sector, empujándolo hacia su definitivo desarrollo industrial.

La clave del éxito de las variedades reside en la cercanía de la nueva fórmula escénica a los gustos populares y en su accesibilidad económica -causa principal de su amplia aceptación social. Por su idiosincrasia, las *varietés* requieren un reducido desembolso por parte de los empresarios (escasa complejidad de los montajes, reducción de artistas en escena, exiguo vestuario, ahorro en libretos y música...) y ello supone una reducción de gastos considerable respecto al teatro tradicional, lo cual tiene como consecuencia principal el abaratamiento de la entrada y, consecuentemente, la ampliación del espectro social del público receptor. En las provincias castellano-manchegas, el coste mínimo de una entrada para un espectáculo de variedades rondaba un precio medio de veintitrés céntimos, una cantidad más que asequible en relación con el salario mínimo regional, cuya media se encontraba en torno a los sesenta y cinco⁶. Por el contrario, una entrada al teatro tenía a principios de siglo un coste mínimo aproximado de una peseta, a la que muy difícilmente podría acceder un trabajador de salario medio, más aún teniendo en cuenta que con él debería hacer frente a otros gastos de primera necesidad (manutención, vivienda, vestido, etcétera).

Otra garantía de éxito para el nuevo modelo escénico era su afinidad cultural con las clases populares. En primer lugar, la organización misma del espectáculo, dividido en unidades breves de no más de una hora, favorece la atención de un público poco culto, más aún cuando durante ese periodo de tiempo se suceden una

5 "Doble ración", *El Arte*, núm. 4, 22-2-1909, pág. 1.

6 Estimación realizada teniendo en cuenta la estadística salarial realizada por el Instituto de Reformas Sociales para 1908 y publicada en el *Boletín Instituto de Reformas Sociales*, núm. 72, de junio de 1910, págs. 1328-1331.

serie de números cortos de apenas unos pocos minutos⁷. Asimismo, el protagonismo que adquieren dentro de esa variedad determinados elementos como la canción o el recurso cómico acerca el producto a los gustos de la masa urbana, asociando la novedad de las modas musicales con las rémoras de la tradición, presentes aún en su imaginario cotidiano. Los cantables y cuplés entran rápidamente en la tradición oral popular gracias a una música de ritmos pegadizos y repetitivos, así como por la gestualidad de las nuevas fórmulas escénicas, que favorece la comunicación con estos estratos del público. Cada pequeña pieza musical, a pesar de su brevedad, consigue convertirse en una representación en miniatura mediante la dramatización y la aplicación de los recursos escenográficos necesarios (iluminación, decorado, vestuario, etcétera). Asimismo, habría que tener en cuenta su cercanía a los modelos de socialización propios de las clases populares y la ausencia en las poblaciones castellano-manchegas de una alternativa cultural para la masa urbana. La interacción entre lo que ocurre en la escena y el público, así como la incorporación de elementos como la erotización del espectáculo en los primeros momentos de su existencia, acercan la novedad artística a los referentes tradicionales de la diversión y lo alejan, inicialmente, de las elites.

La imagen de este cambio hay que buscarla en los programas de mano y los carteles propagandísticos, que tuvieron en la fotografía una aliada indiscutible. En ellos, el avance de las variedades se hace innegable y

particularmente la posición de la canción ligera como espectáculo predominante. La prensa, sin embargo, ignoró mayoritariamente el cambio y aún a principios del siglo XX son muy escasas las ilustraciones del nuevo género que incluyó en sus páginas. Se refugió, por el contrario, en el teatro convencional de gusto burgués (aunque claramente en sus fórmulas menores), engrosando sus páginas con los retratos de las más notables artistas nacionales o de aquellos actores y títeres de zarzuela que pasaron por las ciudades de la región. En cierto modo tal reacción es lógica, pues esta prensa se dirige a un público que no simpatiza en exceso con un modelo que dinamita su ideal censitario de la sociabilidad. Su postura se recrudeció aún más a medida que el género de variedades se demostraba más popular, una deriva que coincide con el mayor protagonismo alcanzado dentro del género por el cuplé.

En sus orígenes el cuplé se caracteriza por su desinhibición, una cierta marginalidad y, sobre todo, por el predominio de la forma sicalíptica o sugestión erótica (ver imagen 1). Sobre la escena estos números pícaros traducen el equívoco y el doble sentido en una omnipresente evocación sensual que mucho se aproxima a ciertas formas masculinas de la sociabilidad tradicional como el galanteo o la prostitución. En este sentido el cuplé resulta paradójico, pues si bien la nota sicalíptica le confiere un potencial trasgresor considerable porque a través suyo desafía convencionalismos sociales y morales⁸, en otros aspectos proyecta un ideal que tiene mucho de conformismo y de conservadurismo: el

7 Se puede estimar la duración media de un cantable de zarzuela entre dos y seis minutos, cifra reducida a unos tres minutos en el caso de los habituales cuplés. S. Salaün, "Cuplé y variedades (1890-1915)", en S. Salaün, E. Ricci y M. Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, 2005, pág. 140.

8 Para S. Salaün, por ejemplo, quizás sea esta "la época más risueña de la canción española, su auténtico casticismo y la más susceptible de fomentar de manera masiva una nueva sociabilidad del cuerpo en España, con todas las restricciones que se quiera, pero más laica, más extrovertida y más libre". En S. Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, 1990, pág. 183.



Imagen 1. Rosita Valdivia. Cantante sicalíptica.

rol femenino que proyecta, por ejemplo, perpetúa el ideal de subalternidad de la mujer respecto al hombre y en el ámbito ideológico resulta muy difícil encontrar una corriente creativa de carácter reivindicativo o crítico. La mujer aparece casi siempre en un papel tradicional, que remarca su dependencia respecto al hombre y sanciona los valores conservadores acerca de la feminidad, tanto en lo relativo a los tipos que presenta, cuanto en los argumentos de las coplas (como

digno heredero del patrimonio musical anterior, principalmente la zarzuela); la mujer, su cuerpo en suma, se han convertido en un producto de consumo más y como tal es explotado comercialmente⁹.

Las clases dominantes mostraron un enorme desprecio hacia esta clase de expresión artística a pesar del trasfondo ideológicamente conservador que les caracterizaba, más preocupados en resaltar su elevado tono sicalíptico y el riesgo moral que acarrea su consumo para la sociedad. La desnudez de las cupletistas y las "cuádruples intenciones" de sus repertorios chocaban con los valores puritanos de la burguesía, que veía en el mantenimiento de los esquemas morales una condición necesaria para la estabilidad y el orden social en su conjunto. Así lo indica el hecho de que la preocupación afecta, esencialmente, a las clases bajas: podía tolerarse el galanteo aristocrático ya conocido en el teatro, pero la masificación del consumo sexual suscitaba el recelo conservador, que no estaba dispuesto dejar de controlar las pulsiones y los instintos de aquellos sectores en los que radicaba un latente potencial revolucionario.

En consonancia con estos temores, sus periódicos soterraron el fenómeno visualmente, lo ignoraron, y tomaron una actitud muy beligerante en su crítica contra la supuesta degradación moral de la escena -a diferencia de la voluptuosidad de que hacían gala carteles y programas teatrales, que a través de la fotografía supieron satisfacer la demanda del público urbano. Orgullosos, los cronistas locales protestaban airadamente en las columnas teatrales de sus periódicos contra

9 S. Salaün ha defendido cómo aunque la diferencia social aparezca explícitamente en muchos cuplés, el tono suele ser burlesco y en este género muy pocas veces pueden encontrarse rasgos de canción social; antes bien, la canción del momento avanza en dirección contraria hacia un conservadurismo cada vez más evidente. Dice: "la canción trae al alcance de todos los oídos y de todas las memorias unos comportamientos ultraminoritarios que alimentan ya el «escapismo» que se está erigiendo en doctrina y práctica cultural. La aceptación de la diferencia social, incluso por el buen humor, representa una etapa importante del conformismo ideológico". En S. Salaün, *El cuplé...*, pág. 176.

el bajo nivel artístico de esta clase de manifestaciones, consecuencia directa de la falta de profesionalidad de autores y actores, quienes a su juicio sólo ofrecían tramas ridículas y una continua apelación al chiste gordo. Alguno llegó a afirmar sentirse enfermo del sentido estético, "que dolorido lanza [...] un grito de protesta en desagravio del arte" y en general coincidían en caracterizar el género como una síntesis de "todo lo feo, inarmónico y antiestético que puede producirse voluntaria o involuntariamente"¹⁰. En esta defensa del arte escénico se mostraron especialmente dolidos por la subordinación del teatro a los dictados del mercado, su conversión en un mero negocio. Se genera una suerte de complejo de inferioridad teatral por su inserción en las dinámicas de mercado que choca con la necesidad comercial de obtener el máximo beneficio, de llenar las salas:

*"En el teatro, hoy en día todo es prosaico. Eso significa que por ahí van las corrientes del público [...] La sociedad, y en consecuencia la literatura, se han vulgarizado por que [sic] se han materializado. Hoy todo es negocio, o todo se quiere por lo menos que lo sea. Depende esto de las nuevas corrientes del intelectualismo, que pretende transformar el mundo bajo el punto de vista alimenticio, subordinando las necesidades intelectuales a las del vientre"*¹¹.

Sin embargo, hubo un sector de la prensa que acompañó el desarrollo de las nuevas formas culturales, el de la prensa especializada en espectáculos. Estos panfletos de poca calidad material y clara inten-

ción publicitaria acompañaron en su evolución a estas novedosas formas de diversión propias de la sociedad de masas, llegando a alcanzar una importancia social destacada. Esta prensa de gran tirada, que busca principalmente el provecho económico, alcanzó cierta popularidad gracias a su escaso coste y la generalidad de sus contenidos, la llaneza del estilo literario e incluso por su misma apariencia (papel de mala calidad pero de llamativos colores, abundancia de ilustraciones, formato compacto, etcétera). La heterogeneidad de su público y su único compromiso con la rentabilidad dejaban a esta clase de cabeceras una mayor libertad en la elección de los asuntos tratados y las imágenes incluidas como reclamo. Si, además, se tiene en cuenta que muchas de ellas ingresaban parte de sus beneficios de la publicidad de los anunciantes del mundo del espectáculo, se comprenderá que el reparo a incluir esta clase de imágenes resultara aún menor.

No obstante, los prejuicios mayoritarios de las clases dominantes son los que animan la gestación de una imagen de "mala cultura" popular, por oposición a una cultura superior o ilustrada que, en términos escénicos, se identifica con el teatro tradicional y se reencarna en figuras como J. de Echegaray o J. Benavente. Son también estos complejos los que condicionan la idea de una crisis literaria en la producción dramática finisecular, idea que trascendió hasta ser asimilada como un hecho generalmente asumido más de un siglo después de su enunciación y que enmascara el avance hacia la modernidad subsiguiente a la aparición de

¹⁰ Ambas citas son de *La Campana Gorda*, núm. 109, 8-12-1898, pág. 2.

¹¹ *El Eco Artístico*, núm. 5, 7-3-1914, págs. 2-3. En esta misma línea, F. del Campo Aguilar reclamaba años después: "Pero, ¡por Dios!, que se dejen del recurso de las varietés, que aunque de gran efecto, alejan del espíritu toda emoción de arte y de buenas costumbres..." En *Vida Manchega*, núm. 216, 10-9-1918, pág. 5.

nuevos productos culturales como las variedades o el cuplé¹². Sin embargo, esta polémica esconde en realidad un choque entre dos mundos y dos formas de consumo muy distintas: el modelo elitista tradicional y los nuevas tendencias democratizadoras de la masificación. El discurso burgués revela el divorcio entre elites y masa urbana, la resistencia de la burguesía a la popularización recreativa.

Ya fuera porque la visión del género chico estaba dirigida desde posiciones clasistas que veían en él una suerte de “mala cultura” de gusto popular o por la significación progresista de algunos críticos, que contraban en tales fórmulas una reacción a los aires modernizadores que circulaban por el resto de Europa (a través de corrientes como el simbolismo), lo cierto es que se impuso una visión negativa del teatro finisecular, ignorando la revolución cultural que los nuevos modelos (y muy especialmente una fórmula como la de las variedades) supusieron para el teatro español, tanto en el aspecto estético o escénico, cuanto en la ampliación de la clientela y la consiguiente popularización de los modernos productos culturales, plenamente insertos en los circuitos industriales de la producción y el consumo. La Restauración representa una de las épocas más dinámicas del teatro comercialmente hablando y, en el aspecto estético, la emergencia de las variedades supone un despegue desconocido hasta el momento en cuanto a experimentación e innovación, aunque ésta se sustente en criterios eminentemente comerciales. La escena española de entresiglos, pues, sufrió una renovación integral, aunque para los secto-

res críticos fuera doloroso que aquélla no proviniese de la vanguardia estética o cultural.

2. La domesticación de las manifestaciones escénicas: la nueva imagen del cuplé “decente”

A partir de mediada la década de 1910 se va haciendo evidente conforme se van rescatando las imágenes generadas por el mundo del espectáculo hasta qué punto resultaba ilusorio el espejismo de la victoria de los géneros ínfimos en su pugna contra el orden moral establecido. Aunque en la región costará bastante erradicar totalmente de las tablas lo ínfimo y hasta los años finales de la Restauración sobrevivirán algunos vestigios del cuplé frívolo, ingenuo y pícaro, hay que asumir a la larga el triunfo ideológico del conservadurismo. Desde estas posiciones se supo aprovechar lo mucho que el cantable tenía de conformismo para acometer un proceso paulatino de “domesticación”, moldeando sus expresiones formales (que eran desaprobadas) para adecuarlas a la moralidad permitida, de modo que forma y contenido expresasen convenientemente la aceptación de la estructura social impuesta. Aunque para ello y para mantener la rentabilidad del negocio hubiera de asumirse la necesidad de contar con el público popular y de mantener los cánones estéticos de sus manifestaciones escénicas predilectas (la canción ligera, principalmente).

El cuplé evoluciona hacia una línea dramática, sentimentalista y puritana que formaliza la supremacía de los valores tradicionales en la canción española. Son precisamente esos valores los que ahora se explotan para difundir en la sociedad una cosmovisión eminen-

12 S. Salaün ha dedicado varios de sus trabajos a matizar esta interpretación tan generalizada, señalando cómo se produjo de hecho una renovación estética y escénica en el teatro español intersecular que por distar de los movimientos renovadores de la literatura del momento (como el simbolismo) o por carecer de una alternativa culta al triunfante género chico no avocan la escena nacional al atraso, pues estos nuevos productos consiguieron una plena inserción en los circuitos industriales de la producción y el consumo. En S. Salaün, “Autopsia de una crisis proclamada”, en S. Salaün, E. Ricci y M. Salgues (eds.), *op. cit.*, págs. 8-21.

temente conservadora. Formalmente, esta tendencia se hace evidente en la maximización de algunos elementos (perfectamente identificables en la fotografía publicitaria e informativa de la época; ver imágenes 2 a 4) ya presentes en la canción con anterioridad, pero que ahora se sobredimensionan mediante una evocación constante:



Imagen 2. Bella Emilia. Cantante sicalíptica



Imagen 3. Estrella Gitana, cantante de dúplés "decentes", en un número de inspiración flamenca.



Imagen 4. Artista de variedades en un número de tintes regionales.

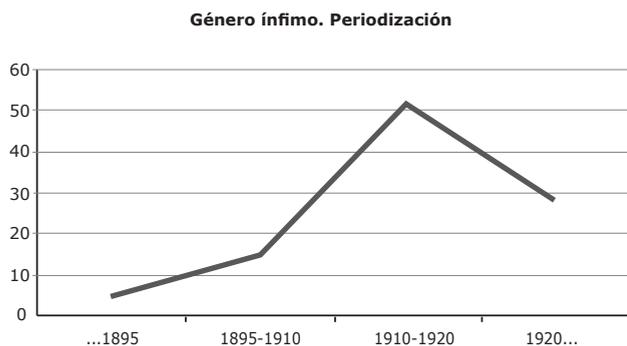
-La idealización del medio rural, que determina la aparición de numerosas pastoras y zagalas sobre las tablas.

- Y una intencionalidad evasiva de fondo que elude todo atisbo de canción social y hace frecuente el recurso al orientalismo o el exotismo en personajes y escenarios.

- El recurso al tipismo o al regionalismo, especialmente andaluz o madrileño, por medio del empleo de las peculiaridades lingüísticas, los estilismos tradicionales (peinetas y mantones en el caso andaluz o las redes y las moñas característicos de los majos madrileños), los ritmos musicales propios del folclor de cada región, etcétera.

- Las interpretaciones sesgadas del pasado nacional.
- Las convenciones morales y religiosas, manifiestas en la reiteración de temas como las de la honra femenina o en una visión excesivamente estereotipada de las relaciones amorosas.

Pero donde mejor se aprecia el proceso de domesticación (o si se prefiere el aburguesamiento) del género es en la pérdida de importancia de la erotización con que arrojó el cuplé en sus años de despegue. Aunque la sicalipsis no desapareció totalmente de los teatros castellano-manchegos, los datos recabados sobre la programación regional durante el periodo indican cómo desde mediados de la década de 1910 el género ínfimo comienza una etapa de claro descenso, coincidiendo con la intensificación de las campañas de moralización y de denuncia en la prensa.



Fuente: Programas teatrales y referencias hemerográficas. Elaboración propia.

Si bien es cierto que la exhibición de la mujer como un objeto de consumo no puede interpretarse como un rasgo de modernidad social, al menos la exhuberancia del cuplé en sus inicios desafiaba los convencionalismos más mojigatos, consiguiendo con ello un cierto potencial de trasgresión. Sin embargo, en los años siguientes a la Primera Guerra Mundial la canción pierde la nota sicalíptica, en parte por el acoso moral de los sectores conservadores, en parte porque así se amplifica su capacidad comercial y se integra a toda sociedad en su consumo. El espectáculo protagoniza por ello una involución evidente hacia lo sentimental (o sensiblero) y también hacia unos referentes aún más conservadores que los preexistentes. En el proceso, además, la mujer no ha conseguido su dignificación; al contrario, mantiene su condición de mero objeto de contemplación, aunque ahora y según marcan los cá-

nonos morales conservadores (burgueses y católicos) lo hace desde una posición de inferioridad: se presenta como un ser irresponsable, dependiente, inmerso en tramas de amor en las que da vida a diversos tipos en los cuales entra en juego el honor con demasiada frecuencia. Como ha escrito S. Salaün, la nueva generación de autores y compositores encumbrados en torno a la segunda década del siglo impone un cuplé conformista, cuya dirección está marcada por la salvaguarda de las virtudes nacionales y la moralidad más estricta. Su modernidad determina, paradójicamente, una orientación burguesa y reaccionaria y el consumo masivo de un producto cada vez más vacío de contenido, cualquiera que este sea¹³.

Se considera que esta alternativa dignifica el género no sólo por la moralidad de sus letras y la decencia de su puesta en escena, sino también porque en ellos reside una cultura inexistente en su vertiente original. Desde este momento, se considerará que el género de variedades, como explica muy bien el siguiente fragmento, ha entrado en el ámbito de lo artístico gracias al empuje de las nuevas cantantes como Raquel Meller, Pastora Imperio, *La Goya* o *La Fornarina* (que quedaban lejos de los teatros castellano-manchegos, donde se imponen sucedáneos como Pilar Alonso, Esmeralda Oriental, Carmen Flores, *La Verna*, *La Jienense* y otras canzonetistas por el estilo) y de los nuevos autores¹⁴: “*Es verdaderamente una obra de cultura hacer del cinematógrafo y de las varietés, tan fustigados ahora,*

13 S. SALAÜN, *El cuplé...*, págs. 177-189. Si bien también advierte este autor que el consumo de este tipo de canción “alienante” o “alienada” no tiene por qué implicar una adhesión ideológica, o al menos no conscientemente. El cuplé da a las clases populares la diversión que demandan, sin detenerse en preguntarse por si aquélla es la vocación del producto que consumen. Esta actitud forma parte del inmovilismo consumista propio de la cultura de masas. Las reflexiones de Salaün a propósito del conservatismo de la nueva expresión cultural que refleja el cuplé, así como del proceso de alineación de la cultura popular que en él radica, encuentran paralelismo en los razonamientos de Adorno y Horkheimer, para quienes “la novedad del estadio de la cultura de masas respecto al estadio liberal tardío consiste justamente en la exclusión de lo nuevo”. En T. ADORNO y M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, 2004, pág. 179.

14 Así expresaba su deseo A. Escamilla Rodríguez en *Vida Manchega*, núm. 96, 5-2-1914, pág. 9. En opinión de *El Liberal Arriacense*, esta era una salida lógica de un público que “está harto de cuplés sicalípticos de música anodina y poco original”. *El Liberal Arriacense*, núm. 21, 30-6-1914, pág. 3.

un género artístico. Lo es ya por el prestigio que le dan muchos de los que le cultivan, pero actúan por esos salones numerosos intolerables que el gusto del público va rechazando [...]

No hay que combatir el género ínfimo porque mal llamados artistas le lleven por derroteros censurables. Obra más justa y más plausible será contribuir a que el género sea lo que debe ser, lo que es, por el exquisito primor de una Argentinita, de una Pastora Imperio, de una Amalia Molina, de una Elvira Ferrero, de muchas otras estrellas de positivo esplendor, que nos hacen sentir, con su labor delicada y perfecta, la grata, la inconfundible emoción del verdadero arte”¹⁵.

Consideradas ahora sí como verdaderas profesionales, estas cupletistas inundan el imaginario popular en toda su amplitud, consiguiendo franquear las resistencias que hasta el momento habían encontrado para aparecer en la prensa “seria”. Lógicamente, la visión que de ellas se ofrece está más próxima al modelo de las actrices del teatro tradicional que a sus compañeras, las pioneras del cuplé (especialmente en los periódicos, observándose una mayor libertad en los programas y carteles publicitarios). Se impone una imagen sobria, muy alejada de la voluptuosidad de las estampas sicalípticas, donde predomina una expresión melancólica o lánguida y una pose siempre recatada; en ella el acento corresponde a la elegancia del vestuario o la riqueza de los aderezos de la artista, así como a la espectacularidad de la escenografía, no únicamente a la proporción de su cuerpo que permanece a la vista.

El resultado de este proceso de reconversión es la consecución de un producto de consumo masivo, apto para todos los grupos sociales y sin distinción de género que, sin embargo, impuso la homogeneización del género, restándole capacidad trasgresora y con-

figurando un público consumidor uniforme y escasamente independiente. El incuestionable éxito de este modelo monopoliza la oferta recreativa, relegando a la marginalidad (no sin resistencia) a otras formas de sociabilidad y a las manifestaciones de la cultura tradicional. Una cultura popular diferente, con un sesgo más urbano y moderno, se desarrolla en la región desde principios del siglo XX, aunque esa modernidad sea sinónimo de uniformidad en el consumo cultural. Desde un punto de vista ideológico, esta circunstancia es probablemente reprochable, pero no se puede negar que tales son los indicios de la definitiva modernización de la cultura recreativa regional, que demuestra circular por el mismo carril que las grandes ciudades españolas al encontrar plenamente desarrolladas sus industrias culturales en los últimos años de la Restauración.

3. Conclusión

El periodo de la Restauración es un periodo de profundas transformaciones socio-culturales, un fenómeno renovador del que no escapó el ocio y que se tradujo en la modernización de los productos y formas de consumo recreativo a través de un proceso de popularización, primero, y su posterior desarrollo hasta alcanzar la masificación del acceso a esta clase de bienes y servicios. Es la historia misma de cómo se fueron formando en las provincias de la actual Castilla-La Mancha lo que conocemos como industrias culturales, las cuales -no sin riesgos y con notables consecuencias- modificaron los cánones culturales establecidos en torno al descanso y la diversión al imbuir de un trasfondo mercantil las actividades de ocio. Y este es un proceso que, como se ha visto, puede perfectamente abordarse utilizando como medio a la fotografía. No

15 F. FRANCO, “En pro del Arte”, *El Eco Artístico*, núm. 1, 7-2-1914, pág. 2.

en vano la imagen fue un instrumento más del cambio, fundamentalmente a través de su empleo publicitario, si bien a través de otros usos como el informativo o el ilustrativo quedó impreso involuntariamente el ritmo de estas importantes transformaciones.

En una sociedad con elevadísimos índices de analfabetismo, si se pretendía abarcar una clientela de amplio espectro social para hacer rentable el negocio del espectáculo, había que vender los nuevos productos empleando recursos accesibles a toda la población y la fotografía tiene un gran papel en este intercambio. Quienes estaban interesados en conseguirlo (los empresarios teatrales) no dudaron en aprovecharse de sus ventajas, incluyendo en los carteles y programas de mano las más expresivas imágenes de su oferta. También quienes mostraron su rechazo a la mixtificación del consumo recreativo y, por tanto, hacia los nuevos productos se sirvieron de la imagen para representar su ideal escénico, llenando sus medios de expresión con fotografías de actrices, actores o títeres de zarzuela en defensa del modelo tradicional que, por otra parte, avalaba un consumo censitario y elitista del ocio.

Es esta una pugna que se dirimió con gran tensión, pero el cambio llevaba un ritmo imparable desde el momento mismo en que se operaron las primeras mutaciones en el terreno social (con las leyes de asociación o del descanso dominical, así como con el desarrollo de la legislación social que mejoraron las condiciones de acceso al mercado recreativo por parte de las clases trabajadoras), empresarial (por la aparición de nuevas fórmulas empresariales precursoras de la popularización, como el teatro por horas), estético (ante el desarrollo del teatro musical y los géneros menores e ínfimos), etcétera. La escalada de una nueva oferta cada vez más abierta al conjunto de la sociedad, cuya representación más emblemática fue el género de variedades y más

concretamente el cuplé (con el que aquéllas llegaron a identificarse), hizo cada vez más incuestionable la popularización recreativa gracias a la accesibilidad económica y la proximidad cultural de tales manifestaciones con los estratos populares de la población.

La consecución de esta meta tiene, sin embargo, resultados paradójicos. Si bien es verdad que la aparición de esta oferta posibilitó la inserción popular en los circuitos mercantiles y consumistas, lo cual supone un avance necesario en el proceso de masificación, no lo es menos que tales productos y la forma en que se disfrutan tienden a homogeneizar los usos culturales a favor de unos referentes conservadores y en detrimento de aquellos otros valores trasgresores o desordenados propios de la sociabilidad tradicional. La "domesticación" del cuplé que se evidencia tras los años del conflicto europeo, traducida en una desviación de su intención originaria hacia el terreno de la sensiblería, refleja el triunfo de unos ideales conformistas que en nada desafían el orden impuesto y que, además, han sido convertidos en el emblema de una pretendida esencia nacional. Aún con la tajante oposición de un movimiento obrero ya bien organizado, que pretendió alejar a sus afiliados de una oferta considerada alienante para los trabajadores, dotándoles de espacios y fórmulas de sociabilidad autónomas, las estructuras industriales del ocio lograrán asentarse en el conjunto de la sociedad sin que ello suponga problema alguno a la hora de compatibilizar la lucha ideológica de estos sectores de la población con el disfrute de estas diversiones. Se pone así en marcha un mecanismo de alta eficacia en el mantenimiento del orden capitalista preexistente, que de esta manera se garantiza su supervivencia.

LA MIRADA DEL FOTÓGRAFO AL PATRIMONIO MONUMENTAL DE LA CIUDAD DE TOLEDO EN EL OCHOCIENTOS

Julián Ramos Ramos

Introducción

A principios del año 1808, el patrimonio monumental de la ciudad de Toledo había llegado, desde el Renacimiento, prácticamente, casi indemne. Seis años después, en el verano de 1814, cuando se retira la última guarnición francesa acantonada en el baluarte del Hospital de la Caridad, habían desaparecido gran cantidad de edificios de gran valor histórico y tanto el patrimonio documental como artístico de monasterios, conventos y ermitas, había sufrido daños irreparables. A la desaparición del barrio de la Granja y de la Colación de San Pedro el Verde, habitada fundamentalmente por hortelanos, se unía a la práctica anulación del tejido artesanal y de abastecimiento de alimentos a la población del casco viejo, pues buena parte de las tahonas, carnicerías, tabernas y bodegas, cuyos productos fundamentales –pan, aceite, vino y pescado fresco– habían sido decomisados, por orden de José I, en primera instancia y luego, por el gobernador militar de la plaza, después, pues habían causado la parálisis del comercio y un grave deterioro de la vida civil. Tanto los testigos extranjeros que, siendo oficiales del Ejército Napoleónico, dejan sus testimonios escritos, como los fotógrafos y pintores románticos, quienes medio siglo después recuperan, con sus imágenes, la vitalidad de una urbe preindustrial, siendo, sobre todo, Casiano Alguacil, como fotógrafo estelar, quién, mediado el siglo, nos desvela el latir de sus gentes.

La posición central de Toledo, como eje de comunicaciones con la Meseta y vertebración de los contactos entre el Sistema Central y el valle del Guadalquivir, motivó, que pronto, fuera tomada por el Ejército Napoleónico, con la intención de llegar al litoral mediterráneo abriéndose paso por Despeñaperros hacia Andalucía y por el corredor de Almansa, hacia Levante.

1. Fuentes documentales

Para abordar el estudio sobre la desaparición del patrimonio histórico, artístico y documental de la ciudad de Toledo y su entorno, he investigado sobre un conjunto complementario y variado de fuentes documentales.

2.1. Fuentes escritas

El repertorio de fuentes escritas ha estado compuesto de los siguientes documentos:

La crónica de la contienda armada, confeccionado por el agustino Lorenzo Frías, que enumera, detalladamente, la destrucción, desmantelamiento y ocupación de un buen número de establecimientos civiles y recintos sagrados que fueron saqueados al calor de los combates. Determinados acuerdos referentes a la devastación de bienes inmuebles, consignados en las Actas Capitulares del Ayuntamiento de Toledo en el período 1808-1814, la documentada descripción del Curial Sierra sobre desaparición de edificios en el recinto histórico durante la primera mitad del siglo XIX, los acuerdos de Actas del Cabildo Catedralicio de To-

do en la primavera del año 1808 que versan sobre la ocupación militar del Palacio Episcopal y la probable pérdida de valiosos códices sobre Historia de América, resoluciones del Prior del Monasterio de la Sisla que nos informan de los daños sufridos por celdas, refectorio, librería, archivo y dependencias comunes del citado convento, documentos administrativos extractados de las Actas de la Cofradía del Cristo de las Aguas, que enumeran el conjunto de objetos artísticos y religiosos de la mencionada hermandad e incluso determinados expedientes de desamortización de Hacienda que nos ofrecen una descripción muy detallada de la destrucción de muy notables conjuntos monásticos y de importantes edificios civiles del Casco Histórico tras la ocupación y posterior desmantelamiento de inmuebles tanto religiosos como civiles durante el desarrollo de la guerra. A ello se unen las descripciones de los Inventarios de la Comisión de Monumentos de Toledo junto a los escritos de los bienes inventariados de parroquias que nos detallan la ruina de múltiples obras de fábrica también denunciadas mediante noticias sobre asaltos a bienes artísticos por eruditos y escritores de la época.

También se pueden enumerar los ejemplares del diario *El Tajo*, que como periódico local, imprimió, entre sus páginas, escenarios de la vida tradicional como ventas, posadas, salones de juego dónde, por herencia francesa, seguían celebrándose partidas de billar, además de publicar las primeras reproducciones fotográficas de palacios y casonas, definitivamente perdidas tras la guerra, o, por el contrario, reconstruidas, para nuevos usos civiles o castrenses.

2.2. Fuentes arqueológicas

Las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el Circo Romano de Toledo durante los años 1982-83 proporcionaron el descubrimiento de un estrato de in-

cenio al excavarse la planta arquitectónica del Monasterio de San Bartolomé de la Vega, lo cual venía a confirmar su destrucción tal como anotaban las fuentes escritas contemporáneas. En dicha campaña, también se localizó el Braserero de la Vega, que fue literalmente eliminado de su emplazamiento en el momento de la invasión. La excavación del palacio de Vargas, rica mansión del siglo XVI, puso al descubierto un interesante lienzo que formaba parte de los zócalos y los rodapiés de las estancias privadas de la familia, fechadas en pleno Renacimiento.

2.3 Fuentes icónicas

Para testimoniar la existencia, la desaparición o la recuperación de obras artísticas vinculadas a las ceremonias de culto, actividades tradicionales que se desarrollaban en el marco de la economía de subsistencia y de instalaciones artesanales o industriales, desarrolladas en el cauce del río, disponemos de un selecto grupo de pinturas costumbristas, obra gráfica en distintos soportes y fotografías.

2.3.1. Repertorio gráfico

Los planos topográficos trazados desde el Renacimiento hasta inicios del siglo XIX, nos muestran, a manera de galería de imágenes, el trazado histórico de la ciudad antes de la invasión. Por Antigüedad, el plano de El Greco abarca el dibujo de manzanas de edificios desaparecidos como consecuencia de los choques armados. Más ambicioso y completa, la Panorámica de Arroyo Palomeque, realizada a principios del siglo XVIII, nos ofrece el desarrollo urbano del interior y también el crecimiento de la campiña. El croquis de Mariano Carbonero incluye el dibujo muy detallado de las fincas urbanas de la Vega Baja a finales del siglo XIX definiéndonos las avenidas arboladas que condu-

cían a la Real Fábrica de Espadas y las propiedades de los conventos próximos al río.

El plano alzado más antiguo sobre la ciudad es debido al dibujante Antón van der Wyngaerde, a mediados del siglo XVI, quien traza, desde una posición Norte, la configuración del caserío urbano incluyendo edificios que desaparecerían durante los primeros choques de la guerra, como sería el caso del Hospital de San Antonio Abad. En la década de los 70, la litografía de Alfred Guesdon nos entrega una visión del recinto monumental tomado desde el lado Sur, que permite integrar en perspectiva el conjunto del casco histórico y el desarrollo urbanístico de los Cigarrales próximos al río y a las huertas del cauce.

Tanto el almacén interior como el alzado exterior de los edificios nos ha sido transmitido por una serie de reproducciones gráficas, ejecutadas mediante la técnica del dibujo al natural y al carboncillo, el grabado, la litografía, la estenotipia, la plumilla o el agua-fuerte, que, a manera de imágenes ya perdidas, nos dan cuenta de los conjuntos monásticos, edificaciones religiosas o civiles que desaparecieron por las vicisitudes de la guerra. Estaban localizados en el interior del casco histórico, en las áreas suburbanas o en las cercanías del límite jurisdiccional de la urbe.

No son frecuentes pero sí muy variadas el conjunto de estampas que nos han llegado sobre la construcción en la entrada natural al cerro toledano. Así, una litografía de White nos ha facilitado el campanil primitivo del cenobio del Carmen mientras una litografía del año 1844 nos facilita un alzado completo de todo el recinto monacal permitiéndonos conocer, emplazado sobre el flanco este del Alcázar, el dañado hospital de Santiago de los Caballeros, transformado, posteriormente, en Picadero del Alcázar.

Con el fin de completar el perfil arquitectónico de todas las edificaciones devastadas, hemos acudido, para situarlas y localizarlas, en un plano topográfico de la ciudad, a la panorámica que, desde una orientación norte de la urbe renacentista, pintó Antón van der Wyngaerde, al plano esquemático de El Greco que sitúa la ubicación de los edificios monásticos, oratorios y ermitas en manzanas muy concretas del vecindario, a la vista completa que propone Arroyo Palomeque del catastro barroco, al croquis que dibujó Mariano Carbonero de un rincón de la histórica macabra o cementerio musulmán de la Vega Baja, que goza hoy de una completa documentación arqueológica y a la litografía de Alfred Guesdon, que ofrece, en superficie, una visión panorámica de la ciudad decimonónica desde el frente sur, uniéndose, para aspectos parciales, múltiples planos de observación que mediante técnicas pictóricas o fotográficas, nos detallan el estado de conservación de edificios antes y después de la contienda.



Imagen de Nuestra Señora del Valle desaparecida en 1814.

Imagen de Ntra. Sra. del Sagrario con manto ceremonial hecho en 1762 y escondido en 1808.



2.3.2. Imágenes pictóricas

Dos óleos sobre lienzo, fechados en 1762, reproducen el rico manto ceremonial con el que se vestían las imágenes de las dos patronas de Toledo, Nuestra Señora del Sagrario y La Virgen del Valle. La primera de ellas aparece ataviada con un suntuoso manto, confeccionado con hilo de oro y adornado de infinidad de perlas preciosas, rubíes, topacios y amatistas, distribuidos en hileras simétricas a la disposición del vestido. Debajo del cuello luce un ostentoso pectoral con el escudo del cardenal Cisneros rodeado también de perlas. Por debajo de la pesada capa, se puede observar la basquiña, vestido que cubría la talla en madera, elaborado en rico tejido y engalanado con cabujones de rubíes y amatistas sobre hilo áureo. Su cabeza porta una corona que realza toda la silueta. La figura se transformó en el cuadro prototípico de todas las estampas y modelos gráficos que se realizaron en la época. Por su incalculable valor, fue escondido para evitar su robo en dependencias catedralicias, durante la ocupación de la ciudad.

La segunda representa el suntuoso trono y la gran capa ceremonial con la que se vestía a la patrona más popular del pueblo toledano, y que desfilaba en romería el primero de Agosto, Nuestra Señora del Valle. Ataviada también con basquiña, manto ceremonial, pectoral con las armas del mencionado cardenal y corona, adornada con miles de piedras preciosas, amatistas, rubíes, zafiros y topacios. El pedestal sobre el que se alzaba la imagen estaba delimitado por columnas salomónicas con incrustaciones de metales preciosos. El lienzo es la única reproducción que nos ha llegado y muy posiblemente fue sustraído, tanto por su extraordinario valor artístico como por lo costoso de su indumentaria, por las tropas napoleónicas, junto con gran cantidad de piezas de orfebrería y platería, que los devotos habían depositado como ofrendas para obtener su protección. Todo el conjunto representaba lo sustancial del Tesoro de la Cofradía y desapareció al convertirse el oratorio en albergue de leprosos.



Trono de la Virgen del Valle desaparecido en 1814.

Determinadas pinturas de Ricardo Arredondo, Enrique Vera, Ángel Andrade y otros pintores de género costumbrista, aunque fechadas a principios del siglo XX, nos retratan ambientes castizos de la sociedad del novecientos. Los lienzos son la única muestra gráfica de ocupaciones, profesiones y costumbres que, o bien desaparecieron por la destrucción de sus instalaciones durante el conflicto, o se revitalizaron por la reconstrucción de sus fábricas posteriormente. Por lo representativo de sus escenas, merecen destacarse los cuadros referidos a los trabajos del curtido de la piel, la pesca del mejillón y la carpa en los alrededores de la presa de Azarquiel, el Altar rupestre del Cristo de las Aguas, excavado debajo del montículo de la ermita de la virgen de la Cabeza.

El lienzo que trata sobre el viejo oficio de los curtidores y tintoreros de las pieles animales nos retrotrae a una de las profesiones que dieron nombre a la barriada de los Tintes, en la colación de San Sebastián, Documentadas desde época islámica, ya los textos califales, nos hablan de la radicación de un taller para el limpiado, curtido y tintado del cuero, en las cercanías del Embarcadero, para aprovechar las aguas de varios manantiales que desaguan por vaguada natural al río. En las excavaciones arqueológicas desarrolladas en la primavera de 2008, se han descubierto media docena de pilas de decantación para eliminar el pelo natural de las piezas de caza, varios hornos para calentar el agua que, después, depositada en grandes tinajas, se destinaba a la limpieza de las pieles y a tinter en llamativos colores los cueros. Junto a ellos han aparecido varios pavimentos para el secado. Arredondo consiguió plasmar en su obra "Taller de Curtidores", las Tenerías de Ubide, el trabajo de los peleteros en un clásico patio toledano dónde los pellejos se esparcen alrededor de las pilas de agua y los oficiales curtidores obtienen

las preciadas piezas que luego se venderán en pliegos para la confección de libros.

En su lienzo "El Cristo de los Pescadores", Arredondo localiza el farallón rocoso y la explanada dónde se excavó el altar rupestre del Cristo de las Aguas, cuya hermandad se encargaba de la asistencia social a los diversos colectivos de trabajadores que faenaban en las aguas del río. Su culto, según nos reflejan las ordenanzas que se conservaban en el Convento del Carmen Calzado, gozó de gran fervor popular. La talla, de grandes dimensiones, estaba colgada de la pared rocosa del macizo que rodeaba la ermita de la Cabeza, y estaba precedida de un altar, probablemente labrado en piedra para officiar las ceremonias religiosas. Se había constituido en patrón de los barqueros y carpinteros de ribera, pero también a él dirigían sus rogativas los molineros, arrieros y vendedores de pescado fresco que faenaban diariamente en las intermediaciones de la antigua almunia real de la Alcurnia, enclavada delante del actual Barco de Pasaje. Esta reproducción es la única huella llegada hasta nosotros de un culto popular vinculado a la fecundidad de las Aguas que gozaba de gran prestigio entre las gentes de la campiña y que se mantuvo aún después de terminada la guerra pues el río hasta bien entrada la década de los cincuenta del siglo XX, era una de las más importantes fuentes de riqueza de la Ciudad.

2.3.3. Imágenes fotográficas

Las primeras reproducciones que pueden considerarse como fotografías históricas que tienen a Toledo como centro de atención son las Vistas Panorámicas realizadas por los fotógrafos Clifford y Laurent entre 1850 y 1866. La primera toma se inspiró en las estampas gráficas que circulaban en el mercado turístico, insertas en los libros de viajes que el Romanticismo convirtió en el prototipo

de ciudad exótica y oriental. La segunda, fue tomada desde las inmediaciones de la Peña del Rey Moro con la intención de obtener una visión completa de todo el recinto monumental, a modo de presentación comercial para las rutas de viaje. En ella podemos observar, la ausencia prácticamente total de superficies arbolados y de vegetación en todo el flanco sur del vecindario y una gran superficie ausente de edificación por debajo de la actual ronda de circunvalación de las carreras de San Sebastián. Resulta interesante subrayar que esta foto nos testimonia la reconstrucción de la ermita del Calvario, de la que poseemos datos escritos de que fue totalmente incendiada durante la Guerra y que muy probablemente la restauración de su culto estaría relacionado con la recuperación de la liturgia por parte de la cofradía que gestionaba su patrimonio, en parte dirigido a sostener a familias sin fondos materiales para subsistir que vivían en condiciones precarias en chozas próximas a la vecina parroquia de San Cipriano. También se aprecia en esta fotografía la completa rehabilitación del oratorio de la Virgen del Valle, totalmente desmantelada en el último momento de la evacuación de las tropas francesas, con su único camino de acceso a través de la calzada romana, y la fachada exterior del Castillo de San Servando, con su muro cortina en ruinas¹.

A partir de 1866, el fotógrafo Casiano Alguacil se convierte en el intelectual que logra rescatar la memoria histórica de Toledo como crisol de civilizaciones. A él se debe tanto el conocimiento y difusión del tesoro bibliográfico, guardado en la Catedral y compuesto por los códices del siglo XV y un conjunto de grabados flamencos, como de los fondos de ediciones manuscritas e impresas que componen las colecciones del fon-

do Borbón-Lorenzana además de visionar la serie de xilografías de una edición del Quijote del siglo XVIII. También se preocupó por sacar, a la luz pública, aquellas manifestaciones de la arquitectura y de la cultura popular que eran representativas del folklore. Ejemplo de ello son las instantáneas que reproducen fachadas nobiliarias de la aristocracia del ochocientos, patios de vecindad dónde asoman yeserías caladas, verjas artísticas en las ventanas de atrios y balcones o labores de ataurique en portones y puertas de servicio. En su faceta costumbrista, plasmó con su cámara, la animada concurrencia de los tratantes de ganado en los mercados semanales, celebrados en la plazoleta de las Concepcionistas, o las desenvueltas figuras de las lavanderas del puente de San Martín o las instantáneas de la recogida de agua potable en las fuentes públicas que jalonaban la entrada a la ciudad.

Con la aparición de la prensa periódica, se abre un nuevo canal para la fomento de las Bellas Artes. Así, a través de las páginas de la prensa escrita y sobre todo, del diario *El Tajo*, desde 1866, se dio a conocer al gran público, aquellas actividades tradicionales ligadas a la vida en torno al río. Por sus páginas desfilan los harineros, molineros y arrieros que dan vida al gran número de aceñas, azudas y molinos que aprovechan la corriente fluvial para moler el trigo o alimentar los hornos, los pescadores y remeros de ribera que abastecían de pescado fresco a los mercados de la plaza Mayor².

O bien los carpinteros de ribera que preparaban para la navegación a las embarcaciones fondeadas en los distintos atraques del cauce del río. En los sotos, a varias leguas del centro de la ciudad, se observa la ajetreada vida de las ventas, mesones, posadas y bodegas, que

1 Cfr. Revista *El Tajo*, Toledo, núm. 23, (31-8-1866), pág. 211.

2 *Ibid.* *El Tajo*, núm. 3 y 19 (20-1-1857 y 12-5-1867 respectivamente).

como recalca una ordenanza firmada por José I en 1810 eran el centro de entretenimiento y descanso de forasteros y vecinos. En estos últimos lugares, distribuidos a lo largo de la Vega Baja y de la Vega Alta, además de dar aposento, comida y mantenimiento a los animales de carga también se hizo célebre el juego de billar, ocio traído por los soldados franceses y que gozó de gran afición entre la juventud de la ciudad hasta el punto de que los salones de juego dónde se celebraban las partidas eran los últimos en cerrar sus puertas. También figuraban entre los sitios de concurrencia de viajeros, comerciantes y asentadores de ganado³.

Durante la segunda mitad del siglo XIX hubo innumerables reproducciones de los numerosos monumentos históricos que la ciudad, aún hoy, guarda entre sus muros. Sin embargo, escasean la toma en detalle tanto de la fábrica interior como de la configuración exterior de edificios representativos de la esencia artística de la ciudad. Como botón de muestra se pueden citar, entre los palacios o templos parcial o totalmente derruidos y posteriormente abandonados, el salón principal de la Universidad de Toledo, el palacio de Don Suero Téllez de Meneses, que sirvió de acantonamiento de tropas durante la guerra de la Independencia o el magnífico artesonado que lucía el Coro de la iglesia de San Juan de la Penitencia⁴.

3. La devastación del patrimonio monumental y documental de la ciudad de Toledo y de su entorno geográfico

Para exponer la localización y distribución espacial de los edificios religiosos o civiles, destrozados, en parte o en su totalidad, junto a la desaparición, más o

menos completa de sus ricos fondos documentales, hemos preferido agrupar la disertación en dos apartados: uno, dedicado a explicar la devastación o el serio deterioro de aquellos edificios pertenecientes al clero que sufrieron el drástico embate de la guerra, y otro, referido a los grandes edificios civiles perdidos durante el enfrentamiento militar.

3.1. Edificaciones religiosas

Debido a las riquezas que atesoraban las ordenes religiosas y selectos miembros de la nobleza, la mayoría de los complejos monásticos, hospitales y oratorios campestres fueron construidos por los más distinguidos arquitectos, y decorados por los más eminentes escultores y pintores de la ciudad a lo largo de la Edad Moderna cuando el estado nobiliario concentraba todo el conjunto de obras de aparato o de ostentación que encumbraban su estirpe a la cota más alta de la jerarquía social convirtiéndose en mecenas de las artes y de las letras. Para su mejor comprensión, hemos clasificado su exposición en dos zonas: primero, estudiaremos aquellos conjuntos sacros levantados en las afueras del casco habitado para, en un segundo término, describir los erigidos intramuros de la ciudad.

3.1.1. El monasterio de San Francisco de Paula o de San Bartolomé de la Vega

El conjunto arquitectónico del convento de los Bartolos -apelativo con que cariñosamente se conocía a sus moradores por sus vecinos, los hortelanos de la vega del Tajo-, era, el de mayor extensión en superficie construida, de cuántas comunidades monásticas estaban domiciliadas en la Vega Baja o de San Ro-

3 *Ibid. El Tajo*, Toledo, núm.7 (10-4-1866)

4 *Ibid. El Tajo*, Toledo, núm.7 (10-4-1866)

mán. Fue levantado sobre el espacio que ocuparon, sucesivamente, la necrópolis islámica, el cementerio de la comunidad judía y una ermita del patronato real. La primera representación gráfica llegada hasta nosotros es el dibujo de su fachada norte cuando aún no se había construido el complejo monumental trazado por Alonso de Covarrubias y Nicolás de Vergara, por el entonces secretario de Felipe II, Diego de Vargas. Parte de esta magnificencia se puede observar en un detalle pictórico captado por el Greco para su plano de Toledo porque refleja la imponente techumbre de su iglesia y conjunto monástico perfilando el diseño del claustro mayor del convento. Una vista desde el Norte delineó Pérez Bayer en su carboncillo delimitando bien las torres y la fachada septentrional que nos acerca la dimensión de su perímetro, que casi medio siglo antes, dibuja a principios del siglo XVIII. Esta última reproducción ya aclara la planta cuadrada a la que pusieron sus últimas cubiertas de piedra los arquitectos Hernán González Lara y el taller de Martín López.

Concebida como obra renacentista, de corte clasicista, estuvo destinada a servir de mausoleo familiar a la estirpe de los Condes de Mora para quienes se reservó, como espacio de privilegio, dotado de gran suntuosidad, la capilla mayor de la iglesia. Ésta, se construyó a manera de planta de salón, estructura arquitectónica preferida por los franciscanos para abrirla al culto por las facilidades que este sistema constructivo ofrecía para la predicación. A ella se adosó el verdadero centro de la vida monacal de esta orden regular, el claustro mayor, de diseño cuadrangular, armado, en sus cuatro frentes, el Refectorio, las celdas de los monjes, la sacristía, cuyo acceso, desde el patio, se realizaba por una escalera espaciosa, de muy buena fábrica, y otras dependencias de la comunidad. Por detrás del soleado patio mayor, se edificó el huerto del convento, que abastecía, siguiendo

la tradición morisca del entorno, bien documentada en las actas de la cofradía de hortelanos, radicada en la parroquia de San Miguel el Alto, situado a espaldas del histórico Alcázar regio, de verduras, hortalizas y legumbre fresca a toda la comunidad monástica.

La zona de culto del monasterio fue levantada en tres plantas para lograr más espaciosidad en la vida cotidiana de los frailes y para beneficiarse de las espléndidas vistas sobre la campiña cultivada del Tajo que, por aquel entonces, presentaba un paisaje sumamente atractivo por su cuidado arbolado, al ser destinados sus campos labrados a huertos y jardines, encargados, al menos, desde época romana, de abastecer de verdura y copiosa fruta fresca a la ciudad y de ser residencia, desde época califal, de lujosas almunias y fincas de recreo.

Sobre la cabecera de la nave única, erigida en ábside plano, el ensamblador Toribio González colocó un altar mayor, ennoblecido por una bóveda de piedra, diseñada por el mencionado Nicolás de Vergara. Los lienzos, colocados en las calles del mencionado retablo mayor, fueron pintados por los maestros renacentistas Blas de Prado y Pedro de Carvajal.

Por el académico y meticuloso viajero Antonio Ponz, conocemos el espléndido tesoro artístico y documental conservado en el interior del templo: En su "Viaje de España", al describir el entonces afamado convento, cuenta como a los lados del frente mayor, se ensamblaron también dos retablos menores, uno al lado de la Epístola y otro al lado del Evangelio, se instaló un cuadro pintado, probablemente por Ribalta, que retrataba la Crucifixión de Cristo. Encima de las paredes laterales antes mencionadas, corría un friso, a modo de cenefa, ornada por capitales y hermosas letras en latín que, a manera de libro abierto, recordaba al prior y a sus hermanos allí convivientes, las obligaciones contraídas con su patrono fundador, el Duque

de Carrión y su esposa, Ana Buitrón, significados en el blanco paramento con las letras de sus nombres orladas por banda vegetal. En la esquina septentrional de la iglesia cuyo remate, a tenor de las impresiones gráficas citadas, coronaba la capilla mayor, con una cúpula sobre tambor que parece octogonal, quedó dispuesto, como se refiere anteriormente, el comedor de los frailes en cuya cabeza se colgó el lienzo del pintor naturalista toledano Alejandro Loarte, la multiplicación de los panes y de los peces, realizado en 1622 y que recordaba a los frailes el compromiso de comida frugal en la ceremonia del almuerzo y el voto de generosidad y pobreza de la Orden. Allí acudían los monjes para compartir los frutos de la tierra no sin antes franquear la comentada escalera de mármol negro que teñía, con su tinte azabache, el solaz de clausura.

El padre agustino Lorenzo Frías, que presenció tanto la ocupación como la marcha de las divisiones acampadas en la plaza, ofició como reportero de guerra al relatar la impetuosidad de las unidades de choque cuando instalaban campamentos provisionales, acuartelamientos y hospitales provisionales de guerra en posiciones previamente preparadas. La iglesia del monasterio fue arruinada para ser después restaurada y servir como capilla mortuoria de los nuevos capitulares catedralicios⁵.

Previas órdenes dadas por el emperador Napoleón Bonaparte para mantener los sitios, el gobierno de José Bonaparte decide, en el verano de 1809, suprimir todas las congregaciones religiosas incautándose de sus bienes y propiedades. Poco más tarde, las mejores unidades de Infantería, Caballería y Artillería, que ya

en 1808, habían arrasado edificios arquitectónicamente singulares, montan su cuartel general en la Fábrica de Armas Blancas y, a continuación, planean la instalación general en los monasterios. Tras el desalojo de los monjes, el convento de Mínimos es enteramente ocupado por la tropa. Con gran realismo, el renombrado religioso cuenta cómo

"las tropas de caballería ocupan el cuarto bajo y la portería, el claustro bajo... Desde el día 6 de Enero de 1809 siempre hubo acantonamiento de tropas en Toledo. Los estragos en casas y conventos serían largos de contar. La Caballería y la Infantería que entró el día 8 de Enero de 1809 (por los prados de la Vega Baja) destruyó el convento de Mínimos... (Antes) El día 8 de Diciembre de 1808, la Iglesia (del Monasterio) es una cuadra,... éstos causaron el incendio de San Juan de los Reyes refugiándose en el de Mínimos se acristalaron en la sacristía saliendo de las celdas... La caballería quebrantó las puertas de la sacristía que dan a la escalera negra... Robaron lo que encontraron... A excepción de las paredes maestras todo pereció ...o por robo... o por fuego ...librería, archivo, sillería del coro, órgano, sacristía, claustro, refectorio..."⁶.

Por este crudo testimonio, conocemos la destrucción, prácticamente total de uno de los monasterios más importantes de la ciudad de Toledo y el señero de los levantados en las afueras. Casi inmediatamente después y al igual que ocurría con las fábricas de los conventos del casco viejo, se reutilizarían los buenos materiales de piedra cortada y ladrillo cocido en otras construcciones próximas. Paradójicamente, el solar del viejo monasterio franciscano se reutilizó como cemen-

5 Una primera reseña escriturada públicamente sobre daños al Monasterio de la Sisla que aparece en el protocolo notarial 1022 Folio 310. Archivo Histórico Provincial de Toledo (A. H.P. To).

6 Los daños más cuantiosos sufridos por el Monasterio de la Sisla aparecen reflejados en el citado protocolo 311-313. (A. H.P. To).

terio municipal. En 1821, el Vicario de la Orden consiguió salvar algunos legajos del preciado Archivo Monacal. En 1845 el pintor Pizarro ya no ve ninguna huella de edificación sobre el otrora pomposo Circo Romano de Toledo. A finales del Ochocientos, el exacto plano de Coello sitúa sobre el sector meridional del citado yacimiento arqueológico, las ruinas del citado cenobio. Como en otros centros religiosos, a la desafortunada pérdida de todo el complejo monumental monástico se unía la dolorosa mutilación de prácticamente todos los bienes de alto valor artístico –sólo sabemos, por este testimonio escrito que existía una formidable sillería del coro, probablemente labrada en madera noble o preciosa –y de lo más granado de su patrimonio documental– los libros miniados, los ejemplares manuscritos, los cantorales, los legajos que contenían la historia escrita de la Orden, abriendo así una página muy triste del legado histórico español.

3.1.2. La ermita de San Ildefonso

Aneja a la capilla antes mencionada y erigida hacia el sudeste de ella, exclusivamente conocemos de su existencia por un dibujo impreso en un número del *Semanario Pintoresco Español* en el año de 1857. Asaltada en la guerra, su espacio sería destinado a capilla del Hospital de la Misericordia. A partir de la observación de la mencionada lámina, podemos apuntar que se construyó como ermita campestre, ligada a uno de los patronos ecuménicos de la ciudad, siendo de reducidas dimensiones, teniendo su entrada enclavada hacia el sur. También levantada en única nave-salón, estaría sólo decorada, en su muro meridional, por tres ventanales abiertos en la pared del muro menor y formando una banda de tres ventanales para iluminar el interior de cuyos arranques parten sendos arcos polilobulados de tracería mudéjar. Se cubre con tejado a dos aguas

del que pende un alero hacia fuera del muro. A su acceso se une una estancia adosada a la puerta de entrada que bien pudiera hacer las veces de sacristía.

Posteriormente se le añadió un nuevo cuerpo de trazado rectilíneo y, más o menos, cuadrado, que ocupando el sitio dónde anteriormente hubo un extenso paraje destinado a dar sepultura a los egregios pobladores de los alrededores que se ha documentado, arqueológicamente, como una primigenia área cementerial del Bajo Imperio y que continúa siendo camposanto, hasta aproximadamente, el siglo XVI, cuya finalidad fue también la de cementerio de los miembros de la cofradía de San Ildefonso. Como se ha verificado posteriormente, la ruina de este edificio serviría para solar de un cementerio municipal que agrandaría la extensión de San Bartolomé de la Vega. Las fotografías que, efectuadas en el periodo de la Restauración, retratan varios paseos arbolados con cipreses y un conjunto de huertas, alguna de considerables dimensiones.

3.1.3. Otras ermitas u oratorios del extrarradio

Como ocurrió con múltiples viviendas y conventos que fueron desalojados, a veces, brutalmente, la casi totalidad de los oratorios campestres fueron desacralizados y reutilizados como almacenes de víveres, improvisados hospitales de campaña, o simplemente, como hangar de pólvora y caballerizas. Tras la primera ocupación durante el año 2008 poseemos evidencia escrita de que fueron incautados para servir de bases estratégicas y avituallamiento al ejército francés. Posteriormente fueron saqueados e incendiados causando su ruina no siendo establecido su culto, en la mayoría de ellos, hasta mucho después de acabada la guerra mediante costosos gastos para rehabilitarlos a expensas de las Hermandades o bien por el Erario Público. Por su alta significación en la devoción del pueblo

llano, nos detendremos en dos de ellas, el oratorio de San Roque y la ermita de la Virgen del Valle.

3.1.3.1 El oratorio de San Roque

Sabemos que en el año de 1808, se encontraba totalmente arruinado y que nunca después, al contrario de lo que ocurrió con la mayoría de las ermitas, nunca se volvió a edificar. Por el dibujo inserto en el plano de Arroyo Palomeque, podemos situar su ubicación en un alcor o colina, situada en las inmediaciones del camino real que comunicaba Toledo con Madrid y hoy ocupado prácticamente en la totalidad de su trazado por la autovía A-42 Toledo-Madrid. Por la lámina antes mencionada única representación llegada hasta nosotros, podemos hacernos una idea bastante aproximada del aspecto real de su diseño.

En el alzado de su diseño podemos afirmar que dos estancias, abiertas al exterior mediante dos puertas de acceso, uno central y otro lateral, coronadas por dos espadañas a las que se superponen dos rosas de los vientos como simples veletas, constituían, a grandes rasgos, su diseño exterior. Detrás del edificio, se erigió el Humilladero, de planta cuadrada, provisto de una espadaña dirigida hacia el Norte y por debajo de este edificio, próximo al río, se ha querido identificar una construcción, cerrada por una cerca y completada por espesa vegetación en su interior, la que sería, según crónicas de la edad moderna, la Huerta del Badén o la Casa de Campo.

La capilla fue levantada, muy probablemente, a lo largo del siglo XVII o a principios del siglo XVIII por suscripción popular, pagándose su fábrica con las limosnas aportadas por los fieles devotos como memoria expiatoria frente a los incesantes estragos que causaba en la población los golpes de peste por lo que su advocación estaba consagrada a la memoria de San Roque, clásico guardián de las poblaciones rurales

frente a la virulenta postración y, a menudo, trágica epidemia que castigaba a los núcleos habitados de la Castilla del Antiguo Régimen. Para conjurar tan mortífero peligro los feligreses, posiblemente hermanados en cofradía, de la que no se conserva, por el momento, ningún rastro documental, se dirigía, en solemne procesión, a la ermita, el día de la onomástica de su santo patrón protector para consagrar su voto hasta que el citado oratorio, tras ser destruido totalmente en la guerra de la Independencia, dejó de ser consagrado al culto y, a partir de este momento, será el Ayuntamiento como representante de la voluntad del vecindario, revalidara dicho voto, anualmente, celebrando la Eucaristía dicho día en una iglesia intramuros.

En el interior del oratorio se conservaba la imagen del santo protector, cuya estatua, junto con el lienzo que representaba a la Virgen María como Señora del Buen Descendimiento, se salvaron del llorado incendio, guardándose las dos representaciones sagradas en la iglesia de Santiago del Arrabal, templo, que por su cercanía a las explotaciones agropecuarias de la Huerta del Tajo, tanto de los huertos y ermitas situados en la Vega Alta como de los instalados en la Vega Baja, se había convertido, a finales de la Edad Media y, sobre todo, a principios de la era moderna en parroquia central para todas las barriadas de las Afueras.

3.1.3.2. El oratorio de nuestra Señora del Valle

El ataque a la ciudad desde el flanco Este tuvo como apoyo la conquista de posiciones en los aldeaños de las colinas, que permiten la llegada hacia el vado natural del Tajo. En uno de los promontorios rocosos, fue levantada la ermita de la Virgen del Valle controlando el acceso a la ciudad desde la ronda sur y desde dónde se obtiene una perspectiva completa del Casco Histórico desde el acceso Oeste –el puente

de San Martín- hasta el acceso Este -el puente de Alcántara-, completada por la entrada directa al paso fluvial por la calzada romana que termina en el barco de pasaje. Por su excepcional posición estratégica, el santuario fue desalojado y ocupado, dada la amplitud de espacio del edificio que la cobijaba, por una leprosería que sustituyó así, en sus funciones de asistencia sanitaria, al hospital de San Lázaro, erigido en la entrada del camino hacia Madrid. En su interior se guarda la imagen de la patrona más popular de la ciudad de Toledo, Nuestra Señora del Valle, a la que los romeros, anualmente el primero de mayo, rinden ferviente culto. Como muestra de su agradecimiento por los favores recibidos, los peregrinos, solían depositar, a los pies de la imagen, numerosos presentes en forma de figuras sacras y ornamentos o alhajas de altar, cincelados en plata maciza, que fueron expoliadas, para convertirlas en moneda de circulación



Ermita del Valle restaurada en 1865. Foto de Laurent

7 *Ibid. El Tajo*. 31 de Agosto de 1866

para pagar a las tropas destacadas. Este conjunto de piezas, constituía en sí una extraordinaria muestra de platería histórica toledana, pues era la prueba más palpable de la honda veneración del pueblo llano por su imagen protectora, cuyo tesoro enriquecido, de generación en generación, según testimonios orales, fue, en apresurada marcha, retirado por la soldadesca en su desalojo definitivo. No se conservan reproducciones de su Interior tras la rehabilitación de la ermita en la segunda mitad del siglo XIX⁷.

3.1.4. Los otros santuarios destruidos

Además de los tres santuarios citados anteriormente, la ocupación francesa devastó otros cinco eremitorios según los testimonios escritos llegados hasta nosotros.

En el flanco Oeste de la zona periférica de la ciudad se erigieron dos ermitas. La primera de ellas, construida sobre un promontorio rocoso, dominaba las comunicaciones entre Toledo y Talavera de la Reina, por lo que, en la retirada del ejército francés, el edificio de la ermita de la Virgen de la Bastida bien pudo servir de puesto de retaguardia para defender la marcha hacia la ciudad de la cerámica. Fue el primer centro conocido de acogida de religiosos franciscanos, en la segunda mitad del siglo XII, convirtiéndose en convento pocas décadas después.

La segunda de ellas, era la ermita campestre de Nuestra Señora de la Cabeza. Erigida en lo más alto de un alcor que domina la ruta de acceso hacia la zona montañosa de la provincia de Toledo, bien pudo ser evacuada, como todos los edificios religiosos de Toledo, tras el decreto de expulsión dictado, en el otoño de 1808, por José Bonaparte, a instancias de su her-

mano Napoleón, para alojar una guarnición reducida que vigilase la entrada de productos frescos desde el exterior. El abastecimiento de alimentos del día, carnes frescas, utillaje agropecuario desde los Montes de Toledo está documentado desde época romana, por lo que parece muy plausible que el referido destacamento, desde el primer momento de conquista de la plaza movilizase una unidad a este importante sector de la ciudad, punto estratégico en la defensa militar del sitio, pues como afirma una crónica de la época *“las tropas francesas instaladas en Toledo suelen hacer frecuentes excursiones a los pueblos, como las han hecho a Polán, Guadamur, Gálvez y Menasalbas”*.

En el barrio de la Judería Mayor, se localizaban las antiguas sinagogas del Tránsito y de Santa María la Blanca, que, en aquel momento, estaban destinadas al culto como santuarios. El primero de ellos sufrió serios desperfectos en su interior a consecuencia de haber servido como almacén de pólvora y caballerizas al ejército napoleónico. El segundo también fue profanado al ubicarse allí un hangar para guardar ropa y calzado.

3.1.5. El convento de trinitarios descalzos

Se sabe que fue una fundación del reformador de la Orden, sobre un terreno sin urbanizar del antiguo barrio alfarero de las Covachuelas, paraje ocupado, en el Alto Imperio Romano por un Anfiteatro, lamentablemente perdido, y por los alfares musulmanes documentados en la excavación reciente del Circo Romano y de la Puerta del Vado, principal acceso terrestre del río Tajo para los azacanereros que traían el agua a la ciudad hasta los años de la II República. De principios del siglo XX, nos ha llegado una fotografía, realizada por un reportero austriaco, de la existencia de una fábrica de loza artística radicada en la calle del granadal que atestigua la continuación de la tradición

de la cerámica en el barrio en plena época contemporánea.

Posteriormente se edificó el monasterio que comprendía el recinto sagrado, las dependencias monacales y un espacio cercado que se ha interpretado como huerto, corral o granja. La única representación que ha llegado hasta nosotros es la de Arroyo Palomeque en donde se puede apreciar el ancho perímetro de su fachada, sobre el lado derecho del camino real hacia Madrid, enfrente del Hospital de Afuera.

Dedicado a la advocación de San Ildefonso, los Barbones como cariñosamente –por sus luengas barbas– se les conocía por el vecindario, diseñaron su templo como un rectángulo perpendicular a la senda. La iglesia se coronaba por un gran cimborrio y el cenobio, propiamente dicho, se ordenaba en torno a un patio que hacia las veces de claustro cuadrangular, al que daban las celdas y el hospicio, creado para servir de refugio a mendigos y transeúntes sin recursos. Por detrás del claustro se alzó, probablemente un huerto de grandes proporciones, cuyo muro de cierre, lindaba casi con el río. El huerto era explotado todavía hasta finales del siglo XIX pues aparece registrado como tal en el plano de Toledo de Reinoso confeccionado en 1882.

El conjunto cenobítico fue ocupado por las tropas francesas desde diciembre de 1808 e incendiado poco después, posiblemente, por el descuido acostumbrado de la soldadesca, que, como en otros lugares de la ciudad, encendía fuego para calentarse, aquel frío invierno, incluso dentro de las propias celdas. La comunidad fue suprimida, al igual que otras tantas, por el gobierno afrancesado el 20 de septiembre de 1809 siendo incautados todos sus bienes. En los inventarios de Hacienda, el convento se enuncia en 1851, como inhabitable.

3.1.6. El monasterio de agustinos recoletos de San Martín

Erigido en el flanco oeste de la ciudad, entre la puerta demolida de San Martín y la puerta del Cambrón, su fábrica se superpuso a numerosas construcciones anteriores. Tenemos múltiples pruebas documentales de su gran extensión. En el A.H.N. se conserva un manuscrito que nos ofrece un plano completo de las edificaciones de la comunidad monástica. Se levantó ocupando la manzana entera anexa al lado izquierdo de la puerta del Cambrón. Poseemos documentado un alzado y la urbanización de su hermoso entorno, las Vistillas de San Agustín, área de ocio perdida hoy definitivamente. Por el plano de Arroyo Palomeque podemos distinguir cómo todo el conjunto monástico, creado en el Renacimiento, se organizaba en torno a dos grandes patios de sección cuadrangular, que hacia las veces de doble claustro: el mayor, dotado de un ordenado jardín orientado al norte; el menor, llano, orientado hacia el sur pensado para la oración y la meditación de los monjes; su iglesia y dependencias anejas al igual que su pórtico y puerta principal fueron labradas en granito. El interior de la sala de culto guardaba una riqueza deslumbrante, bien testimoniada por escritores contemporáneos. Aunque nunca se excavó y la manzana urbana que ocupó, es hoy sede del I.E.S SEFARAD, en sus muros se conserva viva la memoria histórica de la ciudad toda, pues a los palacios godos de los siglos VI-VII, se superponía el Alcázar califal s. VIII-IX y los palacios cristianos s. XII-XIII. En la Baja Edad Media su perímetro creció por donaciones de la realeza. El Altar Mayor estaba separado de la zona de culto por unas elegantes verjas de hierro. Este se distinguía por su exquisita vistosidad y belleza que realzaba su retablo y grandes pinturas entre las que destaca el martirio de San Esteban .A los lados, entre hornacinas, se

localizaban el mausoleo de sus fundadores y mecenas. Los condes de Mérito, labrado en brillante alabastro marmóreo. En dependencias anejas, se conservaban los salones de aparato del antiguo alcázar califal cubierto por un imponente artesonado de madera noble, pintado y dorado que cabalgaba por encima de un friso pintado al temple que mediante figuras de lazo, entrelazaba franjas de decoración vegetal y epigráfica de vistoso cromatismo. El Claustro principal se ornaba con una magnífica pintura al fresco que representaba a Nuestra Señora de Gracia, con su hijo en brazos.

A excepción de los dos sepulcros de los patronos del convento, Diego Hurtado de Mendoza y Ana de la Cerda, expuestos hoy en San Pedro Mártir, y del lienzo colgado en su capilla mortuoria que representa a la Virgen de Gracia con el niño en brazos, exhibido hoy en el Oratorio de su nombre, además del tesoro en oro, plata y piedras preciosas, donado al convento para su adoración que fue brutalmente sustraído por la guarnición francesa, el resto fue consumido por las llamas en los voraces incendios provocados en la guerra en 1808 y 1809. La crónica de guerra firmada por el padre Lorenzo Frías, es detallada, ya que nos cuenta el asalto a la comunidad monástica:

"En San Agustín, los tiradores franceses se han apostado para defender la entrada oeste a la ciudad, por el puente de San Martín y allí se dirigieron las granadas de la guerrilla así como se iba anunciando a Lacy todavía quedaban en él (monasterio de San Agustín) algunos frailes, pararon los cañonazos.... Y así nos lo avisaron los que estaban en la batería de obuses dándonos el parabién de que por la permanencia de los que estábamos no había sido abrasado todo el convento...".

El investigador Julio Porres Martín-Cleto afirma que el saqueo cometido por el destacamento imperial al

mando del mariscal Víctor fue mayúsculo, pues además de destrozarse el completo archivo de la Orden Agustiniense, pues el convento era la cabecera de la provincia eclesiástica de Castilla, perecieron numerosos Títulos de bienes patrimoniales, privilegios de Juros, vales Reales y demás títulos de renta, además del suntuoso altar de Nuestra Señora de Gracia junto con la colección de ornamentos, alhajas y vestiduras de altar. Por si fuera poco, en una de las paredes de la capilla funeraria también colgaba una tela que representaba el martirio de San Agustín de autor anónimo, que también desapareció al igual que la efigie en piedra granítica, representando al padre fundador de la orden, San Agustín, que encima del tímpano de la portada principal daba la bienvenida al paseante.

Como ya queda apuntado líneas arriba, por el decreto de 20 de septiembre de 1809, la comunidad fue suprimida al igual que las restantes de varones, sus bienes confiscados y sus edificios convertidos en escombros ruinosos cuyos materiales en piedra, ladrillo de era y madera labrada o pulida y por último, los mármoles sirvieron de cantera para otros edificios monumentales de la vecindad.

Nunca se ha hecho un cálculo aproximado del valor artístico y material de las cuantiosas pérdidas ni de este monasterio ni del conjunto de todo el patrimonio monumental, ambiental y documental de la ciudad de Toledo pero a todas luces parece un daño irreparable y muy cuantioso. Baste añadir que en este convento también fue arrasada la capilla mayor de la iglesia, sufragada por los señores de Orgaz con efigies mortuorias y telas sacras significativas ni las capillas menores laterales en la que destacaba el altar de San Esteban, único en su género, por la entalladura del retablo del santo ni los muebles en nogal de la sacristía. También es, muy probable, que especies arbustivas tropicales,

traídas por los monjes agustinos de las misiones de Filipinas y aclimatadas en el huerto conventual, que formaban un no despreciable patrimonio botánico, fueron también aniquiladas. El único resto que ha llegado hasta nosotros son las jambas de su puerta principal.

3.1.7. El monasterio de la Merced

“Se prendió fuego en el convento de la Merced, en la banda de Oriente y no hubo otro arbitrio que contar hasta el suelo los lados dejando arder lo incendiado. Hasta el agua escaseaba y no había medios de apagarlo. Así dio lugar a despejar iglesia y sacristía y también las celdas que contenían riesgo. Como las tropas son tan bárbaras que sin consideración arman hogueras en cualquier parte, hasta en medio de los pisos de las celdas... es un milagro que todos los conventos no estén ya unidos a pedir...”.

Mediante este escueto testimonio, un religioso, oficiando como reportero de campaña bélica, nos ha transmitido la destrucción del monasterio mercedario.

Erigido sobre la empinada cuesta que delimitan, hacia el Oeste, la entrada hacia el remonte peatonal mecánico del antiguo barrio de la granja y por el este, la entrada principal al monasterio de Santo Domingo el Real, su posición central, sobre la vieja muralla romana y árabe, le conferían un carácter estratégico importante para dominar la movilidad de las tropas hacia el sector oeste y para desplegarlas por las barriadas del Centro. Por el plano del Greco, conocemos su ubicación en la zona cortesana del barrio conventual. Un grabado de Meunier, desde una perspectiva septentrional, nos acerca la extraordinaria envergadura del edificio con más de 70 metros de fachada y tres pisos de altura. El plano de Arroyo Palomeque nos da una visión del edificio desde una posición meridional donde se puede observar la división interior a partir de dos

claustros intercomunicados entre sí. Aunque no tenemos noticias de ello es muy probable, que los tramos de las escaleras fueran fabricados con mármoles, por ser éste convento el matriz de la orden mercedaria. El convento fue fundado en el siglo XIII reformándose sus estancias, por quedar pequeño, en el siglo XIV. Su obra definitiva no llegó hasta el siglo XVII en que se remodela por completo transformándose, en, además del más viejo, en el de mayores proporciones de la jurisdicción eclesiástica de Castilla, trazándose en estilo renacentista y clasicista.

Se encargó de construir su claustro mayor, el maestro de obras Alonso de Encinas, discípulo del arquitecto Juan Bautista Monegro, en la primera mitad del setecientos, elevándolo en dos plantas, la inferior, resuelta en una armónica balaustrada de piedra dónde cuatro hileras de arcos de medio punto coronaban columnas dóricas, apoyadas en basas áticas mientras el superior se resolvía en otro atrio de arcos escárpanos, apoyados en basas con zócalo que sujetaban columnas jónicas sin estriar configurando un alzado muy equilibrado y dinámico. La cubierta se ideó plana con viguería de madera para los cuatro frentes en ambas alturas techándose las esquinas con bóvedas de arista.

Para el forjado de los muros se aprovechó la piedra cortada y pulida que se pudo recuperar de la ruina del convento de Mínimos en la Vega. En la segunda mitad del siglo XVII moró entre sus muros el fraile Gabriel Téllez (*que pasó a la historia con el pseudónimo de Tirso de Molina*), quién aprovechó el sosiego de su atrio mayor para componer sus más apreciadas comedias.

En la esquina derecha de su fachada sur se levantó la iglesia, de gran robustez y cabecera plana sobre la anterior edificación de la ermita de Santa Catalina. De su puerta principal colgaba una escultura en piedra de la santa y detrás del acceso principal, en el coro había

una preciosa sillería de tracería gótica que desapareció, al igual que la mayoría del mobiliario, cuadros de altar y enseres del convento.

Poseemos documentación sobre la vistosidad, elegancia y belleza del interior del templo y de estancias monacales que nos han llegado por los escritos de escritores del ochocientos. Del atrio mayor colgaba un cuadro representando la efigie de San Ignacio de Loyola despedazado por los leones. En el altar menor, situado en el lado del Evangelio, se colgaba otra tela en dónde se podía observar "*varias calaveras y trofeos bravamente pintados*" ejecutados los dos por Antonio de Pereda. En la sacristía se conservaba un cuadro que representa a San Diego y a una monja arrodillada firmada por el discípulo de Rubens, Felipe Deriksen. Enfrente de éste, se colgó una tela historiada de la biografía de Teresa de Jesús. En el altar menor del lado de la Epístola se dispuso un Jesús con la cruz a cuestas. De las crujías de las bóvedas del claustro mayor colgaban cuatro grandes telas firmadas por Alonso del Arco.

De las paredes del interior de la iglesia un apostolado de medias figuras pintadas por Luis Tristán. En el altar mayor se podía ver un crucifijo, posiblemente de marfil, realizado por el Greco. En la pared central del refectorio colgaba otro lienzo que representaba la multiplicación de los panes y los peces firmado por el fraile Agustín Leonardo. En las estancias monacales y "hacia la portería "se observaban cuadros de Miguel Vicente. En los tramos de la escalera principal ornaban sus tramos varias pinturas: en el inferior, la aparición de Nuestra Señora de San Ramón y, en el superior, el pleito que ante el Papa perdieron los caballeros de la Orden contra los religiosos pintado por el fraile Agustín Leonardo.

Como queda apuntado anteriormente, todo el conjunto quedó convertido en ruinas. En 1835 se suprimió la orden y el solar fue ocupado sucesivamente por el

presidio correccional y ya, en el siglo XX, por la creación de la Diputación Provincial. Todavía Coello y Reinoso, dibujarían el trazado ruinoso de su planta en sus respectivos planos topográficos.

3.1.8. Convento de agustinos recoletos

Erigido entre las puertas de Alarcones y del Miradero, en el acceso noreste de la fortificación, su fundación data de principios del siglo XVII, iniciándose su vida contemplativa en unas casas próximas al oratorio de San José, para luego trasladarse a su radicación definitiva, en una plaza situada en las inmediaciones de Zocodover, que lleva por nombre San Agustín, para indicar el lugar exacto de su emplazamiento. Destruído por incendio durante la guerra de la Independencia, su solar fue ocupado por el hotel de nueva planta Castilla para luego servir de asiento a un edificio institucional. También cuartel de las tropas napoleónicas. Su única representación gráfica debida a Guesdon, representa un edificio conventual cuya planta gira en torno a un patio cuadrado alrededor del cual se levantan en trazos regulares las distintas estancias.

3.1.9. El convento del Carmen Calzado

Construido en el flanco este de la ciudad metropolitana, fue uno de los grandes conventos de la urbe pues ocupaba el ancho perímetro que delimitaba, por el Oeste, el tramo de muralla frente a la puerta de Doce Cantos, y por el Este, el ábside de las Concepcionistas. Toda la historia artística del inmueble se encuentra perfectamente catalogada y contamos con numerosas representaciones artísticas del inmueble que, dibujan, a manera de pincel, el extraordinario perímetro de su fachada principal, colgada cual balcón, sobre la antigua plaza de armas del puente de Alcántara. De su formidable construcción pétreo, podemos destacar que

contaba con una portada gótica y su iglesia una planta de cruz latina, cuyo crucero se cubría con cúpula octogonal. La reforma que tuvo lugar durante el siglo XVI, proporcionó al conjunto, una fábrica de estilo clasicista. Por un detalle del plano de Arroyo Palomeque, podemos realizar una sucinta descripción de su exterior e interior.

El exterior se distinguía por poseer una bellísima fachada dórica realizada en granito que contaba con tres puertas hacia la explanada contigua donde se abría el prado de la Caridad cuya entrada principal poseía una hornacina donde se cobijaba la efigie de San Ildefonso, realizada por Berruguete. El espacio central estaba ocupado por un gran patio cuadrangular que se coronaba por una esbelta torre en su esquina norte provista, al menos, de tres plantas. Por detrás y hacia el Norte sobresalía un campanil muy puntiagudo y hacia el sur, el mencionado cementerio, marcado con una cruz. La cúpula coronaba el oratorio principal y la torre que se configuraba como un añadido extraño, por aparecer exenta, tal vez guarde relación con la desaparecida iglesia de Santa María del Alficén, cuyo espacio fue absorbido por el convento de calzados. Entre esta torre y la muralla aparecen dos claustros, uno mayor y otro menor, que muy probablemente formasen parte del convento cuya puerta principal de entrada daba a la calle del Carmen. El patronato sobre la iglesia recaía en los condes de Fuensalida, dos miembros de cuya estirpe estaban enterrados en su altar mayor en sendas hornacinas y cubiertos de dos hermosos sepulcros de mármol que fueron trasladados a San Pedro Mártir. Para embellecer aún más el templo se colgaron sendos cuadros del pintor Antonio Arias que recorrían toda la nave principal. En el interior se inhumaron los restos del ingeniero Juanelo Turriano y en altares menores las efigies del Cristo de la

Vera Cruz y del Cristo de las Aguas al que profesaban especial devoción los pescadores del Tajo por ser su patrón. En las actas capitulares del año 1808 y en la de 1809 al 7 de Julio, se dictan órdenes para que se acuerde *"que sin pérdida de tiempo...se limpien casas y conventos que han servido para acuartelar tropas"*. Se completan las obligaciones en la sesión de Enero de 1810 en que se registra *"una ocupación de la plaza ya que se obliga a la población a sostener las cargas de la ciudad"* por valor de 5 millones de pesetas. El comisionado regio de la provincia *"debe proporcionar víveres y demás provisiones"* para la tropa invasora. Se pide al rey *"que se mantengan ilesos los conventos"*. De todo ello se desprende la larga ocupación militar del cenobio, en dónde en 1809 varias de las unidades de ocupación saquearon y destrozaron todo el recinto monástico incluido el valioso archivo de la cofradía del Cristo de las Aguas. En diciembre del mismo año, los frailes consiguieron retirar las estatuas de sus mecenas y el grupo de pinturas allí guardado. En 1812 ardió todo el edificio salvándose exclusivamente los muros exteriores. En una certificación de 28 de Diciembre de 1809, realizada por el Secretario de la extinta cofradía del Cristo de las Aguas, se da cuenta de la destrucción de múltiples bienes inmuebles, de la destrucción de las cerraduras del archivo y hechos pedazos los libros y demás papeles que quedaban en él Posteriormente, José Safont dismanteló las ruinas y vendió el solar al Ayuntamiento que posteriormente lo urbanizó.

3.1.10. El convento de franciscanos capuchinos

Trasladó su sede, desde el Cigarral del Santo Ángel Custodio, a la explanada Este del Alcázar construyendo su iglesia sobre la antigua capilla martirial de Santa Leocadia. Diseñado por Monegro, el trazado de

la iglesia fue en planta de cruz latina con una longitud de 80 pies y una anchura de 24, cubriéndose todo el tramo de la nave central con bóveda de cañón al igual que las capillas laterales. Fueron expoliados los retablos mayores y menores. En el Altar Mayor colgaba un lienzo que representaba la prisión de Santa Leocadia debido a Francisco Ricci. En el altar menor se dispuso un cuadro de la Predicación, dispuesto al lado del Evangelio mientras al lado del altar menor de la Epístola, hubo otro cuadro que representaba a la Virgen acompañada de San Bernardo, obra de Alonso Cano y debajo, sobre la pared, colgaba una Concepción hecha por Alonso del Arco. En la sacristía se podían contemplar un Apostolado de tamaño natural ejecutado por Luis Tristán. Tras el voraz incendio declarado en el Alcázar, el convento desapareció al igual que su valioso archivo y otros enseres, ya que *"fueron pasto de las llamas todos los lienzos y obras de arte que se encontraban en su interior"*.

3.1.11. El convento de la Concepción Francisca

Emplazado al norte de la ciudad, por debajo del Hospital de Santa Cruz, en la vaguada este montando sobre el lienzo de muralla de la fortificación romana y árabe, alberga un conjunto de edificios construidos desde época medieval hasta principios del siglo XVIII. A la entrada del templo, tras el primer tramo de la nave principal, se puede observar la capilla mortuoria de Santa Quiteria. En sus paredes han sido excavados diez preciosos nichos, unos platerescos y otros góticos, realizados en pizarra, que se encuentran decapitados y cuya mutilación, muy probablemente, pudo producirse, muy probablemente, durante la guerra de la Independencia. El grabador Pizarro realizó una estampa del mencionado recinto en dónde se observan las estatuas yacentes descabezadas.

3.1.12 El monasterio de la Visitación o de la vida pobre

Fue el único convento incendiado en la citada guerra. Aparte de su radicación en el flanco sur, junto al Seminario Mayor, fue incendiado en 1808, perdiéndose todas las cubiertas y muros maestros quedando en pie sólo la mitad de la techumbre realizada en par y nudillo. Se ignoran las obras de arte que contenía en su interior. Al igual que los demás monasterios de frailes, se organizaba en torno a un patio cuadrangular de cuádruple columnata sobre la que aireaban arquerías de medio punto. Eje de orientación para la definición de una iglesia de planta de cruz latina, con brazos poco sobresalientes y una cabecera excesivamente alta para la altura de las naves.

Terminado el conflicto, el inmueble fue comprado por José Safont quién lo demolió para adquirir, de cara a su reutilización posterior, los mejores materiales del convento. Su existencia, al igual que el de Agustinos Recoletos, sólo se recuerda por el nombre que recibe la calle dónde estuvo su emplazamiento.

3.1.13. El monasterio de San Juan de los Reyes

De los diez monasterios destruidos total o parcialmente e incendiados después de servir como acuartelamiento de la tropa o bases de campaña a lo largo de la guerra por la Independencia, el Monasterio de San Juan de los Reyes será el único que será rehabilitado posteriormente para abrirse de nuevo al culto. Erigido en el flanco oeste de la ciudad, detrás del convento de San Agustín, simboliza la perfección del más refinado gótico isabelino. Su iglesia monástica y el monasterio propiamente dicho, pasan por ser los de mayor capacidad de los destruidos en la contienda. Fueron objeto de una larga reconstrucción desde finales del siglo XIX y primeros años del siglo XX, y éste como cabeza

matriz de la orden de los franciscanos de la jurisdicción eclesiástica de Castilla, tras haber sido saqueado parcialmente y asoladas sus estancias por un voraz incendio, vio restituido su complejo arquitectónico y abierto de nuevo al público.

Además del arrasamiento de la sección más representativa de su muro de fábrica, fueron destrozadas completamente las celdas, el refectorio, el claustro mayor o galería de occidente, los altares, la sala de reunión de los capítulos provinciales de la Orden de los franciscanos, el púlpito mayor. A esta gran pérdida de patrimonio monumental, habría que añadir la desaparición de importantes bienes muebles como la rica sillería labrada en madera noble del coro, que junto con el frontal de altar de primera calidad artística, que hoy se encuentra en el museo Victoria y Alberto de Londres, un selecto conjunto de cantorales y códices miniados y gran parte de su escogida librería, nos hablan de un serio deterioro documental del monasterio. Se desconoce si en el huerto del monasterio habría especies exóticas traídas por los monjes de sus misiones en América que, probablemente, desaparecieron en el vivero. La supresión de la comunidad monástica por ejecución de las leyes desamortizadoras fue un duro golpe para el clero regular. Se desconoce si existen fotografías de sus fondos bibliográficos tras la rehabilitación del edificio a finales del siglo XIX.

La comisión enviada por la Real Academia de San Fernando se encargaría de salvaguardar el patrimonio mueble de las órdenes suprimidas y de ordenar la exhibición de los mismos. Así restablecería el funcionamiento del órgano de San Juan de los Reyes, localizaría el facsímile del dibujo original del ábside de la Colegiata debido a Juan Guas y encontraría una parte sustancial "*de los libros y documentos pertenecientes al monasterio ocultos en una estancia subterránea*". Se encargaría del traslado

al templo de San Vicente de un cuadro que representaba "el tránsito de San Francisco". En 1846, abierto nuevamente al culto el monasterio y radicado, en un recinto del edificio, el Museo Provincial, se logra recuperar parte del fondo bibliográfico antiguo, al descubrirse por la citada Comisión de Monumentos "un depósito de libros (antiguos) pertenecientes a la comunidad".

3.1.14. La desaparición de la orfebrería sagrada

El día 2 de abril de 1810, el mariscal Soult ordenó el expolio de parte del tesoro de la Catedral Primada al enviar un conjunto de 70 piezas de alhajas y ornamentos de altar para fundirlas y amonedarlas. El peso total de la mencionada transacción era de 74 arrobas, 3 libras y 2 ochavos de plata. La pieza más espectacular era la lámpara mayor del Presbiterio que costó casi 320.000 reales en la época de Felipe V.

El inventario de las piezas sacadas es el siguiente: *"un brasero de filigrana, peso 319 marcos y 6 ochavos. Dos chapas de dos mesas, peso 38 marcos. Ocho apóstoles, 170 marcos y 7 ochavas. Un vaso salero, 11 marcos. Dieciocho candeleros, 112 marcos, 1 ochava y 2 onzas. Una jarra, 9 marcos y 7 ochavas. Seis jarrones, 124 marcos y 4 ochavas. Un incensario, 8 marcos y 4 ochavas. Cuatro horquillas, 26 marcos. Cinco floreros, 130 marcos. Ocho albaqueros, 93 marcos y 7 ochavas. Una urna 60 marcos. La lámpara grande, hecha por el platero Bargas Machuca, 692 marcos y 7 ochavas. La araña de la Virgen, 39 marcos. Dos lámparas del coro, 69 marcos. Seis cubillos, 100 marcos. El trono chico de la Virgen 1560 marcos. Efigie de Santa Sabina, 70 marcos. Efigie de Santa Teresa, 70 marcos"*⁸.

La otra parte del tesoro fue escondida en una finca de labor del despoblado de Yegros, en la localidad de

Mora de Toledo, aprox. A 30 Km. de la capital. Asimismo, el cabildo catedralicio envió la custodia, junto con las arcas de plata de San Eugenio y Santa Leocadia, a Cádiz, de dónde volvieron en 2 de Enero de 1814, trayéndolas el Cardenal Luis de Borbón y entrando al día siguiente en procesión solemne a la que acudieron todos los toledanos.

Si especialmente fue grave esta mutilación del patrimonio artístico de la ciudad, no fue menor, tal como queda referido en páginas anteriores, el expolio de los "ornamentos de altar y alhajas" del convento de Recoletos Agustinos de San Martín, donado, a finales del siglo XV, por la condesa de Mérito, consistente en un buen puñado de excelentes obras artísticas hechas por los plateros toledanos, en plata, metal precioso y pedrería.

También se recuerda, por transmisión oral, de generación en generación, del que existen numerosas referencias, la pérdida de numerosos presentes, labrados en plata, donados por los romeros a la más de media docena de ermitas importantes del extrarradio de la ciudad, consistentes en figuras sacras, ornamentos de altar y alhajas, que las tropas napoleónicas confiscaron y fueron amonedadas para pagar al mercenario, realizados por las familias de plateros, afincados en la antigua Alcaná y en la calle de la Plata, que nos transmiten la rica herencia bajo medieval de la orfebrería y la platería toledana cuyos modelos se siguieron fabricando hasta nuestros días de manera artesanal.

4. Los grandes monumentos civiles desaparecidos

Fue muy significativa la mutilación del patrimonio arquitectónico, artístico y documental del clero por los daños de la guerra pero también, a raíz del decreto

8 El manto de la Virgen aparece descrito en el fondo del Archivo Catedralicio: Inventario del Cardenal Lorenzana del año 1790 folio 182

de 1 de septiembre de 1809, también fue importante la desaparición o el destrozo causados en edificios civiles que fueron emblemáticos por ser hitos en la historia de la villa y auténticas joyas arquitectónicas en la historia de la ciudad. El curial Sierra señala, entre ellos, el palacio de Peromoro, del que sólo se salvó la portada, la casona de los duques de Maqueda, que, aunque reconstruida posteriormente, perdió el ennoblecimiento de sus salones, la casa matriz de los marqueses de Malagón y varias de los palacios radicados en las cercanías de la parroquia de San Marcos. De buen número de ellas poseemos documentación gráfica y escrita. De entre ellos destacaremos el palacio del secretario de Felipe II, el conjunto arquitectónico que fue sede de la Universidad toledana y el Alcázar regio.

4.1. Las casas de Vargas

Edificio muy estudiado y perfectamente documentado como uno de los palacios señeros de la ciudad. Desde el plano del Greco a los grabados de Meunier, las representaciones gráficas que de él han quedado, le reflejan como una obra maestra del Renacimiento. Emplazado en la parte central de la fortificación para obtener excelentes vistas sobre la Vega Baja, fue un edificio construido por Villalpando sobre un solar de forma regular. Su planta, dibujaba un cuadrado, en torno a un patio central, ceñido por dos torreones en las esquinas y otro hacia el lado sur perfectamente retranqueada. El patio era el escenario más singular de todo el recinto palaciego. Sus cuatro alas estaban divididas en dos pisos de arquerías. Introdujo un elemento arquitectónico nuevo en el panorama artístico del renacimiento purista: la serliana en secuencia.

La planta inferior del edificio se ideó como una secuencia de tres serlianas sobre columnas dóricas de poste liso. Los vanos más amplios se cierran en arco

de medio punto. Los más estrechos se cerraban con dintel. Sobre éstos se abrían espejos transformados en óculos, rodeados por cuatro hogazas resaltadas de forma triangular. En las esquinas se cuelga un pilar de sección en L sobre el que cabalgaban frentes artesonados que forman la techumbre.

La planta baja cierra con un entablamento dórico con friso de geometrías lisas que los remata y separa del piso superior. En éste, se cambia la posición ligeramente: arcos rebajados cubren vanos mayores, el dintel y el arco de medio punto ensalza los menores. La fachada norte se labró en mármoles eligiendo el orden dórico como soporte sujeto por columnas estriadas con morriones, cabezas de buey y pateras tomadas de Serlio presentado en el centro el escudo de armas y figuras femeninas sentadas.

Desapareció en el incendio voraz de 1810 que consumió prácticamente todo el alzado excepto las habitaciones de la planta baja, ardiendo también una especializada biblioteca cuyos principales ejemplares pudo consultar Ponz, que contenía, entre otros, libros raros e incunables. Recientemente se ha excavado el subsuelo existente bajo la actual sede de la Delegación de Sanidad de Toledo descubriéndose amplias fajas de decoración cerámica de temática geométrica y figuras humanas, fechadas en el siglo XVI y relacionadas con los primeros talleres artesanales de la loza de Talavera.

4.2 El palacio de Suero Téllez de Meneses

Construido por maestros de obras mudéjares en el siglo XIV, sobre un solar situado delante del Seminario Mayor, en el flanco sur de la vecindad, era uno de los grandes palacios nobiliarios de la aristocracia castellana de finales de la Edad Media. Actual sede del Seminario Menor, parte de las policromas decoraciones en yeso que ornaban las estancias en torno al patio

mayor desaparecieron y también fue pasto de las llamas la escalera de comunicación entre la planta baja y el primer piso cuyos dos tramos estaban bellamente ornamentados con motivos geométricos y vegetales en formas de lazos, círculos y franjas entrecruzadas. Fue sede del colegio de Santa Catalina. Ya en 1845, el grabador Pizarro realizó un dibujo a tinta china, de la yesería que colgaba en el extradós de la puerta de ingreso, por encargo de Amador de los Ríos, quién da cuenta del abandono en que han quedado nobles edificaciones mucho tiempo después de terminada la guerra. Aproximadamente, hacia 1870, la cámara de Casiano Alguacil recoge la conservación de la portada con su ornamentación de dos pavos reales y una guirnalda vistiendo el lugar de ingreso mientras todo el interior es un amasijo de escombros.

Siendo dueña de las casas principales del linaje, Teresa de Ayala, el edificio sufrió una completa remodelación pero se ignora a qué partes del palacio afectó. Parece que del edificio primigenio únicamente han llegado hasta nosotros las yeserías del patio y un precioso artesonado decorado con decoración geométrica y vegetal.

4.3. El Alcázar regio

Enclavado en la parte norte del vecindario, cabalgando sobre la segunda colina más alta del casco histórico, es el gran edificio emblemático del Renacimiento español que más veces, por su valor arquitectónico y artístico, se ha reconstruido. Recientes excavaciones arqueológicas realizadas delante de su puerta principal del acceso norte han documentado cuatro fases de ocupación de la Alcazaba, desde la Edad del Hierro hasta el periodo medieval. Cómo ya es sabido, se encuentra muy bien descrita la Historia Artística del monumento, solo nos queda apuntar que, desde el primer momento de la toma de la plaza por las tropas napoleónicas, al

igual que la fábrica de armas blancas, fue el centro neurálgico de operaciones y sede del acuartelamiento principal de la ciudad, guardándose en él un completísimo arsenal de pólvora que, de no haberse retirado en el momento de la estampida de las unidades francesas, habría hecho desaparecer la ciudad entera. Antes del precipitado desalojo, en el verano de 1810, ardió por completo.

4.4. Otras destrucciones de edificios civiles

Entre los establecimientos públicos vinculados a la sanidad desaparecida durante el conflicto merece la pena reseñar el Hospital de San Antón, el Hospital de San Lázaro y varias estancias de la fábrica de Armas Blancas.

El primero de ellos fue una fundación piadosa creada por el Señor de Orgaz para acoger a los enfermos contagiados por el cornezuelo del centeno, la enfermedad llamada popularmente el fuego de San Antón. Fue la única institución provincial que, a lo largo de la Edad Moderna, acogió a estos enfermos, muy numerosos, en aquella época. El centro era atendido por frailes y fue alzado en la explanada situada enfrente del ábside de la ermita de San Eugenio. La única representación llegada hasta nosotros es el dibujo a mano alzada que incorpora el plano de la ciudad de Toledo, confeccionado por Antón de Bruselas. En su alzado se puede observar que se trata de una edificación de gran superficie, cerrada por un muro de piedra seca, en la que destacan una espaciosa explanada en el patio que sirve de eje ordenador del espacio. Hacia el sur se distribuirían las salas de cura y estancia de los convalecientes y encima las celdas de sus cuidadores. Aneja a este frente, se situaría la iglesia y portería instalándose en el frente norte y este, el refectorio y la enfermería. Levantado al pie del camino real a Madrid fue uno de los primeros blancos de la caballería francesa en su avance hacia Toledo.

Detrás del Hospital de San Juan Bautista, se erigió el hospital de San Lázaro, cuyo único resto visible actual es su ábside mudéjar. Fue un establecimiento de beneficencia pública destinado a recoger a los pacientes de lepra, tiña y sarna que vagabundeaban por el vecindario. Aunque se desconoce su exacto perímetro construido, debía contar con amplias instalaciones para atender a tan numerosos desvalidos. Por ese motivo, las autoridades de ocupación decidieron desalojar el inmueble para instalar un almacén de intendencia y una guarnición armada que custodiara la entrada de tropas desde La Sagra. Una de las fotografías llegada hasta nosotros, fechada a finales del siglo XIX, nos enseña el aprovechamiento de la cabecera de la iglesia como pabellón del Colegio de Huérfanos, fundado por el Marqués de Mendigorría.

Desde el inicio de la guerra, el conjunto de edificios que formaban la Fábrica de Armas fue decomisado y convertido en Parque de Artillería y Fábrica de Material quirúrgico. Al instalarse un polvorín apuntando hacia el recinto histórico, se inutilizó la capilla en cuyo altar mayor colgaba un lienzo de Santa Cecilia que fue exoliado junto a los moldes de cartuchería y espadas que figuraban en el taller de matrices. También fue quemado el archivo.

Entre los bienes desaparecidos de otros edificios debemos mencionar, en la sede del colegio de Santa Catalina, que fue academia literaria durante toda la edad moderna, los retratos, pintados por Antonio Paulo Díaz, que representaban a togados de los Tribunales del Reino y el del fundador, el director del coro de los seis de la catedral Francisco Álvarez de Toledo y Zapata, pintado en época medieval, "de mano maestra".

También fue reducido a escombros el palacio de Maria la Grande. El Noticiero del Curial Felipe Sierra, nombra la desaparición de la inmensa mayoría de las

posadas y las ventas que se habían levantado en la ciudad a lo largo de la Edad Moderna. Asimismo fue arrasada la casona-palacio del Tesorero de Rentas Reales y el palacio del Arzobispo de Toledo sin que, por el momento nos haya sido posible ubicar dónde se encontraban los dos inmuebles.



Nase para pescar cangrejos, utilizada en el Tajo hasta 1958.

5. Repertorio documental consultado

-Archivo Municipal de Toledo: Actas Capitulares del año 1809: sesión del 7 de Junio. Actas Capitulares del año 1810: Sesión del 2 de Enero. Actas Capitulares del año 1811: Sesiones del 14 de Agosto y 23 de Noviembre. Acuerdos del 30 de Abril. Actas Capitulares de 1812: sesiones del 26 de Octubre, del 11 de Noviembre y del 22 de Diciembre. Actas Capitulares de 1813: sesiones del 10 y 14 de Febrero, sesión del 31 de Marzo, sesión del 10 de Mayo, sesión del 19 de Junio, sesiones del 22, 27 y 30 de Agosto, informe del 15 de septiembre.

-Archivo Catedralicio: Actas del Cabildo Catedralicio de los meses de Abril hasta Agosto de 1808.

- Inventario del Tesoro de la Catedral de Toledo realizado por el Cardenal Lorenzana en 1890. Descripción de la lámpara en forma de araña donada por Felipe V y expoliada por las tropas francesas.

-Archivo Histórico Provincial: Protocolo Notarial de 1814: Documento sobre el incendio de estancias en el Monasterio de la Sista.

- Documentación transcrita por Fernando Jiménez de Gregorio en su obra "Toledo y su Ayuntamiento en la guerra por la Independencia":

- Del Archivo Histórico Provincial de Toledo. Año de 1810: Libro de asientos de Entrada en los Almacenes de esta plaza (Toledo) de los artículos que se reparten por la Junta a todos los pueblos de la Provincia.

- Libro de la Cofradía del Cristo de las Aguas: Acta de 27 de Mayo de 1753. Folio 49 del Libro de la Cofradía del Cristo de las Aguas: Acta de 31 de Julio de 1809. Certificación de 29 de Agosto de 1809.Folio 51 del libro15.

Cabildo de 11 de septiembre de 1809: Certificación de 15 de septiembre de 1809. Certificación de 28 de Diciembre de 1809.Acta de 15 de Marzo de 1812.

Documentación transcrita por Rafael Ramírez de Arellano en su libro Historia de la orfebrería toledana. p. 410 y ss.

- Archivo Histórico Nacional: Inventario de los ornamentos y alhajas que Doña Ana de la Cerda, condesa de Mélito, dejó para su uso y servicio de la capilla de Nuestra Señora de Gracia. A.H.N. sec. Clero, legajo 7164.

- Razón de las alhajas de plata que se llevaron a la Casa de la Moneda por orden del gobierno francés en 2 de Abril de 1810 redactada por Manuel López Coronado. Documento transcrito por R. Ramírez de Arellano. Op. Cit. Pp.153-154.

6. Bibliografía consultada

- ALBILLOS, S. *Fábrica Nacional de Armas de Toledo*. Toledo, 1982.

- AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLALTA, J. "Noticias históricas de la exclaustación de Toledo". *La España Moderna*. Nov.1902.Madrid.

- AMADOR DE LOS RÍOS Y VILLALTA, J. *Templos artísticos de Toledo*. Madrid, 1905.

- AMADOR DE LOS RÍOS, R. *Monumentos arquitectónicos de España: Toledo*. Madrid, 1905.

- ASAS Y BLANCO, PP. *El Indicador Toledano o Guía del Viajero en Toledo*. Madrid.

- BÉCQUER, GA. *Templos de Toledo*. Toledo, 2005.

- BÉCQUER, GA. *Toledo Pintoresca*. Toledo, 1999.

- DEL CERRO MALAGÓN, R. *Noticias de Toledo entre 1801-1844*. Toledo, 2007.

- JIMÉNEZ DE GREGORIO, F. *El Ayuntamiento de Toledo en la guerra por la Independencia y su entorno*. Toledo, 1984.

- JIMÉNEZ DE GREGORIO, F. *La guerra de la Independencia en Toledo*. Toledo, 1980.

- JIMÉNEZ DE GREGORIO, F. *Toledo y su provincia en la guerra por su independencia*. Toledo, 1985.

- LEBLIC GARCÍA, V. *Historia del Cristo de la Vega*. Toledo, 2006.

- LOTY. *Toledo visto por un fotógrafo inédito: cincuenta imágenes de principios de siglo*. Toledo, 1995.

- MADRAZO, Pedro de. *Monumentos arquitectónicos de España: Toledo-Madrid*, 1910.

- MARÍAS, F. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*. Madrid-Toledo, 1980.

- MAROTO GARRIDO, M. *Fuentes documentales para el estudio de la Arqueología en la provincia de Toledo*. Toledo, 1991.

- MARTÍN-GAMERO, A. *Historia de Toledo*. Madrid, 1990.

- MARTÍNEZ BURGOS, P. *Cortes de Castilla-La Mancha*.

- Historia y Artes del Convento de San Gil*. Toledo, 1996.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. *Conventos de Toledo*. Madrid, 1990.
 - MUÑOZ HERRERA, J. P. *Imágenes de la melancolía: Toledo 1772-1858*. Toledo, 1993.
 - PALAZUELOS, Vizconde de. *Guía artístico-práctica*. Toledo, 1984.
 - PARCERISA, F. J Y QUADRADO, J. M. *Recuerdos y Bellezas de España: Castilla la Nueva*. Toledo, 1981.
 - PONZ, A. *Viaje de España*. Madrid, 1972.
 - PORRES MARTÍN-CLETO, J. *La desamortización en Toledo durante el siglo XIX*. Toledo, 2000.
 - PORRES MARTÍN-CLETO, J. *Toledo a través de sus planos*. Toledo, 1989.
 - RAMÓN PARRO, S. *Toledo en la mano*. Toledo, 1978.
 - RODRÍGUEZ DE ARELLANO, R. *Historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 2002.
 - RODRÍGUEZ DE ARELLANO, R. *Parroquias de Toledo*. Toledo, 1997.
 - RODRÍGUEZ LOPEZ-BREA, CM. *Don Luis de Borbón. El Cardenal de los liberales (1777-1823)*. Toledo, 2002.
 - RODRÍGUEZ DE GRACIA, H. *Pobreza y beneficencia en Toledo*. Toledo, 2000.
 - TELLEZ GIRÓN, G. *La Iglesia Toledana*. Toledo, 1953.
 - VV.AA. *El Alcázar de Toledo. Palacio y Biblioteca*. Toledo, 1998.
 - VV.AA. *Imágenes de un siglo. Fotografías de Casiano Alguacil*. Toledo, 1987.
 - VV.AA. *El Toledo invisible*. Toledo, 2002.
 - VV.AA. *Panorámica de Toledo de Arroyo Palomeque*. Toledo, 1992.
 - VV.AA. *Toledo visto por el litógrafo A. Guesdón*. Toledo, 1991.
 - VIÑAS ROMÁN, T. *Agustinos de Toledo*. Madrid, 2007.

LA FOTOGRAFÍA EN CASTILLA. REVISTA REGIONAL ILUSTRADA

Silvia García Alcázar
(Universidad de Castilla-La Mancha)

Introducción

La comunicación que aquí se desarrolla tiene como objetivo llevar a cabo un estudio de la fotografía recogida en *Castilla. Revista regional ilustrada*, publicación que vio la luz en Toledo a principios del siglo XX, concretamente entre los años 1918 y 1919. Desgraciadamente, no se ha conservado ninguna colección que cuente con todos los números que formaron la revista de manera íntegra por lo que para conocerla en su totalidad es necesario acudir a diferentes fuentes¹. En este caso, para el análisis del repertorio fotográfico de la publicación que se va a realizar a continuación, se han tomado como punto de partida los números que aparecen en la Web del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (CECLM), perteneciente a la Universidad regional. Éstos abarcan desde el número 2, publicado en abril de 1918, hasta el número 27, aparecido también en abril pero del año siguiente, siendo justamente esa la última entrega de la revista. El primer número apareció en marzo de 1918 pero no se conserva en este archivo digital.

En cuanto al contenido de la revista, podemos afirmar que su título es verdaderamente elocuente: *Castilla*. Con él no solo se alude a una geografía concreta sino también a todo un contenido de tipo cultural y político que va más allá de las meras divisiones territoriales. Así, en sus páginas no solo se hablaba de nuestra

región –Castilla La Nueva–, sino que abarcaba ambas Castillas mostrando una imagen interesante de éstas a través de un repertorio temático variado. Los artículos, en su mayoría, iban convenientemente acompañados por imágenes fotográficas o, en su defecto, dibujos. Para mostrar la particular imagen que de Castilla se quería dar en la revista, en la publicación se recurrió al patrimonio, tanto histórico-artístico como natural, de modo que, encontramos que la mayor parte de las fotografías recogían vistas de paisajes así como de los más renombrados monumentos.

1. Camarasa y la fundación de la revista

Castilla. Revista regional ilustrada fue fundada por el periodista toledano Santiago Camarasa Martín (1895-1957). Desde muy joven demostró gran iniciativa e interés, en un primer momento por el mundo empresarial, y más progresivamente por el ámbito de la prensa, terreno que atrajo su atención desde su época como escolar. No menos atraído se sentía por su ciudad, Toledo, en la que permaneció hasta 1931 cuando marchó a Madrid. Esa pasión por la ciudad imperial estuvo muy presente en la propia revista lo que, unido a su interés por las Bellas Artes, propició que gran parte de las imágenes relativas a Castilla-La Mancha fueran de la citada urbe, bien de alguno de sus monumentos, bien de al-

¹ Los ejemplares se encuentran en el Archivo Municipal de Toledo, la Biblioteca del Museo de Santa Cruz y la Hemeroteca Municipal de Madrid. Véase D. Mateos Ruiz (*et alii*), "Índice de *Castilla. Revista Regional Ilustrada (1918-1919)*", en *Archivo Secreto*, núm. 2 (2004), págs. 242-271.

guno de sus parajes. Además, durante su vida participó activamente en la defensa de los vestigios monumentales de la ciudad lo cual le granjeó no pocos enfrentamientos y enemistades. Igualmente, formó parte de instituciones tan significativas como la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* o la *Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*².

El surgimiento de la revista Castilla coincide con un momento de bonanza para el mundo de la prensa toledana que desde hacía unos años atrás venía experimentando una cada vez más acentuada madurez³. En 1914 se había creado la *Asociación de la Prensa Toledana* con lo que se ponía de manifiesto la profesionalización así como la creciente importancia por la que el mundo periodístico estaba atravesando. Desde aquel año hasta la llegada de la Dictadura de Primo de Rivera en 1923, el número de publicaciones periódicas aumentó ligeramente en Toledo para lograr una situación de estabilidad donde se mezclaban títulos de toda índole y tendencia⁴.

La primera incursión de Camarasa en el mundo periodístico la llevó a cabo en 1912 cuando creó la revista *Patria Chica*. Sus dos grandes amores -Toledo y el mundo de la cultura y de las artes- estuvieron muy presente ya en esta inicial publicación. La revista solo sobrevivió tres años de tal manera que en 1915 *Patria Chica* desapareció, para acto seguido generar una nueva publicación: el semanario de arte *Toledo*⁵.

Ésta continuaría la estela impuesta por la revista de igual nombre que se había publicando veinticinco años antes. En ella, se ensalzaba la imagen tópica y prototípica del Toledo artístico, como reducto monumental sin igual. Su calidad técnica y artística así como su imagen cuidada permitieron que la revista viera la luz durante casi quince años con una periodicidad semanal, primero, y quincenal, finalmente. En la revista no solo se hablaba de Toledo capital sino que también fue habitual incluir información de la provincia, llegando incluso a publicarse monográficos de pueblos incluidos en la misma⁶. Como correspondía a una publicación de estas características donde lo que primaba era el carácter cultural y literario, *Toledo* contó con un impresionante repertorio fotográfico⁷ gracias a la participación de relevantes fotógrafos. Muchos de ellos acabaron participando también en *Castilla* como fue el caso de Narciso Clavería, Ruiz de Luna o Pablo Rodríguez, tres de las figuras que hicieron más aportaciones a la revista.

Su arrojo en el campo periodístico no quedó ahí, ya que al principio de los años veinte fue corresponsal en Toledo de *ABC* durante dos años y, paralelamente, continuó fundando nuevas publicaciones periódicas como *El Zoco*, en 1923. Incluso se haría cargo de la dirección de revistas como *La catedral de Toledo* en 1925, surgida con motivo de la celebración del VII centenario del monumento o como *Mujeres Españolas*, una vez llegado a Madrid en 1930. Durante la década de los treinta siguió

2 Existe un importante artículo del profesor Isidro Sánchez Sánchez donde se analiza en profundidad la creación de la revista *Castilla* sin olvidar la trayectoria personal y profesional de Camarasa, su fundador. Véase "Camarasa, Toledo y Castilla, una arrebatada relación", en *Archivo Secreto*, núm. 2 (2004), págs. 198-238.

3 I. Sánchez, *Historia y evolución de la prensa toledana (1833-1939)*, Toledo, Zocodover, 1983, págs. 54-56.

4 *Ibid.*, págs. 91-93.

5 J. Jiménez, "Toledo, revista de Arte. La fotografía de una ciudad pintoresca", en E. Almarcha (*et alii*), *Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006, págs.100-116.

6 I. Sánchez, *Historia y evolución...*, pág. 332.

7 I. Sánchez, "Camarasa, Toledo y Castilla, una arrebatada relación", en *Archivo Secreto*, núm. 2 (2004), pág. 203.

su camino en el ámbito de la prensa femenina con *Mujer* (1931), trabajó como jefe de publicidad del diario *El siglo futuro* y de la agencia Faro, y ejerció como director de la agencia de colaboraciones Prensa Regional⁸.

En 1918 había aparecido, de forma simultánea a *Toledo*, la que fue su segunda gran realización y que es objeto principal de análisis en este estudio: *Castilla. Revista regional ilustrada*. Tal y como se desprende de su propio nombre, la revista surgió en un momento dominado por los regionalismos y donde, como consecuencia, el territorio castellano se elevó como entidad aglutinadora de España frente a movimientos independentistas. Castilla fue tomada como símbolo de la historia, como auténtico origen del país; era la verdadera razón de ser de España. Pero dentro de aquella reivindicación de tipo nacional se dejaba ver también una inevitable tendencia individual de la propia Castilla, entendiendo ésta como la unión de los territorios situados al Norte y al Sur del Sistema Central o, lo que es lo mismo, la conexión entre Castilla la Vieja y Castilla la Nueva. Incluso dentro de esa aparente armonía y objetivo común no faltaron los que apostaron por reclamar la autoafirmación como ocurrió con la zona de La Mancha⁹.

La prensa, por su parte, fue escenario recurrente para desarrollar aquel debate, del que no estuvo al margen *Castilla*. Es más, se consideró esta publicación como un importante órgano de propaganda e información. Para ello, Castilla y los castellanos asumían roles casi heroicos de tal modo que se ensalzaba el pasado como gran elemento aglutinador de su cultura. El regionalismo estuvo presente en la revista a través

de diferentes artículos aunque era en el editorial titulado habitualmente como "Castilla-Madre" donde se daba rienda suelta al fervor regionalista y cuyo título entrañaba una potente imagen simbólica. Desde ese apartado se potenciaba la unión de España desde el que se consideraba el corazón ideológico de la misma, Castilla, una Castilla que abarcaba las actuales comunidades de Castilla y León, Castilla-La Mancha, Madrid, Extremadura, La Rioja y parte de Cantabria. Asimismo, se lanzaban enérgicas arengas en pro de la defensa de Castilla como alma de España y modelo de moralidad en todos los sentidos:

"...Castilla tiene su libertad, no por callada, olvidada; que la región castellana conserva su independencia y su rango; que inspira el más santo de los deberes religiosos y sociales, el trabajo noble y la lucha honrada; que se mueve libre, soberanamente..."¹⁰.

"...la región castellana, cuna de toda una España laboriosa, base de muchos principios fundamentales de razón, de nuestros triunfos nacionales, orgullo del pueblo"¹¹.

La revista inició su andadura el 10 de marzo de 1918, con una periodicidad quincenal, y consiguió sobrevivir tan solo algo más de dos años. Posiblemente, el propio Camarasa se vio incapaz de hacer frente al mantenimiento de dos publicaciones de similares características (*Castilla* y *Toledo*) donde el buen acabado era la principal seña de identidad. Aquel compromiso de calidad no hacía sino acentuar los gastos que en este caso se multiplicaban por dos para el editor. Esa lucha por ofrecer al lector el mejor producto se reforzaba con la participación de importantes profesionales del campo

8 *Ibid.*, págs. 203-205.

9 *Ibid.*, págs. 216.

10 J. de Castilla, "Castilla-Madre. Principio de política castellana", en *Castilla*, núm. 2 (10 de abril de 1918), pág. 16.

11 "Unión de Castilla", en *Castilla*, núm. 2 (10 de abril de 1918), sin paginar.

periodístico, no solo desde el punto de vista de la información escrita sino también en el campo fotográfico. Además, para llevar un firme control en los contenidos, la revista estaba organizada, administrativamente hablando, en base a una estructura piramidal con un director gerente en Toledo (Camarasa), un director artístico (el pintor Enrique Vera) y diez subdirectores y/o corresponsales en ciudades como Madrid, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara, Ávila, Salamanca o Soria¹². De este modo, se garantizaba obtener de primera mano los datos que se daban a conocer, cercanía que numerosas veces se había reivindicado desde las páginas de la revista. Para ellos, al hablar de Castilla había que hacerlo con pleno conocimiento de lo que se decía:

*“No se puede juzgar a esta región, corazón de España, desde fuera de ella, ni aún viviéndola unos días. No basta, para conocer Castilla, pasar un par de días en la paz soberana de Toledo o de Ávila”*¹³.

2. Castilla a través de la fotografía

A principios del siglo XX las revistas ilustradas experimentaron su gran ascenso gracias al progresivo reconocimiento que el periodismo gráfico estaba experimentando. Grandes nombres como *Blanco y Negro* o *La ilustración Española y Americana* habían abierto camino a nivel nacional, desde finales de la centuria anterior, a una prensa donde la fotografía asumía un papel cada vez más destacado¹⁴. En el caso de nuestra región, fueron numerosas las publicaciones periódicas

que desde aquel momento se apuntaron a la nueva tendencia por lo que en la actualidad contamos con un interesante catálogo de revistas ilustradas surgidas a lo largo de las cinco provincias¹⁵.

Asimismo, desde mediados de la primera década del XX asistimos al progresivo avance de una imagen pintoresca de la España de la época. Aquella noción del país iniciada por los viajeros del siglo XVIII y que llegó a su máxima expresión en el XIX, se retomó con fuerza en el ámbito fotográfico dando lugar a una estética casi folclórica¹⁶. Los monumentos y paisajes singulares se revistieron de contenidos simbólicos, especialmente, desde el punto de vista político y es precisamente esa idea la que estuvo muy presente en el corpus iconográfico de *Castilla*. La naturaleza y las elaboraciones humanas se consideraban muestra de un pueblo y de una cultura digna de ser destacada y, en este caso, fueron las obras de arte y los parajes castellanos los que inundaron el repertorio fotográfico de la revista.

Teniendo en cuenta todo esto, encontramos que el muestrario fotográfico que apareció en *Castilla* respondió a esos preceptos incluyendo imágenes de Castilla-La Mancha y de Castilla y León. Aunque lo que nos interesa en este momento es exclusivamente la imagen de nuestra región, las fotografías relativas a la “otra castilla” también serán tenidas en cuenta. No debemos olvidar que éstas aparecieron en una publicación castellano-manchega por lo que nos ayudan a completar la visión gráfica de la misma.

12 I. Sánchez, *Historia y evolución...*, pág. 346-347.

13 J. de Castilla, *ob. cit.*, pág. 16.

14 Para conocer en profundidad el desarrollo de la fotografía en la prensa ilustrada de finales del siglo XIX y principios del XX en nuestro país existe una Tesis Doctoral inédita: M. Alonso Laza, “La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)”. Director: Carlos Reyero. Universidad Autónoma de Madrid, Dpto. de Historia y Teoría del Arte, 2004.

15 P. López Mondéjar, *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839-1936*, Barcelona, Lumberg, 2005, págs. 109 y 110.

16 P. López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y Sociedad en España, 1900-1939*, Barcelona, Lumberg, 1992, pág. 30.

Resulta llamativo el hecho de que durante sus inicios la presencia de la fotografía fuera constante en cada uno de los números algo que con el paso de los meses fue cambiando. De hecho, en algunos ejemplares la aparición de la misma se limitó exclusivamente a la portada, tal y como vemos fundamentalmente en los números finales. E incluso podemos ir más allá ya que, a pesar de tratarse de una publicación ilustrada, lo cierto es que el número de imágenes fotográficas no llegó a ser nunca excesivamente elevado. En aquellos números en los que la presencia es más amplia encontramos en torno a unas cinco o seis instantáneas a lo sumo.

Parece que la publicación empezó con fuerza, haciendo el uso simbólico de la imagen que cabía esperar en esos momentos de agitación política y afirmación territorial, pero el interés por la misma y los resultados que pudieran ofrecer, se fue debilitando a medida que salían a la calle los ejemplares. Lo que esta claro es que la aparición de la imagen en la revista y, especialmente, la elección de la temática no son casuales.

Como ya se ha apuntado en alguna ocasión, el objetivo por excelencia a cubrir por *Castilla* fue el de generar una publicación de calidad de ahí que se apostará por incorporar a sus filas a renombrados fotógrafos. Entre aquellos que más trabajos realizaron para la revista encontramos a Casiano Alguacil¹⁷ y Pablo Rodríguez. El primero nació en el pueblo toledano de Mazarambroz en 1832 y desarrolló su obra en la ciudad del Tajo donde no tardó en labrarse un relevante

papel. Teniendo en cuenta que la revista *Castilla* tenía a Toledo casi como su ciudad fetiche, la elección de Alguacil como fotógrafo fue de lo más apropiado ya que la mayor parte de su obra la dedicó en retratar aquel lugar¹⁸. En cuanto a Pablo Rodríguez, fue una figura polivalente que tocó distintos campos de la fotografía. Se movió tanto en el retrato de corte popular como en el fotoperiodismo de guerra con trabajos en la retaguardia, sin olvidar sus aportaciones a la prensa. Trabajó para publicaciones ilustradas de la región tan conocidas como *Vida Manchega*¹⁹, cuna de una importante cantera de fotógrafos castellano-manchegos. Por otro lado, no menos importante resultó la obra de Venancio Gombau, fotógrafo madrileño perteneciente a una significativa estirpe de fotógrafos que desarrolló la mayor parte de su trabajo en Salamanca. Fue retratista, reportero y colaborador gráfico de gran cantidad de publicaciones ilustradas entre las que se encontró la que aquí se estudia²⁰. Otro nombre muy a tener en cuenta es el Juan Ruiz de Luna, quien a pesar de ser ceramista y decorador apostó también por probar suerte en el campo de la fotografía. Se formó en Madrid y abrió junto a su socio Juan José Perales uno de los primeros estudios de la ciudad de Talavera de la Reina. Fue retratista y colaborador también de *Toledo y El castellano gráfico*²¹. El burgalés Alfonso Vadillo fue otro de los destacados colaboradores. Destacó por su gran interés hacia el patrimonio de su ciudad lo que le llevó a publicar series de postales con vistas de sus

17 B. Sánchez Torija, *Casiano Alguacil. Los inicios de la fotografía en Toledo*, Ciudad Real, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.

18 B. Sánchez Torija, *Casiano Alguacil. Un fotógrafo toledano*, en E. Almarcha (*et alii*), *ob. cit.*, págs. 74-81.

19 S. García Alcázar, "La consolidación de la fotografía en la prensa de La Mancha: la revista ilustrada *Vida Manchega*", en E. Almarcha (*et alii*), *ob. cit.*, págs. 92-99.

20 P. López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria II...*, pág. 224.

21 C. Pacheco Jiménez, "Ciudad y fotografía en Juan Ruiz de Luna (1885-1925)", en L. Crespo Jiménez y R. Villena Espinosa (edit.), *Fotografía y patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. ANABAD, 2007, págs. 164-167.

más destacados monumentos. Su trabajo en la prensa no es menos reseñable, participando en las publicaciones que estaban a la vanguardia de la prensa ilustrada como *La Ilustración Española y Americana* o *Mundo Gráfico*. Otros profesionales que trabajaron para la revista fueron Narciso Clavería, Gregorio Lozano, Constantino Garcés, Claudio Carnero o Ballenilla.

En *Castilla* se incluyeron fotografías tanto de Castilla y León como de nuestra comunidad, dotadas todas ellas de un particular tratamiento. La mayor parte de las veces encontramos imágenes cargadas de poesía y muy deudoras de los grabados decimonónicos. Además de fotografías que podíamos denominar de carácter periodístico, la publicación incluyó en algunos de sus números composiciones fotográficas. Eran fotografías artísticas a modo de "cuadros vivos" con escenas compuestas por personajes que interpretaban un papel acorde con el tema elegido para la fotografía. En el caso de *Castilla* tenemos ejemplos de este tipo en el número ocho, donde aparece una composición de Narciso Clavería que representa a una monja rezando en un claustro monástico. Siguiendo la temática monjil, en el número once aparece también una fotografía de Pablo Rodríguez que recoge la instantánea de una religiosa lectora.

A nivel temático encontramos reflejados fundamentalmente cuatro aspectos: la actividad militar llevada a cabo en Castilla -donde la Academia de Infantería de Toledo se erige como claro referente-, los tipos regionales -perfectamente imbricados con la filosofía de la revista-, la Naturaleza -representada por paisajes como el gran punto de partida del pueblo castellano así como con jardines-, y, finalmente, los monumen-

tos y obras de arte -como los grandes baluartes de la cultura-.

En el número siete de la revista se publicaron varios artículos sobre la vida castrense en la Academia toledana. Eran textos que fueron redactados por los propios alumnos de infantería que se acompañaron por fotografías realizadas por el fotógrafo Pablo Rodríguez²², uno de los más prolíficos de la revista. Las imágenes reflejan la vida cotidiana de aquellos jóvenes la cual discurría entre misas de campaña y maniobras de entrenamiento. Fotografías como "El avance de los lanza-llamas en el ataque" o "Un aspecto de las trincheras atacadas durante el asalto", ponen de relieve el interés del fotógrafo por recoger los momentos de máxima tensión y trabajo con la clara intención de enaltecer la figura de aquellos que se forman para defender al pueblo. La elección de la Academia de Toledo como representación del estamento militar en Castilla no es casual. Se ha de tener muy presente que para Camarasa Toledo era sumamente importante del tal modo que, si Castilla se consideraba el origen de España, para el director de la revista la ciudad imperial era el corazón de Castilla y, por tanto, un significativo puntal en la historia patria²³. Por consiguiente, la Academia de Infantería de Toledo, se tomaba como referente y centro aglutinador de la España militar. Si a eso le unimos que el regionalismo intentaba ensalzar los valores casi épicos de los ciudadanos, estos artículos resultan ser un verdadero paradigma para la revista.

Los tipos regionales, por su parte, fueron la representación por excelencia del regionalismo, de la personalidad propia de las entidades regionales. La aparición de sus gentes era precisamente la mejor forma

22 D. Mateos Ruiz (*et alii*), *ob. cit.*, págs. 249.

23 I. Sánchez, "Camarasa, Toledo y Castilla...", pág. 210.

de constatar y reivindicar la existencia de una idiosincrasia propia. Imbuidos del espíritu romántico que rodeaba el ambiente de la España de mediados del siglo XIX, las fotografías posteriores recogieron la imagen pintoresca asentada en los paisajes y lugares más prototípicos plasmados en importantes repertorios de vistas así como en retratos de tipos de la época. El retrato fotográfico había experimentado un auge importante pasando de ser utilizado solo por personajes relevantes a generalizarse gracias a la creación en 1854 de las conocidas *carte-de-visite*. La temática retratística se fue enriqueciendo progresivamente dando cabida a escenas donde el pretexto no era la representación de un personaje sino el mostrar algún contenido de carácter literario, simbólico o donde se recogían tipos sociales²⁴. El retrato de tipos, no fue sino un intento de crear una serie de pautas identificativas de diferentes colectivos partiendo de características particulares. Durante la época decimonónica figuras como Francis Galton o Arthur Batut avanzaron el trabajo en este tipo de retratos con la clara intención de hacer de esas instantáneas verdaderos conceptos fotográficos que trascendieran la mera captación de una imagen²⁵. En el caso que nos ocupa, es claro que la consecución de aquella transcendencia iba pareja a la política.

Así, en *Castilla*, encontramos ejemplo de tipos populares en el número doce de la revista donde se recoge la fotografía, realizada por Gregorio Lozano, de un zapatero callejero de Valladolid como prototipo de la Castilla Vieja. En el caso de Castilla-La Mancha, ésta se representó por unas figuras significativas por excelencia y fácilmente reconocibles a todos: las gentes



Imagen 1. Lagarteranos retratados por Juan Ruiz de Luna.

de Lagartera (Toledo). Se trata de un lugar que a día de hoy sigue velando por el mantenimiento de las costumbres, especialmente en el vestir lo que los dota de personalidad propia. Fue específicamente esa peculiaridad la que desde siempre los hizo interesantes para dibujantes y fotógrafos²⁶. En los números tres y catorce aparecen fotografías de tipos lagarteranos tomadas por Juan Ruiz de Luna pero en este momento nos centraremos exclusivamente en la aparecida en el número catorce. La citada imagen (Imagen 1) reproduce cinco lagarteranos (tres mujeres y dos hombres) ricamente ataviados con el traje típico para celebrar una boda. En el comentario que la acompaña se incide en la importancia de las tradiciones como seña de identidad que en este caso se traslada al ámbito de la vestimenta regional. Además, curiosamente aquella instantánea fue usada como modelo por parte del fotógrafo y ceramis-

24 R. Del Cerro Malagón y L. A. Bejar, *Postales de Toledo en la colección Luís Alba, 1898-1968*. Toledo, Antonio Pareja, 2007, págs.15 y 16.

25 M.-L. Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2005, págs. 164-168.

26 F. González Moreno (dir.), *El arte redivivo*, Talavera de la Reina, Excmo. Ayuntamiento y Empresa pública Don Quijote 2005, 2008, pág. 36.

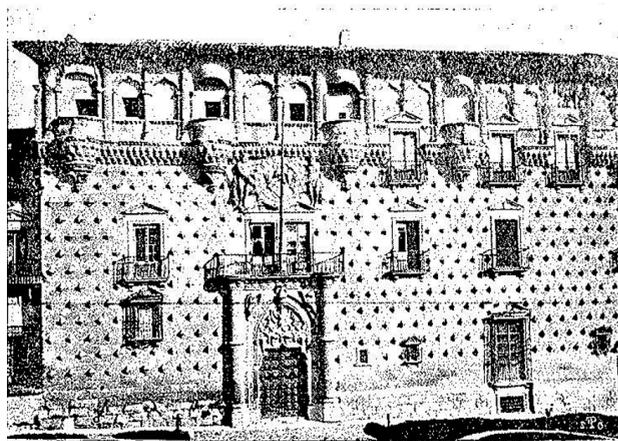
ta para realizar unas estatuillas cerámicas entre 1940 y 1960. Precisamente, la figura masculina es prácticamente la copia fiel del hombre que aparece a la derecha. El sombrero y, más concretamente, la posición de la mano izquierda demuestran que Ruiz de Luna tuvo siempre como referencia este material gráfico.

La Naturaleza, ya fuera agreste o pasada por el tamiz del hombre también ocupó un papel predominante en la revista. La propia geografía adquiere aquí tintes identificativos siendo usada también como imagen personal de una región, continuando con la tan presente carga política de la publicación. El tema del paisaje es sumamente recurrente incluyendo una sección titulada "Paisajes de Castilla" donde aparecieron vistas de Cuenca, Toledo, Aranjuez, la Sierra de Guadarrama o del río Tajo. En las instantáneas se retoma una estética que nos recuerda al pintoresquismo típico del XVIII y XIX, con un gusto por aquello que es distinto, que se sale de la norma y que no esta sometido a nada más que la propia naturaleza creadora. Lo pintoresco se define como aquello que merece ser pintado por su singularidad y suele ser un concepto habitualmente asociado a los paisajes por ser allí donde se lograrán, mediante la contemplación, placeres al margen de la regularidad. Pero la naturaleza trabajada por el hombre también tuvo su espacio en *Castilla* a través de las imágenes de jardines entre los que destacan los de la ciudad imperial -véase número cuatro con foto de Pablo Rodríguez-; Toledo sigue siendo siempre el referente.

3. La Castilla monumental

El tema de los monumentos²⁷ y las obras de arte ocupa la mayor parte de las fotografías en la revista *Castilla*. Cada uno de los números se iniciaba con una fotografía

de portada titulada "Monumentos castellanos" donde se ofrecía una interesante selección de las realizaciones artísticas más destacadas de ambas regiones castellanas. Así, encontramos representadas las catedrales de Toledo, Burgos, Salamanca, Sigüenza, Palencia, León, el Convento de Santo Tomás de Ávila, el Patio de la Universidad de Salamanca, San Pablo de Valladolid, San Vicente de Ávila, el Colegio de San Gregorio de Valladolid, el claustro del monasterio de Lupiana en Guadalajara o los puentes de San Martín y de Alcántara de Toledo. Desgraciadamente los ejemplares digitalizados que se conservan en el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, no conservan en ninguno de sus casos esas primeras páginas.



FACHADA DEL PALACIO

Imagen 2. Fachada del Palacio de los Duques del Infantado en Guadalajara.

Además de los diferentes artículos donde se trata sobre el patrimonio histórico-artístico que van convenientemente acompañados por fotografías, durante un tiempo apareció en la publicación una sección

27 Acerca de fotografía monumental véase M. Alonso Laza, *ob. cit.*, págs. 263-276.

denominada "Palacios de Castilla" donde se ofrecían varias imágenes con detalles específicos de los lugares en cuestión. En este sentido, en los números diez (Imagen 2) y doce de la revista aparecen dos artículos dedicados al Palacio del Infantado de Guadalajara, con fotografías donde no se identifica el autor.

De Castilla y León encontramos interesantísimos ejemplos de importantes fotógrafos como el burgalés Alfonso Vadillo, el madrileño aunque afincado en Salamanca Venancio Gombau que contaba con un estudio en esa ciudad, de Casiano Alguacil o de Narciso Clavería. Del primero son las fotos de la escultura de San Bruno de la Capilla de Miraflores, incluida en el número tres, o la vista de la catedral burgalesa del número 6. De Gombau apareció en el número diez un reportaje de la Casa de la Tierra de Salamanca. De Alguacil y de Clavería son la mayoría de las fotografías donde se recogen vistas de las catedrales de la zona.

La imagen de Castilla-La Mancha también aparece representada a través de algunos de sus más relevantes monumentos. Destacan, sobre todo, los situados en las provincias de Guadalajara y, por supuesto, Toledo. Al mirar estas instantáneas es inevitable establecer paralelismos con la prensa ilustrada decimonónica. Publicaciones periódicas tan renombradas como *El Artista o El Observatorio Pintoresco y, asimismo, colecciones como Recuerdos y Bellezas de España, España Artística y Monumental o Monumentos Arquitectónicos de España*, dieron a conocer el repertorio patrimonial de nuestro país a través de la inclusión de grabados entre sus páginas y fueron curiosamente los vestigios artísticos localizados en Toledo y Guadalajara de los más recogidos en ellas.

La llegada a nuestro país de este tipo de publicaciones era muy sintomática del desarrollo que el Romanticismo logró en Europa y del que España no se mantuvo al margen. Eran publicaciones que estaban ya funcionando en otros países europeos desde hacía unos años, de modo que surgió un interés en determinados escritores e intelectuales de nuestro país por dar forma a obras semejantes generadas aquí. No entendían por qué tan importante patrimonio no era valorado desde dentro, por sus dueños, siendo exclusivamente elogiado por los extranjeros que llegaban para visitar unas maravillas de las que el pueblo español no era aún muy consciente. Así, en un ejercicio de cierta reivindicación patriótica, se acabó acometiendo la realización de las primeras publicaciones²⁸.

Aquellas imágenes mostradas en esas mismas publicaciones tenían una razón de ser totalmente imbricada con aspectos políticos. No debemos olvidar que la literatura artística surge en un momento de autoafirmación y exaltación nacionalista en la época de invasión francesa en nuestro país. Así, continuando con lo ocurrido en países como Alemania o Inglaterra, en España los monumentos serán tomados como referencias, dotándolos de toda una serie de contenidos de tipo político y, más concretamente, de corte nacionalista. Los monumentos se dan a conocer acentuando el hecho de que son muestra del buen hacer de un pueblo.

La valoración simbólica del monumento²⁹ se generalizó, por tanto, a principios del siglo XIX gracias al avance del Imperio napoleónico que inspiró una conciencia de rechazo en los territorios que conquistaba. Como respuesta a la ocupación, cada país acudió al en-

28 F. Calvo Serraller, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1995; M^a de los S. García Felguera, *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1991; T. Raquejo, *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Taurus, 1990.

29 I. González-Varas Ibáñez, *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Valladolid, Ámbito, 1996, págs. 25 y 26.

salzamiento de la historia propia y, con ella, a los monumentos como principal seña de identidad. El mejor ejemplo lo encontramos en Alemania donde apareció un interesante movimiento cultural y político de índole nacionalista, que no dudó en asumir el estilo gótico como propio, viendo en la catedral la representación de su sentimiento común de unidad política y espiritual.

Este mismo fenómeno está presente en la revista ilustrada *Castilla* aunque en este caso no podemos hablar directamente de nacionalismo -por mucho que la idea de Castilla lleve pareja la idea de España- sino de regionalismo. Por ello, se eligen como es lógico los referentes artísticos regionales como ocurre con el Palacio del Infantado, la Catedral de la ciudad imperial o el sepulcro del Doncel de la Catedral de Sigüenza.

Pero la filiación de la fotografía con las publicaciones decimonónicas y, más concretamente, con las de índole romántica no se quedó ahí ya que podemos ver que incluso el tratamiento plástico de las mismas presenta paralelismos con los grabados del XIX. Un ejemplo claro lo encontramos en la fotografía titulada "Una calle de Toledo" (Imagen 3) perteneciente al artículo "Del vivir toledano", que se publicó en el número dos. El encuadre nos traslada a las imágenes realizadas por Francisco Javier Parcerisa (1803-1875), pintor y litógrafo formado precariamente en Barcelona, que desde muy pronto se planteó la posibilidad de generar una colección donde se recogieran los monumentos españoles en ilustraciones convenientemente acompañadas por textos de cierto carácter erudito. Con este fin, realizó un número inimaginable de láminas fieles a la realidad pero aderezadas con detalles evocadores de la España más tradicional que trasladarían al lector urbano al ambiente rural que tanto gustaba en esta época. Él supo plasmar como nadie ese carácter misterioso de la ciudad de Toledo representando calles

sinuosas y al fondo un monumento, de los tantos que hay en la ciudad imperial. Además, esta fotografía es deudora de ese costumbrismo del XIX que hacía añadir a los grabados un grupo de personajes de la época, los tipos que también aparecen en la foto en cuestión.



Imagen 3. "Una calle de Toledo"

4. Conclusiones

Desde los inicios, Camarasa tuvo clara la intención de generar una revista puntera que rivalizara en calidad con las otras muchas publicaciones ilustradas que estaban viendo la luz a nivel nacional durante su misma época. Para ello, no dudó en ofrecer al lector aquello que buscaba, es decir, artículos cargados de intención refrendados por una amplia imaginería. Si desde los escritos de la revista se buscó aumentar el sentimiento regionalista, que mejor manera de lograrlo que haciendo uso de aquellos estandartes culturales que eran imagen de todos: las obras de arte. Todos los ciudadanos se sentirían orgullosos de ver las elaboraciones de sus antepasados y de que estas fueran usadas en la actualidad como referentes colectivos. Por ello, los monumentos ocuparon el papel preponderante en repertorio gráfico de la revista.

Para conseguir una imagen perfecta y redonda, Camarasa contó con colaboradores quizá no muy conocidos pero si muy vinculadas a la causa política que emanaba de la publicación. En cuando a los fotógrafos, como vimos, escogió a los mejores de ambas regiones, la vieja y la nueva Castilla. El que la mayor parte de los colaboradores gráficos fueron oriundos de la zona ayudaba aún más a conseguir una perfecta plasmación del espíritu regionalista en las imágenes. Los fotógrafos captaban con pasión detalles de su tierra y eso era algo imprescindible en *Castilla*.

Aunque no son muchos los números que de *Castilla* vieron la luz si que encontramos un interesante número de ejemplos de fotografía en ella, lo que nos ha permitido generar un estudio de la imagen que de nuestra región se tenía a principios del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. (*et alii*), *Fotografía y memoria. I Encuentro de Historia en Castilla- La Mancha*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006.
- ALONSO LAZA, M., "La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)". Director: Carlos Reyero. Universidad Autónoma de Madrid, Dpto. de Historia y Teoría del Arte, 2004. Tesis inédita.
- CALVO SERRALLER, F., *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1995.
- DEL CERRO MALAGÓN R. y BEJAR, L. A., *Postales de Toledo en la colección Luis Alba, 1898-1968*. Toledo, Antonio Pareja, 2007.
- GARCÍA FELGUERA, M^a de los S., *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 1991.
- GONZÁLEZ MORENO, F. (dir.), *El arte redivivo*, Talavera de la reina, Excmo. Ayuntamiento y Empresa Pública Don Quijote 2005, 2008.
- GONZÁLEZ-VARAS IBAÑEZ, I., *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*. Valladolid, Ámbito, 1996.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P., *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y Sociedad en España, 1900-1939*, Barcelona, Lumweg, 1992.
 - *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839-1936*, Barcelona, Lumberg, 2005.
- RAQUEJO, T., *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Taurus, 1990.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I., *Historia y evolución de la prensa toledana (1833-1939)*, Toledo, Zocodover, 1983.
 - *Historia y evolución de la prensa manchega (1813-*

1939), Ciudad Real, Área Cultura. Excma. Diputación Provincial, 1990.

- La prensa en Castilla-La Mancha. Características y estructura (1811-1939), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1991.

- SÁNCHEZ TORIJA, B., Casiano Alguacil. Los inicios de la fotografía en Toledo, Ciudad Real, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.

- SOUGEZ, M.-L. (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2005.

TOLEDO EN EL SIGLO XX. LA FOTOGRAFÍA COMO TESTIMONIO DEL CAMBIO

Irene Criado Castellanos

"<<¿Cómo será Toledo en el año 2000?>> Encuesta de <<EL ALCÁZAR>>. El insigne pintor toledano, D. Enrique Vera, contestó lo siguiente: <<Si continúa con el ritmo iniciado desde hace bastante tiempo de destrucción de carácter típico urbano y alrededores de nuestra Ciudad, adulterado con construcciones en su mayoría de deplorable gusto artístico, Toledo se irá vulgarizando... Se ha iniciado a extramuros un Toledo moderno, con magníficas construcciones que pueden ser la base para que dentro de unos años se forme un gran barrio, donde el deseo de modernidad rinda sus frutos, levantando edificaciones que encajen en las realidades modernas>>".

El Alcázar, 27 de abril de 1945

Introducción

Gracias a que la Fotografía ocupa ya un lugar destacable dentro de la Historia, siendo una fuente más, cuando no objeto mismo de estudio, son posibles Encuentros y trabajos como estos que nos permitan profundizar en lo que la Fotografía significa.

Son muchas y muy diversas las imágenes que de Toledo tenemos. Por mencionar algunas, puesto que abarcarlas todas es imposible aquí, podemos citar las obras de El Greco, *Vista de Toledo* (1600) y *Vista y plano de Toledo* (1610). Incluso antes, 1572 los grabados del *Civites Orbis Terrarum*, que recogen también el paisaje urbano de Toledo, sirvieron de ejemplo para obras posteriores. Cabe destacar planos tan relevantes

para la ciudad como el de Portocarrero (1689) o el de Arroyo Palomeque en el primer tercio del siglo XVIII. Más adelante, el siglo XIX nos trae trabajos que ofrecen esa imagen pintoresca y oscura que los románticos buscaban de Toledo: las litografías de Parcerisa en *Recuerdos y Bellezas de España*, la de Alfred Guesdon, o las de Villamil en *España Artística y Monumental*.

Sin embargo, lo que mueve este trabajo son las fotografías y su contenido. Toledo sólo se verá plasmada fielmente con la fotografía de los europeos: Clifford, Laurent, Shmich, Bamberger... A finales del siglo XIX ya podemos encontrar fotógrafos nacionales asentados en Toledo: Casiano Alguacil, Higinio Ros y luego su sobrino Eugenio Rodríguez. Y desde principios del siglo XX, pintores como José Vera Y su hijo Enrique, fusionaron la fotografía y la pintura siempre con Toledo de fondo.

Dejando a un lado esos antecedentes, pero sin olvidarlos, vamos a centrarnos en fuentes fotográficas del siglo XX que muestren imágenes de un Toledo que la gente ya ha olvidado, o que ni si quiera ha conocido: fotografías antiguas y postales, pero también nuevas instantáneas de lugares que ya fueron capturados antes.

No estamos aquí para recordar los orígenes ni la historia de ningún monumento. Vamos a centrarnos en los cambios que han acontecido a su alrededor y las diferencias que se pueden observar entre el pasado y el presente, desde el siglo XX, a través de una serie de fotografías que permiten la comparación del paisaje que muestran.

Sin embargo toda imagen ha de ir acompañada de unos apuntes explicativos, porque creo que una imagen, aunque surta mayor efecto que un texto, vale más con mil palabras. De esta manera, quiero hacer comprender que las imágenes, y en especial las fotografías, nos muestran que Toledo no es una ciudad inmóvil, antes bien, todo lo contrario.

1. La fotografía, fuente histórica y objeto de estudio

Para comprender cómo hoy en día la imagen fotográfica va siendo reconocida por ciertos historiadores como un objeto de estudio por derecho propio, hay que partir de que su consideración como fuente histórica no ha sido siempre la misma.

Antes de tomarla como protagonista de sus estudios, los especialistas de la Historia tenían a las fotografías entre una más de sus fuentes; y eso cuando les era otorgada esa consideración, puesto que durante décadas las imágenes sólo ilustraban los textos que ellos escribían.

“Los textos escritos eran para las Humanidades lo que la observación de los fenómenos naturales para las Ciencias”¹ por eso hasta principios del siglo XX ni si quiera se planteaba la posibilidad de analizar la información que transmiten las imágenes ni su relevancia para hacer historia, y mucho menos ponerlas al mismo nivel que las fuentes escritas.

¿Por qué acabar con esa idea? Porque las personas sabemos cosas de nosotros mismos no sólo por lo que escribimos o se escribe de nosotros: manifestamos comportamientos, utilizamos objetos, tenemos

recuerdos... Conocemos la historia recurriendo a aquello que nos proporciona información, y puede ser casi cualquier cosa. “Fevbre había señalado que la historia se hacía con documentos, como quería la escuela metódica, pero también sin ellos y con otros muchos tipos de evidencias que no eran sólo las escritas”².

Para Julio Aróstegui “el concepto clásico de fuente para la historia ha sufrido una espectacular mutación al quedar subsumida la fuente misma en las nuevas determinaciones impuestas por la era de la comunicación de masas”³. Si bien tradicionalmente las fuentes textuales han sido tratadas como la joya de la corona, desde principios del siglo XX se intuía que la fotografía podía valer al menos tanto como un texto. De hecho son “<<textos visuales>> que emiten información al igual que otras fuentes aunque con unas características específicas y diferenciadas de los textos escritos”⁴. Ya que en el estudio de la historia contemporánea y la del tiempo presente, inmersas ambas en la era de la comunicación visual, una de las fuentes más relevantes es la imagen fotográfica, ésta se está ganando un lugar de honor entre los estudiosos, aunque sin desdeñar los textos frontales, porque nadie está discutiendo que los escritos contengan un mensaje.

Queda claro que fuentes históricas hay muchas, entre ellas los documentos, textuales y gráficos. Entre estos últimos encontramos la documentación fotográfica, que no debe confundirse con la fotografía documental.

¿Qué es un documento propiamente dicho? La RAE lo definía en 1992 como “diploma, carta, relación u otro escrito que ilustra acerca de algún hecho, principalmen-

1 M. Bentley, *Companion to Historiography*. World Reference, Routledge. London, 1997, pág. 960.

2 J. Aróstegui, *La investigación Histórica: teoría y método*, Barcelona, Crítica, 1995, pág. 105.

3 J. Aróstegui, *La historia vivida. Sobre la historia del presente*, Madrid, Alianza Ensayo, 2004.

4 B. Riego, “La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica”, en *Imagen e Historia. Revista Ayer*, núm. 24, Madrid, Marcial Pons, 1996, pág. 111

te de los históricos” y “escrito en que constan datos fidedignos o susceptibles de ser empleados como tales para probar algo”⁵. El *María Moliner*, edición del año 2000 da la siguiente definición: “Testimonio escrito de épocas pasadas que sirve para reconstruir su historia. Escrito que sirve para justificar o acreditar algo”⁶.

La legislación incluye a las fotografías en el Patrimonio Documental a través de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español: “<<...toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen recogida en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos>>”⁷. Por tanto, como documento que son, las fotografías se hacen un hueco en Bibliotecas, Archivos, Museos o colecciones particulares.

Sánchez Vigil eleva la fotografía a la categoría de documento al definirla como “documento o conjunto de documentos cuyo soporte es la fotografía en cualquiera de sus aspectos técnicos: negativo, positivo, diapositiva, fichero digital, etcétera”⁸.

Así pues nace, como disciplina dentro de la Documentación, la llamada *documentación fotográfica*, la cual se encarga del estudio de las imágenes fotográficas, decodificando la información que contiene y que puede versar sobre lo más diversos temas, como en este caso, la evolución paisajística de una ciudad.

La vocación de la fotografía, desde sus orígenes, es captar la realidad. Henry Fox Talbot, en 1846, ya

estaba convencido de que para los nobles ingleses de su época la fotografía serviría como un “testimonio de sus antepasados”⁹. Por considerarla una prueba fidedigna del pasado, se puede hablar de ella como fuente indispensable para recrear la historia, desde la que día a día hacemos los personajes anónimos, como la de los grandes protagonistas. Esto es lo que la hace ser un documento analizable, ya que guarda un contenido. Contenido, eso sí, que debe ser descifrado por mentes entrenadas.

¿Qué tiene la fotografía que la haga prevalecer sobre otras fuentes gráficas? Entre sus ventajas se aprecian un alto grado de iconicidad, inmediatez, libertad, fácil difusión, aparte de gran poder evocador, posiblemente mayor que el de un texto.

En 1839 se conseguía, por primera vez, reflejar fielmente el mundo mediante una nueva técnica: la fotografía. Ofrece un verismo que ningún otro medio artístico pudo lograr en su intento de captar la naturaleza; esto es lo que se llama alto grado de iconicidad¹⁰. Así pues, contamos con una prueba fiel de la realidad que buscamos y podemos aproximarnos a ella, siempre y cuando no haya sido modificada *a posteriori*, y descubrir detalles que de otra manera se nos escaparían a primera vista. Y, aun recogiendo cada detalle, es mucho más rápida, en su elaboración y en su difusión, que cualquier otra de las Bellas Artes. Pues bien, la fotografía consiguió con poco tiempo y esfuerzo, re-

5 *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia. Vigésima primera edición, Madrid, 1994.

6 María Moliner. *Diccionario de uso del español*. Edición abreviada por la Editorial, Madrid, Gredos, 2000.

7 M. P. Díaz Barrado (ed.), *Imagen e Historia*. *Revista Ayer*, núm. 24., Madrid, Marcial Pons, 1996, pág. 41 cita la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

8 J. M. Sánchez Vigil, *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*, Gijón, Ediciones Trea., 2006, pág. 14.

9 William Henry Fox Talbot, “El lápiz de la naturaleza”, en “J. Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

10 C. Abreu Sojo, “La fotografía, como texto informativo”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 4 (1998). Recuperado el 28 de julio de 2008 de <http://www.ull.es/publicaciones/latina/z8/r2ab8carlos.htm>.

producciones exactas de la realidad, así como un gran número de copias.

“Si en la gráfica existen miles de formas de refundir y reducir el mundo, en la fotografía se dan cientos de posibles puntos de vista, encuadres, modos de iluminación, pero sobre todo de elecciones del sujeto mismo”¹¹. Esta es la libertad de que se sirve el fotógrafo.

Aunque dichas ventajas pesan mucho en la consideración de las fotografías como fuentes para la historia encontramos ciertos inconvenientes que merece la pena mencionar para tenerlos en cuenta y no caer en errores.

Decíamos que uno de sus valores principales es su similitud con la realidad. Pero no hay que olvidar que es una realidad *recortada*. Sánchez Vigil insiste en que la idea más extendida es que la fotografía se inclina a reproducir fielmente la realidad, no obstante, es una idea no del todo cierta porque “el hecho de fotografiar implica una selección arbitraria que rompe la objetividad”¹². Una fotografía es una pieza en el puzzle de la realidad, por eso hay que recurrir a otras fuentes, y a otras fotografías, para completar el rompecabezas y obtener una visión completa y correcta del hecho en sí, aunque partamos de esa primera pieza, tan verdadera como el conjunto.

La libertad creadora del fotógrafo y la que vive implícita en el medio, de la cual hablábamos antes, se convierte en un inconveniente porque impide unificar criterios de actuación o análisis del objeto fotográfico, y para obtener resultados hay que unificar unas pautas que lleven a considerar la imagen fotográfica una fuente fiable más.

Y pese a la gran difusión de la información que se obtiene gracias a las fotografías, esto tiene un lado negativo, y es que el que la imagen llegue a un mayor número de público trae consigo la masificación del producto, como dice Díaz Barrado, y el “exceso de información”¹³, que lleva a desdeñar según qué datos, y no profundizar, sino todo lo contrario.

Sabiendo esto, podemos usar los documentos fotográficos en nuestros trabajos de Historia, Antropología o Historia del Arte y teniéndolo en cuenta hacer historia con la fotografía.

La nueva línea de trabajo que proponen autores como Díaz Barrado es trabajar en una sola línea histórica, es decir, crear historia a partir de las fuentes gráficas, sin quedarse en una mera clasificación de las mismas, que es lo que venía siendo habitual en el tratamiento de las imágenes.

Son posibles varias interpretaciones, dependiendo de quien y cuando se acerque a ellas, sin embargo, conseguir “dotar de su correcto significado a las fotografías (...) y hacer que la información que contienen trascienda y complemente la información escrita es fundamental”¹⁴. La dificultad radica en dar sentido a la imagen. Para ello hay que identificar correctamente lo que aparece en ella y descifrar su mensaje con la ayuda de otras fuentes; lo que vendrían a ser para Félix del Valle “atributos relacionales” en el análisis de una fotografía. Estarían basados en “las relaciones que pueden establecerse entre la fotografía y otros documentos”¹⁵. Dichas relaciones se dan entre un mismo grupo de fotografías, o entre ellas y otros documentos.

11 F. Roh, “Mecanismo y expresión: esencia y valor de la fotografía”, en J. Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica...*

12 J. M. Sánchez Vigil, *El universo de la fotografía. Prensa, edición, documentación*, Madrid, Espasa., 1999, pág. 38.

13 Mario P. Díaz Barrado (ed.), “Introducción: La imagen en la Historia”, en *Imagen e Historia...*, pág. 20

14 E. Martín Nieto, “El valor de la fotografía. Antropología e imagen”, en *Gazeta de Antropología*, núm. 21 (2005). Universidad Autónoma de Madrid.

15 F. del Valle Gastamiza, *El análisis documental de la fotografía*, Universidad Complutense de Madrid Versión 2001,

Partiendo de esta premisa, me dispongo a explicar cómo gracias a las interacción entre fotografías antiguas y modernas, y otro tipo de documentos, se puede explicar el devenir de los acontecimientos que transformaron el perfil urbanístico de mi ciudad, Toledo.

2. El rostro de Toledo: algunos cambios

"...Su Excelencia descendió del coche al llegar junto a la ermita de la Virgen del Valle y desde allí el alcalde le mostró la panorámica de la ciudad, en la que destacaban perfectamente iluminados el Alcázar, en reconstrucción, la Catedral, el Castillo de San Servando y los puentes de Alcántara y San Martín. También habían sido iluminados las Casas Consistoriales, el Hospital de Afuera y las Puertas del Sol y de Bisagra, así como la torre mudéjar de Santo Tomé y otras."

Visita de Franco a Toledo, 19 de noviembre de 1956

El objeto de estudio en este apartado son las Vistas de Toledo, tomadas desde el otro lado del río en la mayoría de los casos. Vamos a ir bordeando la ciudad, siguiendo el curso del Tajo, por áreas de la ciudad que son de las que más cambios han experimentado en el último siglo. Para ello, se ha dividido el recorrido en cuatro tramos que faciliten el seguimiento.

2.1. Tramo 1. De la Puerta de Bisagra al Alcázar. (Imagen 1)

Por ser el monumento que da la bienvenida a la ciudad hay que detenerse en la *Puerta de Bisagra* y en sus alrededores.

En 1932 fue derribado el lienzo de la muralla correspondiente a la derecha de la Puerta Nueva de Bisagra para permitir un mejor paso del tráfico rodado. El Plan de Ordenación Municipal de 1945 tiene un proyecto muy claro para este espacio: "... el espacio en que se encuentra, como consecuencia de la derivación de salida,

ejecutada sin el menor escrúpulo artístico..., y teniendo en cuenta, asimismo, que a la magnífica iglesia de Santiago del Arrabal se adosaron en su fachada norte unos edificios del peor gusto, conduce todo esto al proyecto que presentamos y que consiste en lo siguiente:

1º Mantener la circulación de entrada por la Puerta de Bisagra, modificando la de salida, para que rompa el muro entre los torreones más próximos a la misma, evitando de este modo la rotura actual inmediata a ella.

2º Proponer el derribo de las casas adosadas a la iglesia de Santiago del Arrabal.

3º Suprimir la entrada a esta plaza, construyendo el trozo de muralla correspondiente.

4º Estudiar unos jardines para la misma plaza".

Esta propuesta además quería evitar a toda cosa que la gran mole que supone la puerta quedase aislada, pero se ha visto con el tiempo que esto ha sido imposible y en nuestros días, al observar cualquier plano la vemos levantarse en su isla, rodeada por la entrada y la salida de la ciudad.



Imagen 1. Toledo, Puente de Alcántara. Postal, 1927 (Heliotipia). Archivo Municipal de Toledo. Toledo, 2008. Elaboración propia.

Más tarde, en 1958 aprovechando la restauración de la iglesia de Santiago del Arrabal se tiraron aquellas casas anejas y se rompió el lienzo izquierdo de la Puerta. En 1971 quedaba todavía alguna casa adosada a la muralla.

Enfrente se encuentra la Oficina de Turismo, remodelada hace pocos años sustituyendo el pequeño edificio de ladrillo inaugurado en 1960, por uno más moderno.

También en 1960, se elevaron los terrenos colindantes en dirección a la Vega Baja con escombros procedentes de las obras del Alcázar.

Si miramos hacia el este, nos encontraremos con el *Paseo del Miradero* o lo que hoy vemos convertirse en el Palacio de Congresos de Toledo, un lugar con mucha historia. En 1887 fue ajardinada. En 1936 un cañonazo destruye los servicios públicos que había al principio del paseo. Posteriormente se derriba la casa del guarda y se traslada al fondo próximo a donde se edificaría una Casa de la Cultura entre 1958 y 1962, años en los que seguía siendo una de zona de paseo para los toledanos, plantada de árboles y acondicionada con bancos en los que sentarse que iba desde la Cuesta de las Armas hasta la escalerilla del Miradero.

Dicha escalerilla, que comunica el Miradero con el Puente de Alcántara, fue construida en 1865 y en el siglo XX ha pasado con más pena que gloria, pues no fue un sitio muy concurrido y cuando comenzaron las obras del parking fue cerrada. "Antes de vaciar el Miradero para construir un estacionamiento de vehículos se podía ver al pie de su muro exterior, en el espacio entre la ermita de los Desamparados y el paredón saliente que costeó el cardenal Lorenzana, una especie de corral trapezoidal, separado por un muro practicable de la calle de Gerardo Lobo"¹⁶. La galería comercial

y aparcamiento del Miradero comenzó a construirse en 1973 y en los años noventa prácticamente sólo cumplía las funciones de aparcamiento y zona de ocio nocturno. Fue cerrado definitivamente para derribarlo y comenzar las obras del futuro Palacio de Congresos de Toledo, diseñado por Rafael Moneo.

Benito Pérez Galdós retrata en *Toledo* una imagen inquietante de la zona del *Puente de Alcántara*:

"El paisaje que le rodea es de lo más sombrío que se ha ofrecido a las miradas humanas. (...) Páramo de asperezas y peñascos, continuamente ensordecido por vientos espantosos, propio para aquellarres y otras asamblea del mismo jaez, lugar de magia y conjuros, de pesadillas místicas y enajenaciones teológicas, escena donde la imaginación se complace en colocar a los misántropos de la religión".

Para recuperar esta zona en los años noventa, se recurrió a antiguas imágenes, por lo tanto los cambios que haya podido experimentar no deberían saltar al a vista. Lo que hubo que hacer cuando en 1995 se quiso recuperar la zona, fue eliminar los escombros que cubrían las orillas del río, tanto en la Casa Elevadora como enfrente, donde se ha introducido más vegetación de ribera.

Todavía hoy se aprecia el perímetro de la antigua plaza de armas, derribada en 1865, entre el puente y la muralla, donde se abría una puerta. Esta puerta estuvo oculta por casas hasta 1911 y quedó en lamentable estado de ruina hasta 1929, cuando fue excavada. Se debe su actual aspecto a la intervención de 1961.

Una de las primeras imágenes que nos da el siglo XX del Puente de Alcántara es la que refleja el almacén de madera que, por su mal estado, sustentaba el arco menor en 1911 y que aún en la década de los veinte era visible. A pesar de esto, el puente tendrá que esperar

16 J. Porres Martín-Cleto, Historia de las Calles de Toledo, Tomo II, Toledo, ediciones Bremen, 2002.

hasta 1945 para despedirse por completo del trajín y del desgaste que suponía para él el constante tráfico rodado, al ser el único acceso a esa zona de la ciudad hasta la fecha.

Para liberarlo del tráfico se levanta entre los años 1927 y 1930 el llamado Puente Nuevo a base de mampuesto. En 1925 el arquitecto Vicente Machimbarrera especulaba sobre el estilo que debía tener el nuevo puente que se construiría en Toledo. Sostenía que tenía que ser una obra moderna, con materiales nuevos y lejos de ese estilo historicista tan propenso en Toledo. Con la construcción del Puente Nuevo se hacía necesaria una remodelación de las carreteras que bordeaban Toledo: en la margen derecha del río sería necesario trazar un recodo hacia la carretera de la Cornisa.

Pero habría que esperar a los años 40 para ver en la ciudad un puente construido con hormigón: el *Puente de la Degollada*, con tres ojos de grandes arcos que se vinieron abajo el 22 de enero de 1973, obligando a examinar los demás puentes toledanos. Más adelante, se construiría el *Puente de Azarquiel*, que tenía que haberse comenzado en 1972.

El *plan de Actuación Integral sobre el Tajo a su paso por Toledo*, de 1995, incide especialmente en la zona del Puente de Alcántara y sus espacios adyacentes, como esa plazoleta por la que hoy transcurre el tráfico, y el paseo, en el que se plantaron cipreses.

En 1865 el Ayuntamiento reordenó la zona correspondiente al desaparecido Convento del Carmen, plantando árboles, y se empezaron a edificar casas. En 1945 se reanuda la labor de arbolado con pinos, pero antes, Regiones Devastadas había colmatado el lugar con

sus mismos escombros. El espacio quedó dedicado, los martes, a la celebración del mercado municipal y hoy en día, al haber trasladado dicho mercado al Paseo de Merchán, ha quedado relegado a aparcamiento de coches.

La explanada norte del *Alcázar*, en su origen plaza de armas de la fortaleza, fue, tras la guerra, el lugar que ocuparon los materiales y las obras de reconstrucción del edificio. Pero hasta 1936 era una zona ocupada por casas que fueron voladas durante la contienda asilando así al Alcázar del resto del entramado urbano. Franco acostumbraba a visitar a menudo y mostrar a otros mandatarios las ruinas hasta que en 1952 comienzan las obras, que también visitará.

La explanada sur, correspondiente a la antigua plazuela de Capuchinos, por haber estado ahí el monasterio del mismo nombre, también fue sede de un cuartel militar en los restos de dicho monasterio. En 1936 se separa del Alcázar, y se crea una nueva calle y una explanada que sería usada, años después de la guerra como estación de autobuses. Hoy en día ha sido modificada y dispone de un mirador hacia el otro margen del río.

Al pretender reconstruir el Alcázar después de la guerra, este espacio será considerado de vital importancia para la ciudad y el Plan de Ordenación Municipal de 1945 actuará en consecuencia. Con la inversión del Ministerio de Vivienda y la ejecución de Regiones Devastadas se conseguirá poner el valor al monumento, no sin esfuerzo, ya que en 1961 la fachada norte seguía incompleta pese al esfuerzo físico y económico¹⁷. Sin embargo sus alrededores no responderán a las expectativas del proyecto del año 45, en el que destaca un puente que una el Alcázar con

17 "Un centenar de obreros trabajaban por entonces en la reconstrucción del Alcázar de Toledo, que iba recobrando lentamente su primitiva fisonomía al ritmo que permitía el empleo mensual de medio millón de pesetas, que es la cantidad aproximada que se gastaba en las obras." MORENO NIE-TO, *Luis Crónica de 25 años en Toledo (1946-1970)*, Toledo, 1973.

la nueva Academia de Infantería, así como comunicar el Puente Nuevo con la nueva estación de autobuses, en la explanada sur-este. El propósito era descongestionar la entrada al Casco por Bisagra. La Revista de Arquitectura Nacional de Arquitectura recoge en sus páginas dedicadas a esta remodelación lo siguiente: "Una gran terraza acompaña a la fachada de Herrera, dejando en un nivel inferior la vía de penetración que comunica con el corazón de la ciudad. Los movimientos de tierra se han acoplado lo mejor posible a la configuración del terreno, y una serie de muros de contención limitan las sucesivas terrazas que, por la característica formación del terreno, ha sido necesario disponer"¹⁸. El Ayuntamiento da luz verde al proyecto el 18 de enero de 1953 y el 24 de noviembre de 1961, Franco inaugura, en la fachada oriental, el monumento a los héroes caídos en la guerra, obra del escultor Juan de Ávalos.

No será hasta 1971 cuando el edificio entero, ya terminado, inaugure su iluminación nocturna, hoy interrumpida por las obras que comenzaron en 1999: los trabajos de acondicionamiento y construcción del nuevo y controvertido Museo del Ejército, de apertura prevista para 2009, siendo una de las más recientes modificaciones del paisaje toledano.

En los terrenos colindantes a la explanada este, próximos también al Paseo del Carmen, se levantaba hasta 1882 el Hospital de Santiago de los Caballeros, demolido tras haber sido cedido al Colegio General Militar. Se construyó allí un picadero y otras dependencias para los soldados de la Academia, sita por aquel entonces en el Alcázar. La Guerra Civil acabó con estos edificios y de nuevo Regiones Devastadas se hizo cargo de la remodelación del entorno.

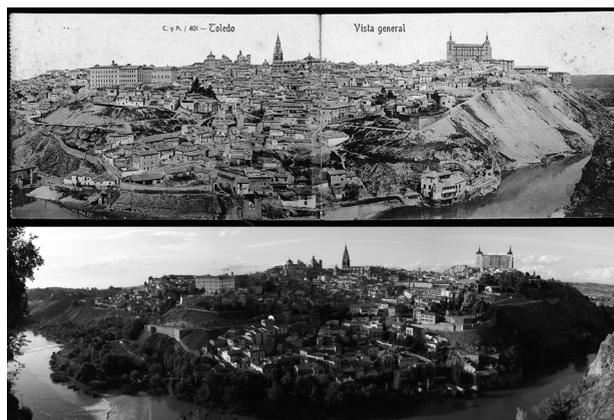


Imagen 2. Toledo, Panorámica. Postal, 1950. (Ed. Arribas). Archivo Municipal de Toledo. Toledo, 2008. Elaboración propia.

2.2. Tramo 2. De Doce Cantos a los Gilitos (Imagen 2)

En 1963 comienzan las obras de remodelación de la vía de circunvalación de *La Cornisa*, obras que revalorizarán la cara sur de la ciudad, que parte de la antigua Puerta de Doce Cantos hasta la calle de los Reyes Católicos. Este último tramo comienza a adecentarse en 1973. Los rodaderos que se asientan bajo esta vía de circunvalación eran todavía en 1974 un erial, pero había esperanzas de que a partir del siguiente año se repoblaran de vegetación.

En 1995 desde la Ronda de la Cornisa, hasta la orilla del río las labores se centraron en dotar a la zona de mobiliario urbano y de una vegetación acorde con el paisaje natural de la ciudad, que pudiera ser contemplado desde unos nuevos miradores.

De este a oeste, comenzamos en el antiguo *Paseo o Carreras de los Cabestros*. Esta vía que se creó debido al incesante arrojado de basuras y escombros en los alrededores de Doce Cantos, desde donde parte, hasta

18 Dirección General de Arquitectura, *Revista Nacional de Arquitectura*. *Plan General de Ordenación de Toledo*, año IV, núm. 40 (abril 1945).

más allá del Cerro de Vacas, donde el primer matadero municipal. En 1924 se decidió abrir, en detrimento de ese antiguo matadero, una ronda de circunvalación por esa zona de Toledo. Lo que se hizo fue verter el asfalto sobre el antiguo pavimento. Fue modificada entre los años 1927 y 1930 debido a la construcción del Puente Nuevo y años más tarde, en los sesenta, pavimentada para mejor uso de ella.

Siguiendo hacia el oeste tenemos la antigua ronda que bordeaba la iglesia de San Lucas y sus aledaños, ligeramente modificada en 1945 y convertida en parte de la circunvalación. A su alrededor se construiría un complejo escolar, un mirador y un área ajardinada.

Camino abajo se encuentra la *Barca de pasaje*, que conecta la Bajada del Barco con la ermita del Valle, mediante un sinuoso camino. Fotografías de los años 70 nos muestran esta plazoleta sin pavimentar y la vecina Casa del Diamantista, aún en ruinas, pero pronto se reformó. En 1986 se renovó el embarcadero del lado derecho del río y en 1991 la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha financió el proyecto de conservación y acondicionamiento de esa parte de las riberas del Tajo, que incluía la Barca de Pasaje. La situación actual de la Barca es incierta.

A continuación, hasta el Convento de Gilitos, hoy sede de las Cortes de Castilla-La Mancha, las Carreras de San Sebastián, donde en 1924, al igual que en el Paseo de Cabestreros, se inician las obras de la "Ronda Nueva". A su alrededor, como suele pasar, se fueron levantando casas bajas que darían lugar a una nueva barriada y que fueron eliminadas en 1977, con las obras de circunvalación de la Cornisa sobre el camino de la *Ronda Nueva* y que dura hasta ahora, aunque con ligeras mejoras, especialmente en las aceras.

En 1945, la zona próxima a la iglesia de San Sebastián estaba bastante descuidada, "rodeada de escombros y basuras, cuevas de gitanos y restos de construcciones derruidas, pierde gran parte de su valor"¹⁹. El Plan de Ordenación Municipal que se redacta ese año tiene a San Sebastián entre una de sus áreas de actuación.

En 1995, con el *Plan de Actuación sobre el Tajo a sus Paso por Toledo* se pretendía una puesta en valor de esta cara de la ciudad. Se trazó un largo paseo paralelo a la orilla del río, repleto de bancos, papeleras y árboles, y que convive con antiguas construcciones, como los restos de los molinos de antaño. Además salieron a la luz los restos de unos baños islámicos.

2.3. Tramo 3. Del Paseo del Tránsito al Puente de San Martín. (Imagen 3)

Llegamos al Paseo del Tránsito, una de las pocas zonas ajardinadas dentro del casco antiguo. En una imagen tomada por Arredondo a principios del siglo XX es curioso apreciar como no existe barandilla alguna que separe el paseo del terraplén que acaba en el río; hoy sí la hay y desde ella se ve, frente a los restos del antiguo molino de Daicán, un embarcadero de piraguas. También podemos observar el paseo plantado de árboles, aunque no tan frondosos como en la actualidad. Debido a la presencia de Álamos había recibido el nombre de *Plazuela de los Alamillos*. No hay que olvidar que el citado Paseo del Tránsito se formó por la acumulación de escombros. En noviembre de 1945 concluyen las obras de unas viviendas de bajo coste, idea del Gobernador Civil, para que fueran habitadas por gentes de pocos recursos. "Trazó el proyecto el Arquitecto Municipal D. Flaviano Rey de Viñas, con-

19 Dirección General de Arquitectura, *Revista Nacional de Arquitectura. Plan General de Ordenación de Toledo*, año IV, núm. 40 (abril 1945), pág. 102.

siguiendo dar una nota de alegría a todo el conjunto, realizado con gran acierto"²⁰.

Próxima al Paseo del Tránsito y divisable desde el lado contrario del río, está *Roca Tarpeya*, que a principios del siglo XX estaba ocupada por una serie de casas modestas, cuyos solares fueron adquiridos por el escultor Victorio Macho en 1952 para edificar su vivienda y taller. Al hacer esto, quedaba cerrado el antiguo mirador. A pesar de tener a tan ilustre vecino viviendo allí, ese espacio seguía estando en mal estado, de tal manera que el Ministerio de Vivienda tuvo que actuar al respecto y urbanizarlo. A la muerte del escultor el complejo de vivienda, taller y museo quedó abandonado y no sería hasta 1998 cuando La Real Fundación de Toledo, junto a la Fundación Victorio Macho, arreglaran la zona.

Dejando atrás el Monasterio de San Juan de los Reyes, observamos la *Travesía de San Martín*, empinada paso que desemboca en la calle Real, hacia arriba, y en el puente por abajo. A la izquierda tenemos el antiguo convento de San Agustín, reconvertido, primero en matadero municipal y por último en Instituto de Enseñanza Secundaria, función que desempeña en la actualidad, ampliado hará unos cinco años.

Hasta 1967 se podía pasar por la moderna Puerta de San Martín, pues su origen hay que buscarlo en 1864. Se formaba así una plazoleta que albergaba unas modestas casas pegadas a la muralla, demolidas a mediados de los 60. Cuando hoy recorremos esa plaza vemos por un lado la calzada, empedrada, como no podía ser de otra manera en Toledo, y unas aceras muy amplias y acondicionadas con árboles, entre los que destacan los cipreses, y bancos, además de un acceso a la ribera del río que conduce al Baño de la Cava y

sigue por la llamada *Senda Ecológica del Tajo*, que ha sido replantada con numerosa vegetación.

El *Puente de San Martín* tiene su origen en el siglo XIII, aunque el que vemos hoy es del XIV y está fortificado en sus dos lados. Julio Porres utiliza la expresión "vulgar construcción utilitaria" para referirse a la torre cuya puerta da acceso a la ciudad. La puerta de salida fue restaurada, más afortunadamente para él, en 1928 y en 1973.



Imagen 3. Toledo, Puente de San Martín. Postal, ca. 1952. (Ediciones García Garambela) Archivo Municipal de Toledo. Toledo, 2008. Elaboración propia.

En 1976 el puente se cierra definitivamente al tráfico rodado gracias a la construcción del vecino Puente de la Cava, y en 1995 se renueva el solado con piedra graníti-

20 C. Palencia Flores, *Crónica de Toledo en 1945*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1945.

ca. Durante el verano de 2008 se han acometido tareas de limpieza y consolidación del todo el monumento.

Muy próximo, el *Baño de la Cava*, conjunto arquitectónico formado por una torre islámica que todavía hoy podemos observar y por un baluarte pentagonal reconstruido o "reinventado", como dice Julio Porres en su "Historia de las Calles de Toledo", por la Comisaría de Aguas del Tajo en 1974.

En 1972 se aprueba la construcción del nuevo puente, bautizado de la Cava e inaugurado en 1976 y que, tras cuatro años de construcción, liberó al Puente de San Martín del tráfico que aún fluía por él y que, por consiguiente lo estaba deteriorando. Además se pensó para contener la tubería que traía el agua desde el Cerro de los Palos, así como cables eléctricos, telefónicos y conducciones de gas.

En 1995, el Ayuntamiento municipal y el Ministerio de Obras Públicas, dentro de su plan de revitalización del área de Recaredo y San Martín, reforman, bastante acertadamente, el camino hasta la orilla del río, que además da acceso a la *Senda Ecológica*. En el Cauce del río, y más allá del Molino de Santa Ana, "se han plantado especies autóctonas, típicas de bosques de galería así como abundante matorral de sotobosque. Encontraremos álamos, chopos, fresnos, alisos, sauces, tejos, acebos, encinas, castaños, nogales..."²¹.

2.4. Tramo 4. De la Puerta del Cambrón a la de Alfonso VI

En 1936 la *Puerta del Cambrón* fue incendiada y años más tarde se practicó alguna labor de consolidación que no se retomaría hasta 1972, dándole el aspecto que vemos actualmente aunque se benefició de una

intervención más en 1999. Cercano a la puerta, el *Torreón de los Abades*, que forma parte de la muralla y en el que se pueden intuir restos de sillares romanos o visigodos, fue usado para el disfrute vecinal hasta principios de los setenta cuando Bellas Artes urbanizó la zona del *Paseo de Recaredo*, llamando anteriormente Paseo de la Ronda Nueva por la función que cumplía en su día: ser el paseo de ronda junto a la muralla. En 1977 se ajardinó el Paseo, desde la Puerta de Alfonso VI hasta la Puerta del Cambrón. Se repitieron estas labores a finales de los años noventa, pavimentando más superficie y plantando árboles como Plátanos y Árboles del amor.

Bajo el Paseo de la Granja se hallan las primeras Escaleras Mecánicas, una de las más modernas y controvertidas obras de la ciudad. Pese a su indudable utilidad, pues es usada cada día por toledanos y turistas, ha supuesto un fuerte impacto visual en el paisaje toledano, porque estas escaleras se abren como una brecha en la ladera. En 1999 son inauguradas y desde entonces vienen siendo uno de los principales accesos al casco histórico, tanto para los que las alaban como para los que las critican.

El final de este tramo llega en la *Puerta de Alfonso VI*. Debió ser en el siglo XIX cuando se niveló el camino entre la Puerta del Cambrón Bisagra y por eso quedó tapiada con escombros hasta 1905, cuando la Comisión de Monumentos pertinente ordenó su restauración. En 1926, el Ministerio de Obras Públicas se encargaría de construir un túnel para comunicar la puerta con la Carretera de Ávila y la futura Avenida de la Reconquista. En los años sesenta una nueva intervención, que corrió a cargo de la Dirección General de

21 J. Aragonese y J. Porres, *Cerca del Tajo. Ordenación del Baño de la Cava y Puente de San Martín. Zonas V y VI*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1995.

Bellas Artes, se encargó de consolidar la Puerta y en los alrededores, en 1968 se plantaron árboles y otras plantas hasta la misma Puerta del Cambrón.

En 1977, ese espacio volvió a ser objeto de remodelaciones. Se eliminaron los escombros que llegaban a la mitad del lienzo de la muralla, por eso hoy vemos la antigua puerta al Hostal del Cardenal haciendo las funciones de un balcón al que no se abre nada y el número de la calle a una altura que no le corresponde. Se suprimió el túnel y se le dio a la carretera el aspecto actual que tiene.

3. Las riberas del Tajo

"Alguien ha dicho que es Gredos la columna vertebral de España. El Tajo, entonces, es la gran aorta del cuerpo peninsular". Elogio y nostalgia de Toledo, Gregorio Marañón.

Garcilaso de la Vega encontró su inspiración en el Tajo y en sus riberas. Prueba de ello son sus Églogas, ambientadas a orillas del río, donde las ninfas juegan entre sus juncos y se bañan en sus aguas.

Pero el río no ha sido sólo lugar de esparcimiento. Son muchos los restos que hasta el siglo XX se han podido ver en sus orillas. Restos que nos hablan de un pasado en el cual el Tajo regía un modo de vida, primero para la artesanía, después para la industria. La fuerza del agua fue utilizada para diversos tipos de industrias que se asentaban a orillas del río: molinos de harina, alfarerías, batanes, herrerías o aserraderos. Y todavía hoy se intuyen los restos antiguos molinos, o saltos de agua que proporcionaron electricidad a la ciudad a partir del siglo XIX.

A los pies del Puente de San Martín aparecen los llamados *Molinos de Santa Ana*, antiguamente del Degolladero, y de estilo neomudéjar. Se recuperó el lugar en 1995 plantando higueras, granados, palmeras, laureles, hiedra y plantas. En la orilla de enfrente los Mo-

linos de la Cruz o de Gaitán, cuyos restos se conservan gracias a la central eléctrica construida allí.

De los *Molinos de Daicán* apenas quedan tres restos que parecen los pilares de un puente, tras haber sido uno de los más importantes molinos de la ciudad. A su lado, en la orilla frontera, se sitúan los pocos restos del *Molino de la Vieja*, antiguamente llamados de *Romaila*. Avanzando a contracorriente podremos ver las ruinas del *Molino de la Nueva*, que como los de la Vieja, estuvieron en uso hasta el siglo XIX. Enfrente, los de la *Torre o de San Sebastián de Noya*.

Llegando cerca de la Barca de Pasaje, en su misma orilla estuvieron los *Molinos del Hierro*, que de origen árabe, fueron fábrica de harina en el siglo XIX hasta los años 60, en que se abandonan, con la consiguiente ruina. En la otra orilla, los *Molinos de Salices*, convertidos en fábrica de electricidad.

Por último, los *Molinos de las Barranchuelas*, que fueron comprados por la Corona para edificar sobre ellos el artificio de Juanelo, aunque no se anulaban del todo. Pasaron a ser conocidos como los *Molinos del Artificio*. La *Casa Elevadora*, construida sobre los antiguos molinos del Artificio para subir el agua a Toledo, fue derruida en 1999 al no encontrarse otros usos para el edificio. También es conocida como las *Turbinas de Vargas*. Al otro lado del río, los *Molinos de San Servando*, fábrica de harinas hasta la década de 1940, pero a finales del siglo XIX, casi a las puertas del XX se convirtieron en Central Hidroeléctrica.

Estas industrias dependientes del agua también están a merced del clima y la meteorología. En ocasiones, la crecida de un río podía arrasarse los molinos, pero podía ser peor en épocas de sequía, ya que su trabajo se veía interrumpido.

Existen testimonios gráficos del siglo XX a propósito de estos eventuales cambios de paisaje a orillas

del Tajo. Si la primavera de 1945 fue de sequía, los primeros meses 1947 y 1948 sorprendieron tanto por las abundantes lluvias como por sus consecuencias, ya que el río creció en aquel año 47 cuatro metros más de lo habitual, y en ambos años las aguas sobrepasaron el cauce natural para acabar inundando las vegas con sus huertas y quedarse a las puertas la Estación de Ferrocarril.

Pero 1949 traería de nuevo la sequía. El río bajó tanto que “el día 18 quedó cortado el caudal aguas arriba del Puente de Alcántara durante dos horas, atravesando los chicos el lecho del río sin necesidad de descalzarse”²². Difícilmente veríamos esto hoy.

Hay otro aspecto que afecta al paisaje de Toledo, y es la contaminación de las aguas del río. En 1972 se dejaba ver la suciedad procedente de las industrias río arriba, ocasionando miles de peces muertos, y la espuma y el mal olor, aunque eso no se recoja en las fotografías, son constantes en nuestros días. A finales de agosto de 2007, la prensa se hizo eco del acuerdo entre el Ayuntamiento de Toledo y la Confederación Hidrográfica del Tajo para la recuperación de las Riberas del Tajo, labores que supondrían una agradable transformación paisajística.

4. Conclusión: la fotografía muestra el cambio

Según dice cierta rama de la Sociología urbana “la ciudad no debe ser considerada una entidad fija, sino como reflejo de una forma particular de la civilización.” Y en el estudio del fenómeno urbano hay un antes y un después, que es, por un lado la ciudad preindustrial, y por otro, la industrial. De alguna manera Toledo quedó anclada en el tiempo y en el espacio como una ciudad preindustrial, pero tampoco la ciudad del Tajo escapó

a la modernidad y como consecuencia de ello, ha ido incorporando a su imagen, más tarde que temprano, los rasgos de una ciudad de la etapa industrial, aunque no tanto en el interior del casco urbano como en el exterior.

Mientras tanto, fotógrafos de toda clase y condición iban fijando esos cambios en sus placas y películas para luego reproducirlos. Más tarde, los historiadores buscarán fuentes que le permitan conocer épocas pasadas, estudiarlas y comprenderlas. Para ello emplean todos los materiales a su alcance. Hasta no hace mucho, las fuentes escritas tenían la exclusiva, pero poco a poco, las imágenes, fijas y en movimiento, despertan el interés de muchos investigadores, que ven en ellas, no sólo una fuente de información, sino el centro gravitatorio de sus trabajos, y ahí es donde entra la fotografía. Permite almacenar recuerdos, y además les da carácter probatorio a esos hechos pasados. Son la prueba de que algo ha sido así y no de otra manera.

La historia reciente está llena de fotografías asociadas momentos y lugares de tal forma que se han convertido en iconos de una época, siendo reconocibles para personas que, ni vivían en esos momentos, ni estaban allí. Esto es lo que le otorga a la fotografía la medalla de *fuentes documental*.

La más reciente historia de Toledo se puede estudiar a la perfección mediante el seguimiento cronológico de sus fotografías, y aquí lo hemos intentado. Una propuesta que nos ha conducido paso a paso por los más destacables cambios de una ciudad aparentemente dormida en épocas pasadas.

22 L. Moreno Nieto, *Crónica de 25 años en Toledo (1946-1970)*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1973.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía específica sobre fotografía

- ABREU SOJO, Carlos: "La fotografía, como texto informativo". *Revista Latina de Comunicación Social*, 4. 1998.
- ARÓSTEGUI, Julio. *La investigación Histórica: teoría y método*. Crítica. Barcelona, 1995.
- BENTLEY, Michael. *Companion to Historiography*. World Reference, Routledge. London, 1997.
- DÍAZ BARRADO, Mario P., ed. "Imagen e Historia". *Revista Ayer* Nº 24. Marcial Pons. Madrid 1996.
- FONCUBERTA, Joan (ed.). *Estética fotográfica*. Una selección de textos. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2003.
- FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1993.
- MARTÍN NIETO, Eva. "El valor de la fotografía. Antropología e imagen", en *Gazeta de Antropología*. Nº 21, 2005. Universidad Autónoma de Madrid.
- NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2006.
- RIEGO, B. et alii. *Manual para el uso de archivos fotográficos. Fuentes para la investigación y pautas de conservación de fondos documentales fotográficos*. Santander: Aula de Fotografía, Universidad de Cantabria; Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General del Libro. Archivos y Bibliotecas. Santander, 1997.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *El universo de la fotografía. Prensa, edición, documentación*. Espasa. Madrid, 1999.
 - *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Ediciones Trea. Gijón, 2006.
 - "Fuentes para el estudio de la documentación fotográfica", en *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, Dossier "La fotografía y el museo". Nº 9, 2008.

- del VALLE GASTAMIZA, Félix. "El análisis documental de la fotografía". Universidad Complutense de Madrid Versión 2001

Bibliografía específica sobre Toledo

- ARAGONESES E. Y PORRES J. *Cerca del Tajo. Ordenación del Baño de la Cava y Puente de San Martín. Zonas V y VI*. Ayuntamiento de Toledo. Toledo, 1995.
- CERRO MALAGÓN, RAFAEL del. *Carretera, ferrocarril y hospedaje en Toledo (1840-1940)* Artes Gráficas Toledo, Toledo, 1992.
- CERRO MALAGÓN, Rafael; ISABEL SÁNCHEZ, José Luis; PORRES MARTÍN-CLETO, Julio. *Panorámica de Toledo de Arroyo Palomeque*. Diputación Provincial de Toledo. Toledo. 1992.
- CERRO MALAGÓN, Rafael; ISABEL SÁNCHEZ, José Luis; PORRES MARTÍN-CLETO, Julio. *Toledo visto por el litógrafo Alfred Guesdon*. Diputación Provincial de Toledo. 1991.
- *Ciudades de España II. Toledo. 200 láminas*. Patronato Nacional del Turismo. Aldus S.A. de Artes Gráficas. Santander. 1933.
- *Colección de 20 fotografías antiguas, comentadas por Julio Porres Martín-Cleto. 1882-1982*. Toledo, Editorial Zocodover, 1982.
- GARCÍA GÓMEZ, Enrique. *Plantas singulares de la ciudad de Toledo*. Editorial Cuarto Centenario. Toledo. 2007.
- *Toledo visto por un fotógrafo inédito: Loty. Cincuenta imágenes de principios de siglo*. Diputación Provincial de Toledo. Toledo. 1995.
- MACHIMBARRENA, Vicente. "Toledo. Nuevo puente sobre el Tajo" *Revista de Obras Públicas*. Año LXXIII. Nº 2429. 15 de mayo de 1925.
- MACÍAS, José M^a y SEGURA, Cristina. *Historia del abastecimiento y usos del agua en la ciudad de Toledo*. Confederación Hidrográfica del Tajo. 1999.

- MARÍAS, Fernando. *El Greco en Toledo*. Ediciones Sca-la. Madrid. 2001. Publicaciones de la Excelentísima Di-putación de Toledo. Toledo. 1965.
- MORENO NIETO, Luis. "Toledo". Separata de *Provin-cia*. Números 43 y 44. Publicaciones de la Excma. Di-putación Provincial de Toledo. Toledo,.1965.
 - *Crónica de veinticinco años en Toledo (1946-1970)*. Excmo. Ayuntamiento de Toledo. Toledo, 1971.
 - *Crónica de cuatro años en Toledo (1971-1974)*. Excmo. Ayuntamiento de Toledo. Toledo, 1975.
- MUÑOZ HERRERA, José Pedro. "Dibujos de Toledo. Romanticismo y Expresión". *Archivo Secreto* Nº 2. Pp. 178-196. Toledo. 2004.
- PALENCIA FLORES, Clemente. *Crónica de Toledo en 1945*. Edita el Excmo. Ayuntamiento de Toledo. 1945. Toledo.
- PARCERISA, F.J. *Recuerdos y bellezas de España*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1981.
- PORRES MARTÍN-CLETO, Julio. *Historia de las Calles de Toledo*, Tomos I, II, III y IV. Ediciones Bremen. To-ledo. 2002.
- *Revista Nacional de Arquitectura*. Dirección General de Arquitectura. Plan General de Ordenación de Tole-do. Año IV. Nº 40. Abril. 1945. Madrid.
- RODRIGO P. y RODRIGO A. *El espacio urbano*. Sínte-sis Educación. Madrid. 2000.
- SÁNCHEZ CANDELAS, Ricardo. *De árboles en Toledo*. Editorial Zocodover, Toledo, 1998.
- SÁNCHEZ-CHIQUITO de la ROSA, Soledad. *Murallas y Puertas de Toledo*. Consejería de Educación y Cultu-ra. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Tole-do. 1993.
- *Todo Toledo*. Editorial Escudo de Oro S.A. Barcelona. 1974.
- V.V.A.A. Coordinan: ARAGONESES E. Y PORRES J. *Cerca del Tajo*. Ayuntamiento de Toledo. Toledo, 1995.
- V.V.A.A. *Imágenes de un siglo. Fotografías de la Casa Rodríguez. Toledo 1884-1984*. Colección Imágenes y Palabras. Número 3. Consejería de Educación y Cultura de Castilla-La Mancha. Madrid. 1987.
- ZÁRATE MARTÍN M. Antonio y VAZQUEZ GONZÁLEZ, Alfonso. *El casco histórico de Toledo ¿Un espacio urba-no vivo?* Editorial Zocodover. Colección Miradero. Tole-do. 1983.

EL PÉTREO TRÁNSITO: LA FOTOGRAFÍA COMO REFLEJO DE LA EVOLUCIÓN FÍSICA Y FUNCIONAL DE LOS PÓRTICOS ROMÁNICOS EN LA PROVINCIA DE GUADALAJARA

José Arturo Salgado Pantoja
(Universidad de Castilla-La Mancha)

1. Arte y fotografía

La fotografía ha tenido el envidiable privilegio de asistir de primera mano tanto a los principales eventos históricos como a los más privados y anónimos. En cualquiera de los casos, y bajo la tutela de la involuntaria o interesada intención del fotógrafo, nos ha concedido la oportunidad de acceder a millones de testimonios de incalculable valor que de otro modo quizá nunca hubiésemos conocido. Por ello, y gracias a su ya larga historia y a la abundancia de material gráfico que nos ha legado, nos ofrece un enorme abanico de posibilidades y aplicaciones que no quiero dejar de aprovechar a la hora de plantear estas breves reflexiones.

No cabe duda de que el nacimiento de la fotografía y su rápido desarrollo, ciertamente paralelos a la configuración de la Historia del Arte como disciplina, van a suponer un magnífico enriquecimiento para el estudio de las obras artísticas. Una vez que los viejos experimentos dejen paso a las instantáneas, la fotografía abandonará rápidamente su minoría de edad para pasar a convertirse en la hermana aventajada de arte pictórico y, tiempo después, en una de las principales hijas del mundo digital. Más allá de los antiguos planos, lienzos o grabados, a menudo poco coincidentes con la realidad que pretendían representar, la instan-

tánea fotográfica va a conseguir algo totalmente prodigioso: plasmar lo visible, es decir, la obra existente y el testimonio de las huellas que el tiempo y los diferentes sucesos históricos le han ido legando. Ahora bien, la mencionada amplitud de su calado, absolutamente abrumadora, no deja otra opción que acotar el campo de actuación.

De aquí en adelante me propongo realizar un recorrido visual para analizar cuál ha sido la evolución de las iglesias románicas de la provincia de Guadalajara a lo largo del último siglo. Gracias principalmente a las fotografías tomadas por los ilustres Francisco Layna Serrano y Tomás Camarillo Hierro podremos asistir al antes y al después de estos vetustos templos que, ya escondidos en parajes recónditos o ya expuestos a multitud de avatares históricos, han sobrevivido hasta nuestros días. Además, y por tratarse de un elemento puramente castellano y de indudable exotismo, voy a centrar mi periplo únicamente en los templos dotados de galería porticada¹.

2. Breves notas históricas: el sentido primitivo del pórtico románico

El románico es uno de los estilos artísticos que hoy en día más atraen tanto a investigadores como a curio-

¹ Para evitar cualquier tipo de ambigüedad terminológica, y siguiendo la propia definición que ofrecen G. M. Borrás y G. Fatás en su célebre *Diccionario de Términos de Arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*, con “pórtico” o “galería porticada” me referiré a aquel “lugar cubierto y columnado, sito ante un edificio y generalmente adosado a él”.

sos. Quizá su carácter predominantemente alegórico lo hace más atractivo y sugerente para el hombre del siglo XXI que, al contrario que el medieval, está más acostumbrado al mensaje directo que al simbólico². En cualquier caso, y ya entrando en materia, la poca documentación conservada con referencias concretas a las galerías porticadas coincide en mencionar las importantes funciones de carácter cívico-litúrgico que éstas cumplían en su origen. Lejos de perderme en una maraña de información que me desvíe del tema central de mi discurso, tan sólo aportaré unas breves notas acerca de esos usos originales.

En primer lugar, el pórtico fue entendido por el hombre medieval como un espacio de paso. No en vano, la propia denominación *porticus* viene a hacer referencia a un lugar abierto de permanencia efímera que separa una cosa de otra; en este caso, lo profano de lo sagrado. Como tal, no es de extrañar que aparte de sus funciones como centro de reuniones asamblearias³ y

de administración de justicia⁴, su principal destino fuese el de albergar provisionalmente a los no iniciados, es decir, a los no bautizados y a los “mahometanos y judíos conversos, verdaderos catecúmenos y penitentes”⁵. Esto explica que en el interior de las galerías porticadas de la Asunción de Pinilla de Jadraque y de San Pedro de Abánades se conserve aún la pila bautismal. Del mismo modo, se puede vincular este hecho iniciático con las representaciones escultóricas de carácter admonitorio que tanto abundan en los capiteles, canecillos y otros elementos del pórtico, y que pretenden de algún modo preparar al que se dispone a entrar en la iglesia⁶.

Tampoco hemos de olvidar el uso cementerial al que frecuentemente se ha destinado el entorno de los templos cristianos. Ese espacio circundante, generalmente de unos treinta o cuarenta pasos, era entendido como zona protegida del mal y los peligros. Así lo señala un dictamen conciliar⁷ del siglo XI, en el que se conviene

-
- 2 A. Gómez, “La función de la imagen en el templo románico. Lecturas e interpretaciones”, en *Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2006, pág. 32. No todos los individuos de la sociedad medieval conocían e identificaban perfectamente cualquier representación o imagen románica. El autor del presente artículo, siguiendo a Joaquín Yarza, señala una clara diferencia entre las representaciones con fines propagandísticos y catequéticos, destinadas mediante un lenguaje más directo al pueblo llano, y aquellas que emplean un léxico más complejo, dirigidas a una élite intelectual más acostumbrada al lenguaje simbólico.
 - 3 C. R. Lafora, *Por los caminos del románico porticado. Una forma arquitectónica para albergar el derecho a la libertad*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1988, pág. 14. “En tierras frías como las de Castilla y Navarra, la galería, adosada por regla general al costado Sur, proporcionaba lugar abrigado de reunión a la corporación rural, donde todos los cabezas de familia trataban las cuestiones que afectaban al gobierno del pueblo y a la justa aplicación de los fueros que se iban concediendo para repoblar las tierras yermas reconquistadas”.
 - 4 A. M. Martínez, “El Pórtico románico: origen y funcionalidad de un espacio arquitectónico intermedio de la edificación medieval hispana (atrium/porticus/vestibulum)”, en *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, págs. 222-223.
 - 5 V. Lampérez, *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media según el estudio de los elementos y de los monumentos*, Madrid-Bilbao, Espasa Calpe, 1930, vol. 1, pág. 206.
 - 6 C. R. Lafora, *ob. cit.*, pág. 15. Los pórticos suelen contar con un número impar de vanos (o de series de vanos), muy a menudo siete, cifra presente en infinidad de temas bíblicos: los pecados capitales, las virtudes, los sacramentos, las siete palabras de Jesucristo, los días de la Creación, las ciudades bíblicas, etcétera. En general, y pese a que la iconografía desplegada en los pórticos suele ser variada, son muy frecuentes las representaciones que ahondan en la maniquea dicotomía entre lo virtuoso y lo maligno, al igual que aquellas que directamente inciden en una denuncia a los vicios y las conductas pecaminosas.
 - 7 A. M. Martínez, “art. cit.”, pág. 225. El autor indica que fue en el Concilio de Tújulas (1065), si bien yo no he podido documentar ningún dato sobre su celebración.

que “ningún hombre acometa a otro dentro de la iglesia, ni en los cementerios o lugares sagrados [...] en la circunferencia de cada iglesia”. De este modo, el pórtico, por su condición de elemento adosado a los muros sur, oeste o norte del templo, siempre se encontraba amparado por ese radio de acción apotropaica. Dicha protección emanaba tanto del propio carácter sacro del área como de la inviolabilidad que le confería el hecho de estar bajo jurisdicción episcopal⁸.



Iglesia de Carabias (T. Camarillo, 1923-1948). Cedita por el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, “Fondo Tomás Camarillo”. Diputación Provincial.

Pero una vez planteada esta brevísima caracterización de los originales pórticos románicos, mi intención de aquí en adelante será, fijando el campo de operaciones en la provincia de Guadalajara, poner el acento en la evolución que éstos han sufrido a partir de ese estadio fi-

sico-funcional común. Para ello recurriré a un nuevo *modus operandi* basado principalmente en la observación directa de las fotografías y en las propias aportaciones por escrito de sus autores, y empleando ambas fuentes como principal documentación para el presente estudio.

3. Pórticos en blanco y negro

La fotografía también ha sufrido su particular evolución generacional. Gracias a ese carácter cuasi venerable de las instantáneas del pasado, y a la comparación que se puede establecer entre éstas y otras tomadas en nuestros días, tenemos la posibilidad de enfocar desde una perspectiva distinta la labor historiográfica.

Hoy cualquier persona cuenta con una o más cámaras fotográficas a su disposición. Del mismo modo, el mundo se ha hecho “más pequeño” y las distancias “más cortas”. Tomar una instantánea en una pequeña iglesia provinciana ya no supone una verdadera hazaña de aventurero, algo discutible si nos retrotrásemos setenta años⁹. Por ello, las fototecas son un inexcusable laboratorio de trabajo para el atrevido investigador que decide proceder recurriendo a la fotografía comparada. Uno de estos archivos fotográficos, clave para cualquier estudioso de la provincia, es el “Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara” (CEFIHGU), creado recientemente por la Diputación Provincial para asegurar la conservación y la difusión social del Patrimonio fotográfico y cinematográfico existente en dicha provincia¹⁰.

8 *Ibid.*, pág. 226.

9 F. Layna, *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara*, Madrid, Nuevas Gráficas, 1935, pág. 16. El propio Layna es consciente de que aunque “fue mi empeño formar un catálogo provincial del románico, [...] dudo haberlo logrado no obstante mis esfuerzos de toda índole; quizá falte alguna iglesia de lugares perdidos en hoscas serranías de difícil acceso, de cuya existencia no pude tener noticias previas”.

10 El Centro ha creado hace muy poco tiempo un espacio web (www.cefihgu.es) en el que, además de publicar todo tipo de información o incluso el catálogo de recursos disponibles, se pone a disposición del consultante las solicitudes necesarias para recibir una copia, ya en papel ya digital, de cualquiera de las imágenes albergadas en los fondos.

Haciendo uso de estas colecciones fotográficas a nuestra disposición, de aquí en adelante acompañarán este viaje por los caminos del románico porticado Tomás Camarillo y Francisco Layna, dos insignes personajes que se conocieron en 1933 debido al interés del primero por trabajar con Layna. Éste acababa de publicar *El Monasterio de Óvila. Monografía sobre otro monumento español expatriado*, obra se convertiría a la postre en el elemento clave que orientase el interés conjunto de los dos: "reanudar la actividad fotográfica recorriendo nuevas localidades hasta conseguir una muestra, lo más completa posible, de los tesoros artísticos que guardaba la provincia"¹¹. Layna y Camarillo, espectadores privilegiados de la historia reciente de Guadalajara, desarrollaron así un trabajo ajeno al de cualquier profesional de gabinete. Su legado, amateur, documental y alejado del movimiento pictoralista, es quizá el material más propicio para un estudio como el presente¹².

A la luz de las colecciones fotográficas surgidas de ese empeño conjunto¹³, se pueden extraer una serie de ideas acerca de la evolución de las galerías porticadas hasta el nacimiento de la imagen en blanco y negro. Lo

primero y más interesante es el hecho de que las funciones que dieron sentido al pórtico durante los siglos altomedievales y gran parte de la Edad Moderna fueron cayendo progresivamente en desuso. Así lo atestiguan las severas transformaciones que sufrieron estas galerías adosadas, llegando en los peores casos a su destrucción o conversión en naves interiores de las iglesias, como sucedió en Romanillos de Atienza, Baides y Lara-nueva. Por su parte, el atractivo ejemplar de Beleña de Sorbe resistió, pese a haber caído sobre él la sentencia de muerte en el siglo XVI¹⁴, gracias a la repentina detención del derribo. Aún así gran parte de sus graciosas columnas con capiteles fueron desmontadas y sustituidas por rudos pilares pétreos de gusto renaciente. Este mismo hecho, llevado hasta la total desaparición del pórtico original y su sustitución por otro posterior, aconteció también en las parroquiales de Valdeavellano, Tamajón¹⁵ y en otras tantas en las que sólo la documentación nos informa de la existencia de esos primitivos recintos.

El lamentable estado de los pórticos en las primeras décadas del siglo XX queda reflejado en las fotografías del binomio Layna-Camarillo. Dichas imágenes y los

11 J. Pradillo, Guadalajara: *Historia de la Fotografía (1853-1956)*, Guadalajara, Alvargómez, 2005, pág. 105.

12 *Ibid.*, págs. 101-102. Tomás Camarillo se comenzó a interesar por la fotografía mientras se dedicaba a la venta ambulante de aparatos de radio. En su autobiografía *Memorias de mi vida* afirma que "en estos recorridos se despertó en mí otra afición de verdadero gusto: la fotografía. Dio comienzo la misma fotografiando los grupos de oyentes que se situaban alrededor del coche al funcionar la radio. Esto representaba captar un detalle que sirviera de recuerdo, más adelante, de aquella labor tan resignada realizada ente aquellas gentes".

13 *Ibid.*, págs. 106 y 111. Dichas colecciones fueron donadas tras la muerte de sus autores a la Diputación Provincial de Guadalajara: en total, 1844 imágenes de Camarillo y 2587 de Layna. El corpus fotográfico que ha servido de base a mi trabajo se nutre principalmente de estas colecciones, al igual que de otras imágenes amablemente cedidas por la Asociación Socio-Cultural de Amigos de Beleña de Sorbe, y que fueron realizadas por Eugenia Palancar.

14 I. Ruiz, I. Frontón y F. J. Pérez, *La herencia románica en Guadalajara*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992, pág. 214. "En el brazo sur del crucero, bastante más profundo que el norte, se advierte, en la pared adosada a la galería, el arranque de un arco, que probablemente se proyectaría como acceso a una posible nave aprovechando la anchura de la galería porticada, pero que indudablemente no se llevó a cabo quizá con el fin de salvar la hermosa portada románica".

15 T. Nieto, E. Alegre y M. A. Embid, *El románico en Guadalajara*, Madrid, Estudio Museo, 1991, pág. 471. Los autores señalan que "esta iglesia, originalmente románica, ha sufrido, a lo largo de su historia, transformaciones que han cambiado su aspecto original [...] En este atrio se conserva, de época románica, una interesante colección de canecillos, decorados con carátulas y figuras humanas, de factura muy medieval. Esta reutilización [...] nos permite precisar el origen románico del edificio a pesar de las transformaciones realizadas a lo largo del tiempo".

comentarios que de ellas hicieron los propios autores son fundamentales para concluir que los principales agentes en la paulatina desfiguración de los pórticos fueron dos: por un lado, los intentos por evitar que los fríos invernales, la lluvia y los lodos arrastrados penetrasen en el interior de la iglesia y, por otro, la creación de nuevos espacios anexos a las paredes del templo. Ambos factores condujeron frecuentemente a la necesidad de cegar los vanos de los pórticos, procediéndose en ocasiones incluso al derribo de algunos tramos para lograr una mejor adecuación a los fines perseguidos¹⁶.



Iglesia de Yela (F. Layna, 1933). Cedita por el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, "Fondo Tomás Camarillo". Diputación Provincial.

El Dr. Layna Serrano nos brinda el último testimonio de la antigua parroquia de Yela antes de ser brutalmente arrasada en la Guerra Civil española:

"Vista por fuera, la iglesia de Yela es muy linda, causando sonrojo al visitante la incultura de las gentes (aun de las que han seguido una carrera) que las llevó a tapiar los arcos de la galería porticada, y lo que es más sensible por tener peor remedio, a construir en el ángulo de la misma la incómoda aunque soleada casa del curato; estos disparates bastardean tanto el pintoresco conjunto, que dificultan no poco al visitante formarse idea cabal del aspecto primitivo que ofrecería el lindo templo"¹⁷.

Algo muy similar, aunque su posterior destino haya sido algo más afortunado, sucedió en las iglesias de Saúca, Pinilla de Jadraque, Jodra del Pinar, Carabias y Beleña de Sorbe, que hasta épocas muy recientes estuvieron totalmente desfiguradas debido a estos "adosados".

Quizá por el dolor que esta situación le causaba al luzonero, él mismo grabó sobre el papel las reconstrucciones ideales de algunas de esas iglesias porticadas que habían sido desafortunadamente alteradas en época reciente y clamó por la necesidad de una recuperación generalizada del agonizante patrimonio artístico guadalajareño. Hablando de las parroquiales de Carabias y, sobre todo, de Saúca, reitera la postura defendida a lo largo de toda su obra, afirmando que "si algún día el Estado español se ocupa de restaurar

16 *Ibíd.*, pág. 58. En el epígrafe en el que se aborda el asunto de los "cuerpos adosados" se afirma que "existen una serie de cuerpos que se van a destinar a almacén, granero, sacristía, escuela, capillas, vestíbulo y, en general, a cualquier uso que en el transcurso del tiempo pudo aparecer. En las iglesias porticadas, estos adosados van a ocupar total o parcialmente los atrios. La mayoría de estos adosados no presentan ningún interés ni arquitectónico ni histórico".

17 F. Layna, *ob. cit.*, págs. 183-184. Otra iglesia cuyo pórtico muestra aún hoy los daños irreversibles causados por estas estancias adosadas es la parroquial de Cubillas del Pinar, que ha perdido los dos arcos situados más al este de su pórtico debido a la construcción de un espacio destinado a ser la sacristía del templo.

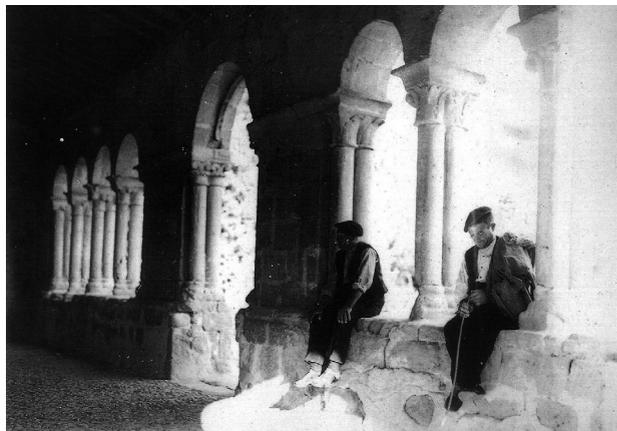
y conservar éstas, hoy inapreciadas, pero apreciables reliquias del pasado, el claustillo de Saúca, con poco coste, podrá lucir sus encantos por entero"¹⁸.

Por su parte, los pórticos que fueron más afortunados y mantuvieron su estructura casi intacta hasta el siglo XX, siguieron conservando de alguna forma su sentido protector y su función social. Aunque las referencias por escrito de estas pervivencias son bastante escasas, tanto Francisco Layna como Tomás Camarillo aún captan algunos de esos momentos que nos hablan mudamente sobre toda una serie de realidades añejas que caminaban inexorablemente hacia su fin.

Curiosa es la imagen captada por el objetivo de Camarillo en el exterior de la iglesia de Saúca, en donde podemos apreciar una escena de cierta remembranza medieval: entre el tapiado pórtico y el atrio parroquial anexo se congrega una multitud de vecinos ataviados con boinas y oscuras capas a modo de sobrios pero astrosos atuendos dominicales. Algo similar ocurre en la instantánea que el mismo autor toma de unas mujeres saliendo de misa en Valdeavellano. Desolación humana y artística. Sin duda, todo un testimonio gráfico del aislamiento y desamparo que sufrían gran parte de estas comarcas allá por las primeras décadas del siglo XX. Poco variará la situación para unos y otros hasta los años finales del siglo, y apenas podrán disfrutarla aquellos privilegiados, ya humanos o pétreos, que sobrevivan a Guerra Civil, la posguerra, el éxodo rural, el expolio y la destrucción.

Aún más sugerente es la escena que nos regalan la cámara y la pluma de D. Francisco Layna. En la ins-

tantánea en cuestión, un hombre maduro y un mozo de Pinilla de Jadraque aparecen sentados sobre en el interior del pórtico; el primero en sombra y el segundo iluminado por un rayo de sol, como si de una alegoría de las edades del hombre se tratase. El propio fotógrafo apunta con triste nostalgia¹⁹:



Sentados en el pórtico de Pinilla de Jadraque (F. Layna, 1934). Cedita por el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, "Fondo Francisco Layna". Diputación Provincial.

"Estuve en Pinilla en la festividad de nuestra Señora del Carmen, día que me recordaba con tristeza el nombre de mi amada muerta... La campana llamaba a los fieles para rezar el rosario. Cuando acabé de hacer mis fotografías salieron del templo los lugareños, y mientras las mujerucas se dirigían a sus casas, los hombres con su traje nuevo de pana negra en el que las camisas blanquísimas semejabán luminosos bro-

18 *Ibid.*, págs. 151-152. Para consultar algunos ejemplos de los grabados de reconstrucciones ideales que F. Layna nos muestra, aconsejo acudir a las páginas 70 y 186 de la citada obra, donde aparecen, respectivamente, las estampas de las iglesias de Carabias y Yela.

19 El autor realizó varias fotografías durante esta celebración popular del día de Ntra. Sra. del Carmen en Pinilla de Jadraque (salida de la iglesia, reunión en torno al pórtico e incluso algunos lugareños posando para Layna). Todas ellas quedan perfectamente descritas por el texto de Layna que traigo a colación.

chazos, fueron sentándose en el basamento del pórtico... para entretener los ocios de la tarde festiva... ¡Qué bello efecto el de la arquería románica sirviendo de fondo a esta escena de raigambre tradicional! ¡Con qué fuerza evocadora me hizo recordar los tiempos del medioevo, cuando a campana tañida se celebraran en el atrio porticado las reuniones del común! Benditos sean estos rincones de Castilla²⁰.

Hoy en día, pese a las profundas transformaciones que nos sitúan en un mundo heredero pero distinto del medieval, aún hallamos ciertos vestigios de aquellas primitivas funciones sociales del pórtico románico²¹. Sobre los centenarios juegos grabados en los sillares de los pórticos ahora toman asiento otros niños con sus más actuales pasatiempos. En ellos también se celebran algunas de las más secretas reuniones juveniles y, en las noches veraniegas, aún podemos asistir a animadas charlas o curiosos eventos de carácter cultural²², quizá herederos de las representaciones teatrales que los pórticos albergaron desde el Medioevo²³.

En cualquier caso, las transformaciones de las galerías porticadas a lo largo del siglo XX han seguido yendo de la mano de nuestras propias necesidades. A continuación veremos cómo han influido las circunstancias acontecidas a lo largo de las últimas décadas en una nueva concepción de sus usos y de su significado.

4. El camino hacia el siglo XXI: restauración física y funcional

El primer gran escollo que tuvieron que salvar los restauradores españoles del siglo XX fueron las fatales consecuencias de la Guerra Civil, y que en el caso de Guadalajara supusieron la destrucción parcial e incluso total de centenares de obras de arte²⁴. Si bien es cierto que la zona más dañada fue en la que tuvo lugar propiamente el escenario bélico, es decir, en las inmediaciones de la Campiña del Henares, en las comarcas alcarreña, molinesa o serrana la destrucción del patrimonio vino determinada más bien por los odios y rencillas entre los propios vecinos, a menudo exterior-

20 F. Layna, *ob. cit.*, pág. 110.

21 *Ibid.*, pág. 36. Francisco Layna, en su caracterización del pórtico románico guadalajareño, comenta que “era el atrio de la iglesia donde se reunía el «común» a campana tañida según expresan los documentos medioevales, y es en ese atrio y en esos pórticos o los que les sucedieron al correr de los siglos a pesar de la variación de estilos arquitectónicos, donde suelen juntarse los vecinos para su esparcimiento”.

22 En el caso de Guadalajara, aún vemos ciertas pervivencias de estos antiguos eventos en localidades como Beleña de Sorbe, cuyo pórtico hace las veces de teatrillo para variadas representaciones festivas y sigue siendo testigo mudo de las andanzas del «Botarga», un peculiar personaje de carácter semidiabólico que se pasea por el pueblo atormentando y sufriendo los tormentos de los vecinos.

23 F. J. Flores, “La ciudad medieval como escenario: primeras manifestaciones del teatro popular”, en *Revista de Filología Románica*, núm. extr. 3 (2002), pág. 51. “Junto a ese teatro medieval hecho en las iglesias, [...] debemos situar este teatro popular hecho en la calle, aunque en ese estadio inicial este tipo de representación chocase con las prácticas dramáticas puramente eclesásticas hasta dar lugar a que se llegase a un entendimiento por el que la fachada de la iglesia sirvió de escenario de ambas manifestaciones como una especie de tierra de nadie”. Por su parte, M. A. Pérez (ed.), *Teatro Medieval. Volumen II: Castilla, Barcelona, Crítica*, 1997, págs. 199 y ss., también nos indica indirectamente que los pórticos sirvieron de escenario para la representación de dramas religiosos y de algunas celebraciones populares, dando fe de ello los documentos prohibitivos de cierto tipo de prácticas tildadas de paganizantes u obscenas recogidos en esta obra.

24 F. Layna (dir. y textos), *La provincia de Guadalajara: (descripción fotográfica de sus comarcas)*, Pareja, Bornova, 2006, pág. 11. El autor se hace eco de ello: “construcciones alzadas por magnates y pueblos, verdaderos museos que en pequeña proporción subsisten casi íntegros, otros con grandes mermas y mutilaciones pero todavía interesantes, y muchos bárbaramente destrozados entre 1936 y 1939”. Para profundizar en este asunto recomiendo la consulta de *Patrimonio desaparecido de Guadalajara*, obra de J. A. García en donde se recoge un interesante inventario de algunas de las principales piezas artísticas perdidas o robadas en la provincia.

rizadas contra los principales símbolos de poderío. Las casonas nobiliarias y sobre todo los edificios religiosos²⁵ se convirtieron rápidamente en el blanco de un vertiginoso proceso de expolio y destrucción.

La catástrofe artística producida durante la contienda es realmente imposible de determinar, y en el aspecto que aquí nos concierne, los pórticos románicos, también dejó sus huellas. En ese trienio, los ejemplares de las localidades de Abánades y Yela fueron brutalmente arrasados y puestos *a posteriori* en manos de arquitectos integrados en la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, una entidad de posguerra encargada de llevar a cabo las pertinentes restauraciones en las zonas más dañadas. Sin embargo, su carácter propagandístico y la indudable vinculación con el régimen franquista confirieron a sus actuaciones una tónica bastante monótona, anquilosada en las raíces clásicas. El fin principal era reafirmar el concepto de españolidad y elevar los sacrificios de la guerra como medio para la victoria de la "raza elegida"²⁶, y para ello no era útil la abstracción y sí el mensaje visual directo.

Ese afán dará lugar a un proceso de selección de los arquitectos que trabajarán para Regiones Devastadas, mientras que todos aquellos sospechosos de excesiva modernidad "serán depurados y relegados a actividades menos relevantes que sus compañeros comprometidos con el régimen"²⁷. Antonio Labrada Chérco-

les, subdirector del citado organismo durante parte de los años cuarenta y famoso por su participación en la restauración de la catedral seguntina²⁸, será quien se haga finalmente cargo de las restauraciones de las referidas iglesias de Abánades y Yela. En cualquier caso, y comparando las fotografías de Layna Serrano con otras actuales, observamos que los criterios de restauración elegidos en ambos casos fueron tan diferentes como desafortunados.



Iglesia de Abánades (F. Layna, 1933 vs. J. A. Salgado, 2008). La primera de ellas cedida por el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, "Fondo Francisco Layna". Diputación Provincial.

25 *Ibid.*, pág. 321. En el capítulo dedicado a las obras artísticas destruidas durante el conflicto bélico, Layna nos habla desde su perspectiva de esta penosa realidad: "los marxistas cumpliendo consignas rusas dedicáronse en la zona que dominaban a devastar sistemáticamente las iglesias, pues en su bárbara ingenuidad creían posible desarraigar de las almas el sentimiento religioso una vez suprimidos los objetos del culto; sin parar mientes en el profundo respeto que deben merecer las obras de Arte como signos de civilización, cultura, espiritualidad y trabajo inteligente".

26 M^{re} E. Almarcha, *Arquitectura y urbanismo rural durante el periodo de la autarquía en Castilla-La Mancha. Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones e Instituto Nacional de Colonización*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pág. 50.

27 *Ibid.*, págs. 47-48.

28 A. Labrada, "La Catedral de Sigüenza", en *Reconstrucción*, núm. 11 (1941), págs. 9-14, y núm. 22 (1942), págs. 153-160.

El minucioso esfuerzo desempeñado en Abánades por recomponer cada fragmento de un pórtico que había volado por los aires choca brutalmente con la violenta estampa de su torre, en nada fiel a la original y humilde espadaña románica que antaño permitía el acceso a la galería mediante un sencillo pero funcional arco de medio punto. Sin duda, una decisión contraria a la tendencia generalizada entre los principales restauradores internacionales, preocupados por reconstruir los elementos totalmente desaparecidos tal cual eran antes de su destrucción sin interferir con añadidos caprichosos en la original obra de arte²⁹. Sin embargo, el rechazo frontal del franquismo hacia toda resolución procedente del entorno de los principales congresos y teóricos del mundo de la arquitectura y la restauración supondrá la proliferación de unas actuaciones comprometidas con otros criterios bastante distintos.

En Yela, el antiguo pórtico, maltrecho pero aún recuperable antes de la Guerra Civil, quedó totalmente arrasado durante el conflicto. Su total desaparición y la insuficiencia del presupuesto aprobado para su reparación condujeron primeramente a la idea de no reconstruirlo. En cambio, y tomando como justificación que la iglesia debía "conservar [...] todo su contorno y silueta tradicional, [...] por suponer todo ello para los vecinos del pueblo algo tan entrañable y tan digno

de respeto"³⁰, finalmente se emprendieron las labores de reedificación de un pórtico nuevo y diametralmente opuesto a cualquier postulado románico. Si bien Antonio Labrada y su equipo afirmaron que "desde nuestro punto de vista, ya no es solamente orgullo de Yela, sino interés artístico por la restauración"³¹, el resultado de la actuación fue un híbrido medieval-contemporáneo de muy dudoso gusto en el que se perdieron tanto el profundo mensaje como las originales connotaciones que todo pórtico románico posee³².

El ya mencionado desuso de las funciones originales estaba conduciendo hacia un desinterés por mantener el simbolismo y las características primitivas de las galerías porticadas. Las restauraciones comenzaban a estar más encaminadas a realzar una belleza formal vacía de contenido que hacia cualquier otro fin. Sin duda, los antiguos usos estaban dando paso a otro totalmente nuevo: la adecuación de los pórticos para convertirse en parte de un beneficioso reclamo turístico. Había, por tanto, que mostrar la cara agradable de estos antiguos espacios para que los visitantes, cámara fotográfica en mano, pudieran inmortalizarlos en sus álbumes personales.

A partir de los años ochenta, y sobre todo desde la creación de las autonomías y la concesión de ayudas para la recuperación del patrimonio artístico, gran parte

29 La orientación del proyecto será opuesta a los postulados de la Carta de Atenas de 1931, donde se aboga por "respetar la obra histórica y artística del pasado, sin menospreciar el estilo de ninguna época", y por "que antes de cualquier obra de consolidación o de parcial restauración se haga una escrupulosa investigación acerca de la enfermedad a la cual se va a poner remedio". Podemos consultar la Carta (http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/Biblioteca/carta_de_atenas.pdf) en una versión digitalizada por el Ministerio de Cultura.

30 A. Labrada, "Memoria del proyecto adicional de reconstrucción de la iglesia de Yela (Guadalajara)", 25 de octubre de 1952 en *Archivo General de la Administración – Obras Públicas (Regiones Devastadas)*, caja núm. 707, citado por M^ª E. Almarcha, *Ob. cit.*, pág. 188.

31 *Ibíd.*

32 Respecto a esta idea, también creo conveniente citar a T. Nieto y otros, *ob. cit.*, pág. 247, en donde se dice sobre la iglesia de Yela que "la reconstrucción intentó reproducir con fidelidad la traza primitiva del templo aunque se suprimió la galería de poniente del antiguo pórtico acodado, y su ala meridional fue profundamente modificada. Otra licencia fue abrir en el paramento occidental dos arcos gemelos, solución nada habitual en los pórticos altomedievales".

de las galerías porticadas de la provincia de Guadalajara fueron sometidas a un lavado de cara. Las actuaciones para retirar algunos elementos distorsionantes y consolidar las originales fábricas románicas estuvieron acompañadas también de un adecentamiento del espacio circundante³³. Se crearon zonas ajardinadas, se mejoraron notablemente los accesos y se procedió al derribo de ruinosas edificaciones anexas que hacían peligrar el templo o que dificultaban su contemplación. No obstante, también se consideró necesaria en ocasiones la reposición de elementos ya desaparecidos en aras de mantener la original armonía formal. En la iglesia del Salvador de Carabias se optó a principios de los años noventa por la reconstrucción de dos arcos, antaño suprimidos para crear un gran portón en la cara occidental del pórtico³⁴. Del mismo modo, los fustes y capiteles correspondientes

a ese par de vanos fueron creados ex novo, como también sucedió con algunas columnas colocadas por esas mismas fechas en la galería porticada de Saúca³⁵ y con el pavimento de casi la totalidad de las galerías.

Las iglesias cuyos pórticos ya han sido restaurados son las de Saúca, Pinilla de Jadraque³⁶, Carabias, Beleña de Sorbe y, muy recientemente, Jodra del Pinar³⁷. Por lo demás, las de Valdeavellano y Tamajón, San Bartolomé de Atienza y la ermita de Santa Catalina de Hinojosa han tenido la suerte de conservarse de un modo aceptable, y los pórticos de Baides y Romanillos de Atienza, empotrados respectivamente en los muros septentrional y meridional del templo, han vuelto a ver parcialmente la luz. Mientras, otras parroquiales como las de Laranueva y Tortonda³⁸ aguardan su turno para ser sometidas a una reforma más profunda.

33 Los principales planes de intervención en el románico peninsular, como el “Plan de Intervención del Románico Norte” (<http://www.romaniconorte.org/>), cuentan con un equipo de trabajo multidisciplinar que se encarga de las diferentes líneas de trabajo. Historiadores, arqueólogos, arquitectos, restauradores y paisajistas se dan cita a la hora de realizar las labores de documentación y de elaboración y desarrollo del plan de actuación. La propia Fundación Santa María la Real, promotora de este plan, ha redactado recientemente en colaboración con la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha el nuevo “Plan del Románico de la Marca Media”, que se encargará de realizar las intervenciones pertinentes en 27 iglesias de la provincia, entre ellas las porticadas de Baides, Beleña de Sorbe, Carabias, Jodra del Pinar, Pinilla de Jadraque, Romanillos de Atienza y Saúca.

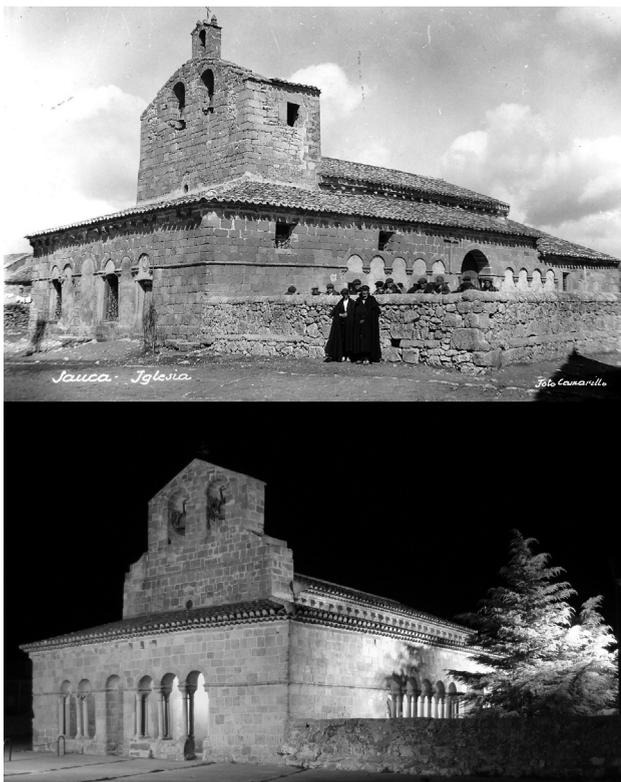
34 F. Layna, *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara*, págs. 69-71. Layna describe la iglesia de Carabias en los años treinta del siguiente modo: “está sumamente alterada por sucesivas reformas, y hasta ha recibido el ultraje de obras groseras que alteraron profundamente su primitivo aspecto, de seguro muy sugestivo [...] La plazoleta en cuesta resultaba sin duda incómoda, y al rellenarla cubrieron el podium o basamento del atrio porticado; los arcos de éste tabicároslos con tosca mampostería hasta el ábaco de sus columnas; rompiendo dos de ellos abrieron amplio ingreso hacia poniente”.

35 C. R. Lafora, *ob. cit.*, pág. 147. El autor se hace eco de la colocación de “varios fustes nuevos de piedra artificial que desentona con el color dorado del resto del edificio”.

36 *Ibid.*, págs. 150-151. El pórtico fue reformado en 1978 por la Dirección General de Bellas Artes: “ha desaparecido la grieta y el desplome del frente Sur, eliminando además los muros que cegaban dos arcos abiertos a poniente. Si comparamos el aspecto interior de la arquería en 1978 con su correcta y diáfana disposición actual, hemos de felicitarnos de tan inteligente obra. El tramo acodado, antes cegado, aparece abierto, luciendo en un extremo la primitiva pila bautismal”.

37 *Ibid.*, pág. 148. La intervención llevada a cabo en 2006 sacó a la luz una bella galería porticada, curiosa por el contraste entre los paramentos superiores de tonalidad rojiza y los sillares blancos de la parte inferior. Ya Lafora señalaba que “tanto los fustes como los capiteles aparecen totalmente cubiertos por modernos muros que urge eliminar”.

38 *Ibid.*, pág. 147. Acerca de la iglesia de Tortonda, el autor escribe en 1988 que la galería porticada “permaneció cegada hasta su reciente restauración, gracias al entusiasmo del cura párroco y de unos cuantos vecinos del lugar”. El mismo Lafora aconseja que “para darle mayor realce, habría que eliminar el cuerpo superpuesto adosado a la nave y torre [...] También faltan por abrir los dos accesos hoy cegados, orientados al Norte y poniente”. Veinte años después no podemos sino entristecernos al ver el lamentable estado del pórtico, peculiar por estar colocado en el muro septentrional del templo: la vegetación se está adueñando de este inusual almacén de trastos.



Iglesia de Saúca (T. Camarillo, 1923-1948 vs. J. A. Salgado, 2007). La primera de las imágenes cedida por el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, "Fondo Tomás Camarillo". Diputación Provincial.

Estas iglesias, que junto con otras tantas conforman lo que se ha venido llamando "El Románico Rural de Guadalajara", han pasado a convertirse en un verdadero sello de identidad y en un importante atractivo turístico que ocasiona una sustancial fuente de ingresos para la provincia. Precisamente por eso, y por

el orgullo que ha de suponer para todos nosotros el hecho de conservar tan bellos y antiquísimos testimonios del pasado, hemos de luchar con todas nuestras fuerzas para que perduren y puedan seguir siendo testigos mudos de los sucesos que traigan consigo las venideras centurias.

Por ello no quisiera perder la ocasión de concluir mi discurso con una denuncia. Ya allá por 1934 el propio Layna Serrano escribe frente al aún completo pero maltrecho y agonizante pórtico de Cubillas del Pinar, quizá a modo de terrible presagio, que "la iglesuela [es] humilde y simpática como esos viejos y apergaminados serranos aferrados al calzón corto, medias azules y presillas con monedas haciendo de botones en el chaleco, vivientes recuerdos de un localismo llamado a desaparecer"³⁹. Hoy en día, casi tres cuartos de siglo después, la mayor parte de los fustes y capiteles que adornaban la galería porticada y el acceso a la iglesia han sido brutalmente arrancados de su ubicación original⁴⁰. Algo similar ha ocurrido en centenares de monumentos dispersos por la provincia, muchos de ellos templos románicos. Quizá su infortunado acomodo, ya por rapiña directa o ya por venta ilegal, haya sido el salón de cualquier vivienda.

¿Acaso es este el terrible destino que aguarda en el siglo XXI al patrimonio de nuestras pequeñas aldeas? Abandonados del todo sus usos originales, ¿será ésta la nueva función de nuestros vetustos pórticos? El paso del tiempo conlleva siempre algún tipo de evolución: lo que antaño prestó su suelo para sepultar a los parroquianos, bien puede albergar hoy trípodes que sosten-

39 F. Layna, *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara*, pág. 148.

40 I. Ruiz y otros, *ob. cit.*, pág. 261. Los autores nos dan datos sobre este suceso: "la mencionada reforma suprimió esta moldura y los capiteles del vano de acceso [al pórtico], donde se alargó la chambrana de enmarque hasta el suelo, sustituyendo asimismo la arquería del sector oriental, ya entonces ciega, por un muro con ventana adintelada".

gan modernas cámaras. Cualquier uso, moda, función o destino es debatible a excepción de aquellos que supongan el expolio y la destrucción de nuestro Patrimonio. Ante ese tipo de hechos nuestras voces han de convertirse en un único grito de disconformidad.

BIBLIOGRAFÍA

- M^a E. ALMARCHA, *Arquitectura y urbanismo rural durante el periodo de la autarquía en Castilla-La Mancha. Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones e Instituto Nacional de Colonización*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- J. A. ALONSO, *Guadalajara: imágenes de indumentaria tradicional*, Guadalajara, Diputación de Guadalajara, 1995.
- J. M. AZCÁRATE Y OTROS, *Inventario histórico de Guadalajara y su provincia*, Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1983.
- P. BALLESTEROS, (coord.), *Guadalajara en blanco y negro: momentos de la historia*, Guadalajara, Diputación de Guadalajara, 2002.
- F. J. FLORES, "La ciudad medieval como escenario: primeras manifestaciones del teatro popular", en *Revista de Filología Románica*, núm. extr. 3 (2002), págs. 49-64.
- J. A. GARCÍA, *Patrimonio desaparecido de Guadalajara*, Guadalajara, Aache, 2003.
- A. GÓMEZ, "La función de la imagen en el templo románico. Lecturas e interpretaciones", en *Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2005.
- A. LABRADA, "La Catedral de Sigüenza", en *Reconstrucción*, Madrid, Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, núm. 11 (1941), págs. 9-14, y núm. 22 (1942), págs. 153-160.
- C. R. LAFORA, *Por los caminos del románico porticado. Una forma arquitectónica para albergar el derecho a la libertad*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1988.
- F. LAYNA (dir. y textos), *La provincia de Guadalajara: (descripción fotográfica de sus comarcas)*, Pareja, Bornova, 2006.
- *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara*, Madrid, Nuevas Gráficas, 1935.
- A. M. MARTÍNEZ, "El Pórtico románico: origen y funcionalidad de un espacio arquitectónico intermedio de la edificación medieval hispana (atrium/porticus/vestibulum)", en *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, págs. 191-227.
- L. MONJE, *Guadalajara desde el ayer: (testimonios, estampas, humor): una selección de artículos del último medio siglo*, Guadalajara, Ayuntamiento de Guadalajara, 2002.
- T. NIETO, E. Alegre y M. A. Embid, *El románico en Guadalajara*, Madrid, Estudio Museo, 1991.
- M. A. PÉREZ (ed.), *Teatro Medieval. Volumen II: Castilla*, Barcelona, Crítica, 1997.
- J. PRADILLO, *Guadalajara: Historia de la Fotografía (1853-1956)*, Guadalajara, Alvargómez, 2005.
- I. RUIZ, I. FRONTÓN Y F. J. PÉREZ, *La herencia románica en Guadalajara*, Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992.

FOTOGRAFÍAS INÉDITAS DE LA GUADALAJARA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

José Antonio Ruiz Rojo y José Félix Martos Causapé
(CEFIHGU)
Fotografías © PHOTOARTE.COM



Esta muy breve comunicación sólo pretende dar a conocer un conjunto de seis fotografías nunca antes publicadas y de indudable interés para la historia de la ciudad de Guadalajara y de uno de sus monumentos emblemáticos.

Pertenecientes a la colección particular de Mario Fernández Albarés (quien nos informó de su existencia y al que agradecemos el permiso para la reproducción), algunos de estos positivos originales de tamaño diminuto nos muestran perspectivas inéditas de la ciu-

dad tomadas desde la base del panteón de la duquesa de Sevillano¹, edificio de estilo ecléctico y una de las cumbres de la arquitectura neomedieval española, obra del reputado burgalés Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923), que, todo hay que decirlo, contó con la valiosa colaboración del arquitecto municipal de Guadalajara Benito Ramón Cura y Olarte. También encontramos una vista exterior del magnífico mausoleo junto a otras de la antigua estación de ferrocarril (con el coche de caballos que transportaba a

1 María Diega Desmaisières y Sevillano (1852-1916), condesa de la Vega del Pozo, marquesa de los Llanos de Alguazas y duquesa de Sevillano, fue una aristócrata madrileña con vastas propiedades en Guadalajara, sobrina además de la vizcondesa de Jorbalán, quien, como Madre Sacramento, fundó la congregación de las Religiosas Adoratrices. Para una biografía de esta dama ilustre, ver P. Herce, *La Duquesa de Sevillano y su obra social*, Diputación de Guadalajara y Ayuntamiento de Guadalajara, 1999.

los viajeros hasta el centro de la ciudad una vez atravesado el río Henares), de la plaza del Jardinillo (con la iglesia de San Nicolás y el desaparecido Teatro Principal, local donde se celebraron las primeras sesiones cinematográficas en 1897 y del que apenas tenemos fotografías) y de calle Jáudenes o Carrera (actual calle del Capitán Boixareu Rivera), con la entrada al parque de la Concordia. Esta última vista, tomada con seguridad antes de 1916 (pues no aparece aún el muro rematado con barandilla metálica que separa la calle del



ron en 1887 y en esencia finalizaron, con alguna ornamentación incluida, en 1899-1900, cuando se retiraron los grandes andamios de madera que podemos contemplar en varias instantáneas tomadas en esos años². La actividad en el interior y el exterior del edificio se mantuvo varios años más y el grupo escultórico de la falsa cripta, así como las verjas que rodean parte del recinto con los edificios aledaños de la iglesia y los asilos de la fundación benéfica, se colocaron una vez fallecida la Condesa. Los andamios de baja altura y los



parque contiguo), proporciona una primera aproximación temporal para fechar la serie completa, atribuible a un solo fotógrafo anónimo, ya que pensamos que las seis fotografías fueron hechas en los mismos días.

Para datarlas con más exactitud hemos seguido otras pistas. Las obras del panteón familiar comenza-

que se adivinan en las ventanas deben corresponder a la última fase de los trabajos. Los ventanales del cuerpo del inmueble aún no exhiben su perfil definitivo (aunque la moldura dibuja el arco de medio punto, el vano aparece rectangular), por lo que ésta y las demás fotografías han de ser anteriores a la instantánea de

² Por ejemplo, en la vista publicada en *Flores y Abejas* el 9 de julio de 1899 (reproducida en J. F. Martos y J. A. Ruiz, *La fotografía en la prensa antigua de Guadalajara, 1891-1929*, CEFIHGU, Guadalajara, 2008) y la que figura en el libro *La luz del tiempo. Cien años de fotografía en la Colección José Félix Martos Causapé, 1845-1950*, CEFIHGU, Guadalajara, 2006, la cual parece datar de finales de 1899 o principios de 1900.



Guerrero publicada por *Flores y Abejas* el 24 de septiembre de 1905, pero tal vez no muy anteriores a juzgar por la presencia continuada del pequeño andamio lateral y por otra imagen de Guerrero (publicada en el mismo periódico y en el mismo mes) que muestra las escuelas junto a San Roque en avanzado estado de construcción, también visibles (parcialmente) en la fotografía de la Colección Albarés. En consecuencia, dentro de la horquilla posible (1901-1905), manejaremos como probable una fecha en torno al año 1904. Ir más allá sería forzar las evidencias disponibles. Recordemos, no obstante, que, según la tradición local, la Duquesa, preocupada por dar trabajo a la población necesitada, consentía que se deshiciera lo recién hecho para prolongar las obras mucho tiempo, si bien esa misma tradición afirma tal cosa más en relación con los asilos que con el propio Panteón.



Suponemos, por otra parte, que el chiringuito más grande visible en la fotografía de la plaza del Jardinillo (con la parroquia de San Nicolás a la derecha) es un barracón destinado a proyecciones cinematográficas, y en tal caso se trataría de la imagen más antigua localizada hasta ahora de uno de esos establecimientos ambulantes en la ciudad de Guadalajara. Sabemos que en esta plaza se instalaron muchas barracas antes de 1910 coincidiendo por regla general con las ferias y fiestas de octubre, y en una de ellas, propiedad del guadalajareño Maximino Centenera, se anunció en octubre de 1905 la exhibición de la película titulada *Obras de desmonte en el panteón de la Excm. Sra. Condesa de la Vega del Pozo*³, cinta por desgracia perdida y el rodaje más antiguo del que hay constancia en la región después del reportaje *Visita de Alfonso XIII a Guadalajara* de 26 de marzo de 1904⁴.

3 Ver, por ejemplo, J. A. Ruiz, "La exhibición cinematográfica en Guadalajara (1897-1914): un ensayo de cronología", en J. C. de la Madrid (coord.), *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Universidad de Oviedo y Ayuntamiento de Gijón, 1997. Señalemos que una película de aficionado de Tomás Camarillo, del año 1927, contiene un plano del Panteón. Es, hoy por hoy, la más antigua filmación existente de tan singular edificio.

4 Ver J. A. Ruiz, "Rodajes en Castilla-La Mancha anteriores a la Guerra Civil", en J. R. Saiz Viadero, *Los primeros rodajes cinematográficos en España*, Gobierno de Cantabria, 2006.

El aspecto de los inmuebles identificables en las dos fotografías con vistas lejanas de la ciudad (incluida la torre de la capilla de San Sebastián reformada hacia 1890 por el mismo Velázquez Bosco) es perfectamente compatible con la datación propuesta, pero no nos permite afinar más⁵.

Nuevas investigaciones pondrán a prueba nuestras conclusiones, que no dejan de tener un carácter provisional. Pero la rareza de algunas de estas fotografías y la antigüedad de todas ellas justifica que les hayamos dedicado este informe de urgencia.

Guadalajara, diciembre de 2008

5 Una pieza no termina de encajar. En su libro *Tradición y cambio en la arquitectura de Guadalajara (1850-1936)*, publicado en 1989, por el Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha y la Caja de Ahorro Provincial de Guadalajara, M. A. Baldellou fecha hacia 1910 la remodelación radical del palacio de los condes de la Vega del Pozo, adosado al mencionado oratorio de San Sebastián. Por lo que vemos o creemos ver en una de las fotografías, la reforma parece estar en marcha muchos años antes de lo indicado por Baldellou. De cualquier forma, por las razones expuestas, no cabe datar la serie en 1910 o más adelante.

ELECTRA ALBACETENSE Y SUS APROVECHAMIENTOS HIDROELÉCTRICOS VISTOS POR JAIME BELDA SELLER, FOTÓGRAFO ALBACETEÑO

Juan Carlos García Adán (Archivo Histórico de Iberdrola)
María del Carmen García Sierra, Eugenio Manuel López Martín

Introducción

El tema elegido para la presentación de esta comunicación en el III Encuentro de Historia de la Fotografía de Castilla-La Mancha han sido la serie de fotografías realizadas por el fotógrafo albaceteño Jaime Belda Seller a los aprovechamientos hidroeléctricos propiedad de Electra Albacetense. El fotógrafo realizó estas fotografías en poco más de tres años, fundamentalmente entre 1955, 1956 y 1957. Desde su experiencia como fotógrafo y con una gran calidad técnica, captó y abordó en imágenes buena parte de las instalaciones hidroeléctricas de las que Electra Albacetense era propietaria en la provincia de Albacete. El contenido de estas imágenes nos acerca a los lugares donde se encuentran emplazados estos aprovechamientos; nos permiten conocer, entre otros aspectos, sus equipamientos y la utilidad de los mismos y además, hacen de estas fotografías industriales un documento de enorme importancia para entender la transformación del paisaje albaceteño en el transcurso del tiempo con la instalación de estas obras de ingeniería. La presente comunicación pretende ser una contribución al conocimiento y difusión, a través de su exposición, de las fotografías conservadas de la antigua sociedad anónima Electra Albacetense en el Archivo Histórico de Iberdrola y, al mismo tiempo, reivindicar el aspecto de fotógrafo industrial de Jaime Belda Seller, al recibir el encargo de fotografiar los aprovechamientos hidroeléctricos de la sociedad en los ríos Júcar y Mundo y, que quizás sea uno de los aspectos menos conocidos de su labor profesional.

La comunicación se ha elaborado a través del estudio del fondo Electra Albacetense, depositado en el Archivo Histórico de Iberdrola Salto de Alcántara, situado en las instalaciones del Salto de José María de Oriol, en Alcántara (Cáceres). La documentación consultada han sido principalmente los libros de Actas del Consejo de Administración y de la Junta General de Accionistas de la Sociedad; las Memorias anuales que el Consejo de Administración somete a la aprobación de la Junta General, así como otras publicaciones de carácter técnico, a las que nos referiremos más adelante en el texto. Como resultado de todo ello, hemos estructurado la comunicación en cuatro apartados, recogiendo, en el primero de ellos y de manera concisa, la historia institucional de Electra Albacetense; en el segundo, describimos las concesiones administrativas de los aprovechamientos hidroeléctricos que fueron fotografiados por Belda Seller; en el tercero, se hace una pequeña biografía de la figura del fotógrafo y, finalmente, en el último apartado, recogemos los trabajos de identificación, organización, descripción y conservación de estas fotografías.

1. Electra Albacetense (1922-1965)

Electra Albacetense se constituye como sociedad anónima el 31 de diciembre de 1922, con domicilio social en Albacete y con una duración indefinida. La nueva sociedad se constituyó con un capital social inicial de 2.000.000 de pesetas, dividido en 4.000 acciones de a

500 pesetas cada una. Este capital fue incrementado en sucesivas ampliaciones llevadas a cabo por la Sociedad en el transcurso del tiempo. Su objeto social fue la explotación, distribución y venta de fluido eléctrico para toda clase de usos o aplicaciones en la provincia de Albacete y entre las poblaciones principales a las que suministró la empresa se encontraban Albacete capital, Casas Ibáñez, Chinchilla, La Roda, así como otras de menor entidad.

Aunque desde su constitución contaba con instalaciones suficientes para llevar a cabo los fines de su objeto social, Electra Albacetense tuvo que adquirir otras nuevas que le permitieran hacer frente a la constante demanda de energía eléctrica del mercado albaceteño. La forma de llevar a cabo estas adquisiciones fue según lo recogemos a continuación:

- a) por la adquisición de los bienes propiedad de empresas en liquidación o disolución. En 1929, con motivo de la disolución de La Primitiva Eléctrica, Electra Albacetense adquirió la central de Alcalá del Júcar, propiedad de aquella; en 1942, con motivo de la liquidación de la Compañía Regular Colectiva "Hijos de José Legorburo", esta empresa cedió a Electra Albacetense todos sus bienes, entre los que se encontraban las centrales hidroeléctricas de Los Frailes, la de El Torcido y el Molino de Los Nuevos, luego reconvertido en central hidroeléctrica.
- b) por la aportación de bienes realizada por los miembros del Consejo de Administración de la Sociedad. En 1940, Jacinto Fernández Nieto, Consejero de Electra Albacetense, cedió a ésta varios bienes de su propiedad, entre los que se encontraban las centrales hidroeléctricas de Los Pontones y la de El Carrasco, varios centros de transformación, así como líneas de transporte de energía eléctrica. Todas estas instalaciones habían pertenecido

con anterioridad a la sociedad anónima Eléctrica Los Pontones, en la que Jacinto Fernández Nieto ostentó el cargo de Presidente de su Consejo de Administración.

c) por la fusión-absorción con otras sociedades hidroeléctricas. En 1943 Electra Albacetense se fusionó con Hidroeléctrica de Don Benito, que era propietaria de la central hidroeléctrica de Don Benito, en el río Júcar, y con Hidroeléctrica de Quebradas, propietaria de la central hidroeléctrica de Quebradas, en el río Mundo. Entre 1960 y 1961 realizó la fusión por absorción de sus empresas filiales, la Electro Hidráulica Industrial Cataratas del Mundo y la Electra Chinchilla pasando sus bienes a formar parte del patrimonio de Electra Albacetense.

d) por la compraventa de concesiones administrativas a particulares. Entre los años 1930 y 1940 Electra Albacetense compró a los descendientes del Marqués de Villamantilla de Perales las cuatro partes indivisas que formaban la central hidroeléctrica de Nuestra Señora de Gracia, también conocida como Bolinches; en 1944, adquirió a José Mañas Guspi la central hidroeléctrica de San José y este mismo año compró a María Ochando Royo el Molino de Maldonado, en el río Júcar. Años más tarde, en 1949 Electra Albacetense se hizo cargo del Molino de los Pobres, situado en Alcalá del Júcar, con todos sus edificios y terrenos auxiliares que la circundaban.

e) por la construcción de nuevas instalaciones y rehabilitación de las ya existentes. Electra Albacetense tuvo que recurrir a la construcción de nuevas instalaciones debido a que sus medios de producción y distribución eran insuficientes para hacer frente a las necesidades del mercado de consumo. Por este motivo, en 1948, Electra Albacetense decidió la construcción de nuevas centrales de pro-

ducción y de nuevas líneas de transporte de energía eléctrica para abastecer a todos sus abonados. Comenzó en el río Mundo, con la construcción de la central hidroeléctrica de Hajar, perteneciente a una de sus filiales, la Electro Hidráulica Industrial Cataratas del Mundo; en 1952, una vez que adquirió la concesión administrativa a la Compañía Española de Electricidad y a Saltos de Levante, comenzó la construcción de la central hidroeléctrica de El Bosque, en el río Júcar.

A partir de 1956, con la puesta en producción y explotación de todas sus instalaciones, Electra Albacetense pasó a ser la empresa eléctrica más importante de Albacete y su provincia. Sin embargo, los problemas en cuanto a la producción y distribución de energía eléctrica llevaron a Electra Albacetense a ponerse en contacto con Hidroeléctrica Española, empresa eléctrica que también pretendía hacerse con el mercado de consumo eléctrico albaceteño y con la que ya había formalizado un contrato de suministro de energía eléctrica. Uno de los acuerdos más destacados de este contrato fue el compromiso de Hidroeléctrica Española de adquirir toda la energía eléctrica sobrante de las centrales hidroeléctricas de Electra Albacetense, entre ellas la de El Bosque, que se había puesto en explotación recientemente, prometiendo además un trato de preferencia sobre las demás empresas de producción de energía eléctrica.

En 1960, Electra Albacetense absorbió a su empresa filial, la Electro Hidráulica Industrial Cataratas del Mundo, y un año después, en 1961, llevó a cabo la absorción de su otra filial, la Electra Chinchilla. Finalmente, Electra Albacetense fue absorbida por Hidro-

eléctrica Española en 14 de diciembre de 1965, según el artículo 166 de la Ley de Sociedades Anónimas, quedando subrogada en todos los derechos y obligaciones contraídos por Electra Albacetense, entre otros, de la subrogación de los aprovechamientos pertenecientes a Electra Albacetense.

2. Los Aprovechamientos Hidroeléctricos en los ríos Júcar y Mundo

Electra Albacetense tenía sus aprovechamientos hidroeléctricos para la producción de energía en los ríos Júcar y Mundo. En este apartado recogemos una breve descripción de los aprovechamientos hidroeléctricos que fueron fotografiados por Belda Seller tras recibir el encargo de realizar las fotografías de estas obras de ingeniería. Respecto a estos aprovechamientos nos centramos en aspectos como su localización y emplazamiento, las características del salto, la fecha de la concesión administrativa a Electra Albacetense o la de la transferencia a su favor..¹

2.1. Alcalá del Júcar

Se trata de una concesión de un salto de agua en el río Júcar, en el término municipal de Alcalá del Júcar (Albacete); con un salto de 6,25 m. y con un canal de unos 500 m. El primer propietario de este enclave fue Ángel Cuenca Monedero, el cual solicitó en 1921 la concesión de ampliación de un aprovechamiento existente en el río Júcar, el denominado "Molino Garrido", cuya propiedad correspondía a María Teresa Ferrer de Plegamans y Haya, condesa de Plegamans. Para el aprovechamiento del antiguo molino se aprovechaban 1.300 l/s con un salto de 5,84 m.

¹ Para la realización de este apartado ha sido de gran utilidad el documento elaborado por la Dirección General de Explotación de Hidroeléctrica Española titulado "Aprovechamientos Hidroeléctricos de H.E, diciembre de 1987", que recoge todos aquellos datos de interés de los aprovechamientos hidroeléctricos en sus respectivas cuencas, como el nombre del aprovechamiento, el río donde se encuentra, el concesionario, el propietario....

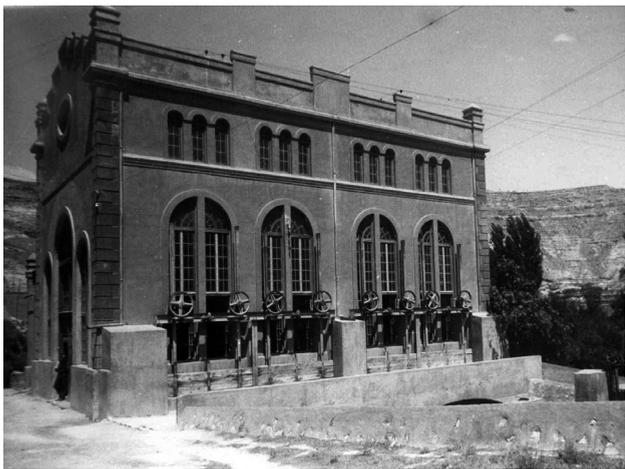


Imagen exterior de la Central de Alcalá del Júcar, 1956

Por Real Orden de 21 de septiembre de 1928 la concesión fue transferida a la Sociedad Anónima Primitiva Electra y tras la disolución de esta sociedad, la concesión del molino fue aportada a Electra Albacetense el 30 de julio de 1929 por varios antiguos miembros de Primitiva Electra. En 20 de mayo de 1942 se aprobó la transferencia definitiva del aprovechamiento a favor de Electra Albacetense, siendo otorgada a través de la Confederación Hidrográfica del Júcar.

2.2. Los Pontones

Se trata de una concesión de un salto de agua en el río Júcar, en el término municipal de Motilleja (Albacete), con un salto de 5 metros de altura, compuesto de un canal de 800 metros de longitud y tres compuertas de madera de toma en el canal. La concesión administrativa de un salto de aproximadamente 3 metros de altura y un caudal de 7.000 l/s fue otorgada el 5 de diciembre de 1904 a Enriqueta María Roca de Togores y Corradini, Condesa de Pinohermoso, para una fábrica de electricidad en un antiguo molino de grano de su

propiedad. Posteriormente la Condesa de Pinohermoso vendió la finca, y con ella la concesión administrativa, a Diego Gómez Alfaro, vecino de Albacete, que solicitó y obtuvo la ampliación de la concesión otorgada a la Condesa de Pinohermoso, en el sentido de poder derivar un caudal de 16.000 l/s con un salto de 4,50 metros de altura y la concesión se entendía hecha a perpetuidad.

Este nuevo propietario constituyó junto a Jacinto Fernández Nieto la Sociedad Regular Colectiva "Diego Gómez y Jacinto Fernández", a la que aportó la fábrica de electricidad, con su salto de agua y la concesión administrativa que le fue otorgada. Esta sociedad fue disuelta el 4 de mayo de 1910, pasando sus bienes a formar parte del patrimonio de la Sociedad Anónima Eléctrica de Los Pontones.

Tras la disolución de la Sociedad Regular Colectiva, y en unión de otras personas, constituyeron el 4 de mayo de 1910 la Eléctrica de Los Pontones, domiciliada en Albacete, a la que aportaron todos los bienes de la disuelta sociedad. La Eléctrica de Los Pontones explotó el aprovechamiento hidroeléctrico durante 30 años, tiempo en el que introdujo diversas modificaciones en el aprovechamiento, como fueron la elevación del embalse a que da origen la presa en 40 cm o el aumento de la sección del canal.

El 29 de septiembre de 1940 se disuelve la Eléctrica de los Pontones y, con esta misma fecha, pasa la concesión a ser propiedad de Electra Albacetense, también domiciliada en Albacete, como aportación a la misma de Jacinto Fernández Nieto, quien había adquirido todas las acciones y obligaciones de la Sociedad y, como accionista único, disolvió la Sociedad y aportó a la Sociedad Electra Albacetense. El 7 de junio de 1941 Electra Albacetense solicitó al Ministerio de Obras Públicas la transferencia a su favor de dicha concesión

y, para subsanar los defectos y omisiones sufridos en aquella solicitud, el 20 de abril de 1950 se otorgó una nueva escritura de aclaración y rectificación en la cual quedaban subsanados los defectos.

Por Resolución de la Dirección General de Obras Hidráulicas de 5 de junio de 1951 se aprobó la transferencia a favor de Electra Albacetense.

2.3. El Carrasco

Se trata de una concesión de un salto de agua en el río Júcar, en el término municipal de La Roda (Albacete), con un salto de 3,85 metros, compuesto de un canal de 90 metros de longitud y dos compuertas de madera. Esta concesión fue otorgada en 28 de mayo de 1919 a Juan Antonio y Laureano Atienza Quintana, con las características siguientes: caudal 10.000 l/s y un salto bruto de 4,15 metros. En 1941 la concesión fue adquirida por Electra Albacetense.

2.4. Moranchel

Se trata de una concesión de un salto de agua en la margen derecha del río Júcar, en el término municipal de Jorquera (Albacete), con un canal de unos 800 metros de longitud, con cuatro compuertas de madera de toma en el canal y otras cuatro en la toma de cámaras. Se trataba de una concesión en las inmediaciones de un molino harinero, llamado Moranchel, situado en la margen derecha del río Júcar. La solicitud para la instalación de la fábrica de energía eléctrica fue presentada en 1896 por Germán León Vera, en representación de José Sánchez Salcedo, siendo otorgada la concesión el 1 Octubre de 1897, derivando 5.300 l/s sin variación en la presa del molino; se proyecta también un canal separado del que lleva las aguas al molino y batán.

Esta concesión afectaba al tramo comprendido entre 150 metros más arriba del Molino de Moranchel y

300 metros aguas abajo de la ataguía establecida por Gómez Alfaro para la construcción del aprovechamiento de Alcozarejos, ya caducado. En abril de 1934 se otorgó a Manuel Sánchez Salcedo la ampliación solicitada de la concesión de 1 de Octubre de 1897. Se declara también la utilidad pública a los fines de expropiar, si fuera necesario, el molino y batán de Moranchel. Las características de la concesión fueron de un caudal de 20 m³/s y un desnivel bruto de 13,78 metros. La concesión administrativa fue aportada por Manuel Sánchez Salcedo a Electra Albacetense en 29 de abril de 1941.

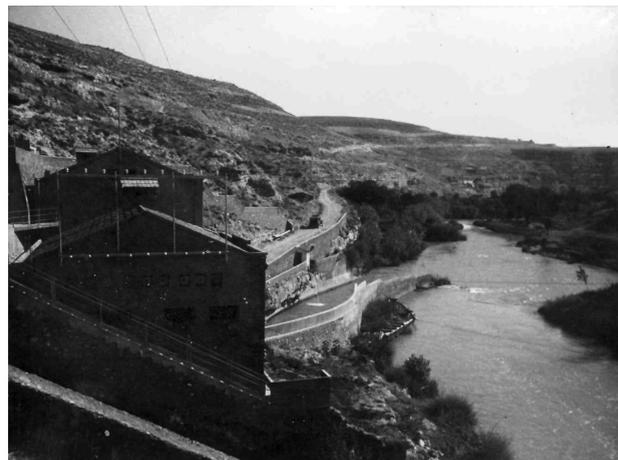


Imagen de la Central y canal de desvío del Salto de Moranchel, 1955

2.5. Los Frailes

Se trata de una concesión de un salto de agua en el río Júcar, en el término municipal de Valdeganga (Albacete), con un salto de agua de 4,20 metros compuesto de un canal de unos 100 metros, 6 compuertas de madera de tomas del canal y 6 compuertas de madera de toma para las cámaras de turbinas. En 1902 Francisco Garví Oliver, Gerente de la Sociedad Anónima La

Manchega Eléctrica, solicitó la ampliación del aprovechamiento de aguas públicas en la presa del molino de "Los Frailes", situado en el río Júcar, hasta obtener el caudal de 17 m³/s. En febrero de 1903 se otorga a La Manchega Eléctrica la concesión para ampliar hasta 17 m³/s. con destino a la producción de energía eléctrica en el sitio denominado Los Frailes. En 1915 se autorizaron las obras para aumentar una compuerta de toma y construir la unión del estribo de la compuerta con el canal de conducción.

La Manchega Eléctrica pasó a la Sociedad Regular Colectiva "Hijos de José Legorburo" y el 27 de febrero de 1942 fue aportada a Electra Albacetense, por liquidación de la sociedad "Hijos de José Legorburo". La transferencia de este aprovechamiento hidroeléctrico a favor de Electra Albacetense fue aprobada por la Dirección General de Obras Hidráulicas el 28 de octubre de 1946.

2.6. El Torcido

Se trata de una concesión de un salto de agua en el río Júcar, en el paraje denominado "Vuelta del Torcido", perteneciente al término municipal de Motilleja (Albacete), con un salto de 4,50 metros de altura, compuesto de un canal de 110 metros de longitud y cuatro compuertas de madera de toma en el canal y 4 compuertas de toma a la cámara de turbinas.

La primitiva concesión fue para la construcción de un molino harinero, denominado "Molino de El Torcido" y fue otorgado en febrero de 1884 a Pedro García Alcañiz y Francisco Martínez Antoñana. Se concedió un caudal de 4.158 l/s y un salto disponible de 4,31 metros. En abril de 1923, José Legorburo Soria, Gerente de la Sociedad Regular Colectiva "Hijos de José Legorburo", solicitó la concesión para destinar en lo sucesivo a la producción de energía eléctrica la fuerza hidráulica

que produce el molino de El Torcido, sin alterar ni el salto, ni el caudal, ni característica alguna fijada en la concesión de febrero de 1884. En septiembre de 1923 se otorga la concesión solicitada para transformar el molino en central hidroeléctrica. La primera concesión se otorgó a perpetuidad.

Este aprovechamiento fue adquirido por Electra Albacetense por aportación a su capital social, que hicieron Juan López Jiménez, Juan Antonio Ciller Ochando y Félix Ortiz Iribas, como liquidadores de la Sociedad Regular Colectiva "Hijos de José Legorburo" en febrero de 1942. En octubre de 1946 se aprobó la transferencia del aprovechamiento a favor de Electra Albacetense según la nota de la Dirección General de Obras Hidráulicas.

2.7. Don Benito

Se trata de una concesión de un salto de agua en el río Júcar, en los términos municipales de Alcalá del Júcar y Casas de Ves (Albacete). La concesión denominada "Salto de Don Benito" fue otorgada primitivamente con un caudal de 8.268 l/s y 4, 48 metros de salto. En mayo de 1918, Hidroeléctrica de Don Benito, propietaria desde un año antes del molino y batán, solicitó la transformación en central de producción de energía eléctrica un aprovechamiento denominado de Don Benito, en el término municipal de Alcalá del Júcar. En marzo de 1919 fue otorgada a Hidroeléctrica de Don Benito la concesión de un aprovechamiento de aguas en el río Júcar para la electrificación del molino de Don Benito, con un caudal de 8.268 l/s y un salto de agua de 4,48 metros.

Esta Sociedad solicitó en varias ocasiones la ampliación del caudal de este aprovechamiento. En marzo de 1947 se aprueba la transferencia a Hidroeléctrica de Don Benito y por Orden de la Dirección General de

Obras Hidráulicas de 22 de abril de 1948 que aprobó la transferencia definitiva a Electra Albacetense.

Por Orden Ministerial de 12 junio de 1957 se aprobó el proyecto de unificación y mejora de los aprovechamientos hidroeléctricos del Salto de El Bosque y Salto de Don Benito, situados en los términos municipales de Alcalá del Júcar y Casas de Ves (Albacete), de acuerdo con una serie de condiciones. Esta concesión fue rehabilitada por Orden Ministerial de 19 de enero de 1961, siendo una concesión temporal por 75 años y conservando a perpetuidad el Salto de Don Benito un altura de 5,1 metros y un caudal de 24.768 l/s.

2.8. San José o San Alejandro

Se trata de una concesión de un salto de agua en el río Júcar, en el lugar conocido con el nombre de Quintapellejos, término municipal de Fuensanta (Albacete); con un salto de 3,25 metros y un tramo de canal de unos 50 metros de longitud, 4 tableros de maderos y una rejilla de toma en la entrada a las cámaras de turbina. La primitiva concesión fue otorgada en 27 de febrero de 1923 a José Mañas Gupi para derivar del río Júcar hasta 7.000 l/s de agua para la producción de energía eléctrica y transformar en central de producción el molino harinero "San Alejandro" que poseía en el sitio Quitapellejos. La concesión se otorgó a perpetuidad.

Por Resolución de la Dirección General de Obras Hidráulicas de 26 de marzo de 1952 se aprobó la transferencia a favor de Electra Albacetense.

2.9. Cárcavos

Se trata de una concesión de un salto de agua en el río Mundo, en el sitio denominado "Los Cárcavos", en el término de Ayna (Albacete), con un salto de 94 metros y un canal de 12 Km de longitud que toma sus aguas de la presa a través de dos compuertas metálicas. En la

toma de tubería existen dos compuertas metálicas. Por Real Orden de 28 de julio de 1915 fue otorgada a Furio Roldán Cuenca la concesión para aprovechar las aguas en Los Cárcavos", con un caudal de 3.000 l/s y un salto total de 19,92 metros. Esta concesión fue ampliada por Real Orden de 18 de agosto de 1919, con un caudal de hasta 5.000 l/s con un desnivel de 27 metros.

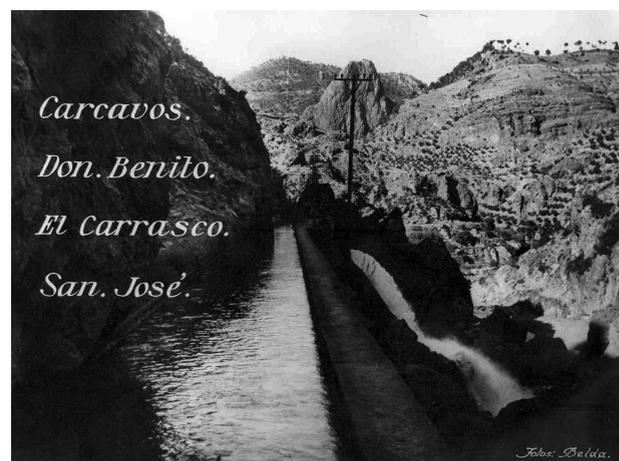


Imagen del canal de toma y vertedero del Salto de Cárcavos, 1955

El 27 de noviembre de 1948 se aprueba la transferencia a favor de la Sociedad Anónima Electro Hidráulica Industrial "Las Cataratas del Mundo", que se subrogó en cuantos derechos y obligaciones correspondían a Furio Roldán Cuenca en la concesión y ampliación arriba mencionadas. Por Real Orden de 8 de marzo de 1954 se otorgó la concesión del aprovechamiento hidroeléctrico de Hajar, como ampliación, unificación y mejora de otras concesiones anteriores, llamadas Molino del Rey, Los Cárcavos y La Huelga, para derivar hasta 6.000 l/s del río Mundo. Estas concesiones formaron una única unidad inmobiliaria con el objeto social de la explotación industrial.

Por medio de la fusión por absorción de Electro Hidráulica Industrial "Las Cataratas del Mundo", el aprovechamiento de Híjar pasó a formar parte de la Electra Albacetense el 30 de diciembre de 1960. Por resolución de la Dirección General de Obras Hidráulicas el 22 de mayo de 1963 se aprobó la transferencia de esta concesión a favor de Electra Albacetense.

2.10. Bolinches

Se trata de una concesión de un salto de agua en el río Júcar, en el término municipal de Mahora (Albacete), con un salto 3,80 metros y que carece prácticamente de canal. En 1902 fue concedido a Diego González-Conde y González, Marqués de Villamantilla de Perales, dueño del molino, batán y presa conocido con el nombre de Bolinches, la ampliación de dicho aprovechamiento que había solicitado un año antes. Su destino era la producción de energía eléctrica para usos industriales y alumbrado público. El antiguo molino pasó a ser una fábrica de energía eléctrica con el nombre de Fábrica de Electricidad Nuestra Señora de Gracia, situada en la margen izquierda del río Júcar.

Electra Albacetense fue adquiriendo los terrenos que componían esta concesión administrativa, tras haber realizado diversas aportaciones mediante el pago de estos en acciones de la Sociedad a sus propietarios. De esta forma, por resolución de la Dirección General de Obras Hidráulicas, el 6 de septiembre de 1956 se aprueba la transferencia de este aprovechamiento a favor Electra Albacetense.

Los aprovechamientos hidroeléctricos a los que nos hemos referido en las líneas anteriores de este texto pasaron a ser propiedad de Hidroeléctrica Española el 14 de diciembre de 1965 por absorción por fusión de

Electra Albacetense, según el artículo 166 de la Ley de Sociedades Anónimas, quedando esta Sociedad subrogada en todos los derechos y obligaciones contraídos por Electra Albacetense. En abril de 1991 se produjo la integración de Hidroeléctrica Española e Iberduero y como resultado de ello se constituyó Iberdrola el 1 de noviembre de 1992, actual propietaria de todas las instalaciones eléctricas.

3. El fotógrafo: Jaime Belda Seller (1909-1981)

El fotógrafo Jaime Belda Seller nació en Novelda (Alicante) en 1909 y falleció en Albacete en 1981; se estableció muy pronto en la capital albaceteña, donde desarrolló su profesión tanto en la capital como en su provincia hasta la fecha de su muerte. Se formó como fotógrafo en el estudio de su padre, Jaime Belda Alted, quien se había trasladado a la ciudad de Albacete en 1914 y donde trabajó como fotógrafo, dedicándose plenamente al retrato². Su hijo continuó la labor desarrollada por su padre en el negocio fotográfico, conocido como "Estudios Belda" en Albacete, convirtiéndose así en un referente popular de la fotografía en la ciudad albaceteña durante los años que ejerció como fotógrafo.

Además de dedicarse al retrato en su estudio, el fotógrafo albaceteño también realizó fotografías por toda la provincia de Albacete, retratando sus pueblos y sus paisajes, así como sus tipos, sus calles y sus plazas, recopilando así una colección fotográfica sobre los tipos y costumbres de Albacete de enorme relevancia. La publicación de estas fotografías aparecerá bajo las firmas de "Fotos Belda", "Reportajes Belda" o simplemente como "Belda", firmas con las que se hará popular en Albacete. En 1955, Electra Albacetense, concedora de la calidad y técnica de este fotógrafo, le encargó la rea-

2 J. M. Sánchez Vigil, *Del Daguerrotipo al Instamatic. Autores, tendencias, instituciones*, Gijón, Trea, 2007.

lización de varios reportajes fotográficos de sus aprovechamientos hidroeléctricos en explotación, situados en los ríos Júcar y Mundo, todos ellos en la provincia de Albacete. Es esta labor de fotógrafo industrial la que queremos destacar en esta comunicación. El resultado de este encargo es una colección de fotografías sobre las instalaciones en explotación de Electra Albacetense, realizadas a lo largo de poco más de tres años, fundamentalmente entre 1955, 1956 y 1957. En estos años, Electra Albacetense era la principal empresa productora y distribuidora de energía eléctrica de Albacete y su provincia, por ello, la finalidad última de realizar estos conjuntos de fotografías pudiera venir determinada, bien para tener presente su desarrollo industrial, bien para servir a la empresa ante las necesidades de difusión y propaganda de la misma.

Jaime Belda Seller realizó visitas a estas instalaciones, realizando un interesante trabajo fotográfico sobre estas obras de ingeniería, aportando su propia visión al fotografiar los aspectos técnicos e hidroeléctricos con gran calidad técnica. Fotografió todas las instalaciones propiedad de Electra Albacetense en esos años, entre las que se encuentran los Saltos de Cárcavos, de Don Benito, de El Carrasco o de San José, como puede verse en una de las fotografías que acompañan a esta comunicación.

Por la difusión gráfica de la provincia de Albacete llevada a cabo por Jaime Belda Seller, el Instituto de Estudios Albacetenses le designó como miembro de número de esta Institución, reconociendo así su labor

como fotógrafo. Tras su fallecimiento en 1981, su hijo Jaime Belda Martínez ha continuado desarrollando la profesión de fotógrafo en Albacete, siendo la tercera generación de esta familia de fotógrafos³.

4. Las fotografías.

Ya hemos apuntado que Jaime Belda Seller recibió el encargo de fotografiar las instalaciones en explotación de Electra Albacetense, realizando una singular colección de 64 fotografías, de las que tres se incluyen en esta comunicación. Hemos de señalar que tienen una gran calidad y un tamaño amplio (23 x 18 cm) a pesar de que para la captación de estas imágenes, el fotógrafo tuvo que desplazarse hasta los parajes donde se encuentran estos aprovechamientos, corriendo grandes dificultades por el complicado acceso a estos lugares, situados en parajes alejados, que exigían grandes sacrificios en el transporte de todo el material necesario para realizar su trabajo.

Debido al grado de desorganización en el que llegó la documentación de Electra Albacetense al Archivo, estas fotografías se encontraban sueltas, entremezcladas entre sí y sin encuadernar, imposibilitando obtener cualquier título o información que hubieran podido tener, a excepción de aquellas que llevan el nombre impreso el nombre del Salto en la fotografía. Además no proporcionaba ningún tipo de cronología que posibilitara la datación de estas fotografías. Por todas estas circunstancias, en primer lugar se tuvo que recurrir a una labor de identificación de las fotografías⁴ y su pos-

3 Instituto de Estudios Albaceteños: Belda: tres generaciones [en línea][Albacete]: Diputación de Albacete.<<http://www.dipualba.es/iea/organizaci%C3%B3n/miembrosFallecidos/belda.htm>>[Consulta: 25 sept. 2008].

4 El trabajo de identificación de estas fotografías pudo realizarse con ayuda de las fotografías realizadas por el personal del Departamento de Conservación de Centrales de Hidroeléctrica Española en 1988 para realizar los estudios de viabilidad para la recuperación de minicentrales hidráulicas con una potencia inferior a 5000 Kw., entre las que se encontraban los aprovechamientos hidroeléctricos que habían pertenecido a Electra Albacetense. En estos estudios se proponen las soluciones óptimas desde el punto de vista técnico-económico, de las posibles alternativas, respetando en lo posible las instalaciones ya existentes, abaratando así el coste en las obras a realizar para poner en marcha estas minicentrales.

terior organización para proceder después a su descripción acorde con la política descriptiva del Archivo. Si en un primer momento se pensó que estas fotografías pertenecían a un mismo álbum, esta idea tuvo que descartarse posteriormente al comprobar que las cartulinas soporte no tenía el mismo tamaño. La diferencia de tamaño de la cartulina soporte nos llevó a la idea que el fotógrafo realizó varias colecciones fotográficas sobre los aprovechamientos hidroeléctricos de Electra Albacetense entre 1955 y 1957:

a) el primer trabajo estaría compuesto por 8 fotografías de los aprovechamientos de Cárcavos, Don Benito, El Carrasco y San José.

b) el segundo estaría formado por 53 imágenes de los aprovechamientos de Los Frailes, Alcalá del Júcar, Los Pontones, Moranchel, Bolinches y Ayna⁵.

Las fotografías de esta colección tienen una gran calidad técnica y un tamaño amplio, además de estar todas las imágenes copiadas en papel. Además, las fotografías han sido realizadas siempre en idénticas circunstancias, aprovechando la luz del día. Las fotografías realizadas tienen siempre el mismo contenido: las presas, las casas de máquinas, los canales, vertederos... que componen un aprovechamiento hidroeléctrico; nos muestran los aspectos técnicos y materiales utilizados en la propia construcción de estas instalaciones; la maquinaria instalada para la explotación de las centrales, tanto hidráulica como eléctrica (turbinas, alternadores, excitatrices, cuadros de distribución...); así como el paisaje del entorno de estos aprovechamientos... y donde el fotógrafo recurre siempre al mis-

mo esquema compositivo de la fotografía. Todos estos aspectos otorgan a estas fotografías un gran valor documental como fuente de información para conocer el paisaje, los modos de vida de Albacete y su provincia y la evolución de la industria eléctrica en los últimos años de la década de los 50 del siglo pasado.

Las fotografías conservan la cartulina soporte (en verde), a excepción de las tres fotografías que han sido despegadas o arrancadas de este soporte, aún así, han desaparecido las tapas del álbum y el papel protector. A pesar de ello, podemos decir que el estado de conservación de las fotografías es, en gran medida, bueno, no presentando ninguna de ellas rotos o dobleces. Ya hemos señalado que el tamaño de estas fotografías es similar en todas ellas (23 x 18 cm).

El papel es el tipo de soporte utilizado para el revelado de las fotografías, recurriendo a diferentes tipos de papel, unos más acartonados que otros y, algunos de ellos, con un gramaje muy bajo. La textura del papel es similar en todas las fotografías (lisa), y otro dato a tener en cuenta es que se han realizado con brillo.

La descripción de su contenido ha sido realizada acorde con la Internacional Standard of Archival Description (ISAD-G)⁶, realizando una descripción de cada imagen lo más precisa posible: nivel de descripción, nombre de la instalación y elementos fotografiados, fecha de realización de la fotografía, volumen y soporte (unidades, tamaño, negativo o positivo y blanco o negro o color).

Para terminar esta comunicación tenemos que señalar que a pesar de haber transcurrido un tiempo im-

5 Hemos dejado fuera tres fotografías que a pesar de llevar la firma de Belda, al estar despegadas de la cartulina soporte no han podido ser agrupadas en ninguno de los dos grupos arriba señalados.

6 La ISAD (G) fue adoptada por el Comité para las Normas de Descripción en la reunión celebrada en Estocolmo, Suecia, en los días 19 y 22 de septiembre de 1999. Esta norma proporciona una guía general para la preparación de descripciones archivísticas. El objetivo de la descripción archivística es identificar y explicar el contexto y contenido del material archivístico para promover su accesibilidad

portante desde su realización, esta singular colección de fotografías representa e identifica las instalaciones en explotación en el siglo pasado propiedad de Electra Albacetense. El cambio en los modos de producción energética llevó a estas centrales a un cierto grado de abandono debido a que se encontraban fuera de servicio, sin embargo, a partir de las medidas promovidas desde el gobierno para potenciar las fuentes de energía renovables y residuales, así como el ahorro en el consumo, llevó a Hidroeléctrica Española, a partir de 1985, a proceder a la rehabilitación de todas aquellas minicentrales hidráulicas que fuera posible. Esta labor ha sido continuada por Iberdrola a partir de 1992.

LA FOTOGRAFÍA EN EL ENTORNO RURAL MANCHEGO EN EL SIGLO XX. SOCUÉLLAMOS Y EL ARCHIVO DE LOS HERMANOS REALES

Francisco Javier Escudero Buendía
Antonio Reales Parra

"La fotografía en el entorno rural manchego en el s. XX: Socuéllamos y el archivo de los Hermanos Reales".

1. Socuéllamos: Una población peculiar

Socuéllamos es un pueblo especial, no sólo por su nombre, que pudo ser algo más, quizás tan grande como su vecino Tomelloso, la otrora aldea suya. Situado en la encrucijada de las provincias de Albacete, Toledo, Cuenca y Ciudad Real, perteneció alguna vez a todas ellas y a ninguna, y recibe influencias de todos sus vecinos. De todos modos en los años 60 es una población de 13.000 habitantes, de tamaño medio para su entorno, grande si lo comparamos con los parámetros del norte español, lo que no debe llevarnos a equívocos sobre el peso histórico que debió tener la fotografía en esta villa de acuerdo a su número de habitantes¹.

Sea como sea, no dejaba de ser un pueblo agrícola manchego dedicado principalmente al cereal y a la vid, hoy casi en exclusiva a ésta última, en el que, como todos, durante siglos la economía ha sido poco más que de subsistencia², pendientes de que una inundación, una helada, o un pedrisco a destiempo significaba la ruina de la cosecha de ese año y por tanto la penuria inmediata.

En el caso concreto de éste su situación insalubre al estar situado en el solar de una antigua laguna³, al igual que la mayor parte de los pueblos cercanos de la comarca, como Pedro Muñoz o Mota del Cuervo, lo hicieron secularmente aún más lamentable y tan poco idílico como las cercanas y cervantinas Lagunas de Ruidera⁴. Las continuas epidemias, catástrofes y guerras que le han sacudido por éste y otros motivos, no

- 1 Bello Honrado, Francisco. "Análisis de Socuéllamos". *Cuadernos de Estudios Manchegos*. (Ciudad Real). Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos, núm. 11. 196, págs. 39 a 89. En realidad se trata de un libro y así siempre se ha entendido en la población, publicado por el Secretario del Ayuntamiento, como descripción histórica, etnográfica y estadística de la población en los años 50 y 60. Colgado el texto completo en la página web del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha en formato pdf. Visita de octubre de 2009: <http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/ARTREVISTAS/CEM/CEM11Bello.pdf>
- 2 López Mondéjar, Publio. *La huella de la mirada: fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839-1936*. Barcelona: Lunwerg, 2005, págs. 41 y ss. La descripción de Publio López sobre Toledo y La Mancha en el siglo XIX es aterradora: "En aquellas tierras secularmente castigadas y olvidadas, océano desolado de terrones y sede de levíticos lugares, apenas vivía un 8 % de la población española".
- 3 Fernández y Jiménez, Joaquín; Martínez González, Francisco. "Informe sobre la extinción del paludismo en Socuéllamos"(1902), en San Andrés Galiana, Porfirio. *Historia de Socuéllamos (Ciudad Real): datos y documentos recopilados de archivos y colaboraciones particulares*. Ciudad Real, Diputación Provincial, 1999, págs. 437 y ss. "Las calles no estaban sujetas a normas, estaban construidas del modo que a cada uno se le antojaba (...) Las [casas] de los más pobres eran bajas, de piedra con barro y tapial, piso de yeso, tabiques de adobe, techo de carrizo y teja, pocas habitaciones con escasa luz y ventilación y cocina que solía ser también la cuadra, con pocos enseres domésticos y sirviendo la puerta de acceso para entrada de personas y caballerías y para sacar por ella los detritus del basurero".

sólo han provocado que se trasladara de lugar y estuviera muchas veces a punto de desaparecer⁵, sino que ha modelado un carácter muy apegado a la tierra, a la tradición y a una mentalidad que sabe de pasar estrecheces, de guardar enseres, cosecha y bienes para vivir en el futuro, y que piensa que la cautela da la vida, y la aventura muchas veces hace perderla⁶.

La fotografía no dejaba de ser para sus habitantes hasta épocas muy recientes un lujo caro y escaso, excepcional, apto sólo para exquisitos paladares. Afortunadamente, todo ello hoy día no es más que un mal recuerdo, ya que Socuéllamos, incluso desde los años 60, es una ciudad amplia, renovada y moderna.

Ejercer la fotografía en este entorno, ha sido un oficio sacrificado y peculiar, aunque siempre agradecido y muy respetado frente a otros. Las innovaciones aquí han llegado por todos estos y otros motivos una década después de donde se marca la fecha "canónica" en los manuales del ramo; la periodificación habitual aquí no sirve o cuando menos debe ser reinterpretada.

Secularmente dividida en barrios separados; durante siglos, lo estuvo por una acequia que partía en dos la población y a partir del siglo XIX la misma función la cumplió la vía del ferrocarril⁷: Las fuentes, los

lavaderos, las norias, las huertas, el tapial, la siega, la vendimia y la bodega así como el tren y el lento pasar de las estaciones y sus celebraciones por las gentes en las calles han sido una realidad cotidiana durante años y principal objetivo de las cámaras tanto de aficionados como de profesionales.



Hnos. Reales. Tren Centenario a su paso por Socuéllamos. 1953.

Al afrontar el estudio de la fotografía en el medio rural, y en concreto en la población manchega de Socuéllamos, buscábamos en principio y partiendo del

4 La descripción de las lagunas de Ruidera hecha por los diversos viajeros decimonónicos no deja lugar a la interpretación sobre lo que no eran más que chozas de pescadores. Descripción de August F. Jaccaci en 1893: "Serían las nueve cuando descubrimos Ruidera, un puñado de casas diseminadas cuya pobreza empequeñecía más aún las ruinas de un vasto palacio (...). En cuanto entramos en una calle, la llamaremos así por cortesía (...) viviendas destartaladas, con puertas rotas o sin puertas, agujeros en lugar de ventanas, y todo de una miseria primitiva". Villar Garrido, Jesús y Ángel. *Peregrinos por Argamasilla de Alba: El lugar de La Mancha en los viajeros extranjeros*. Diputación Provincial de Ciudad Real, 2004.

5 Hervás y Buendía, Inocente. *Diccionario histórico geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real, 1914. Voz "Socuéllamos", págs. 517 a 528.

Colgado el texto completo en la página web del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha en formato pdf. Visita de octubre de 2009: <http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/libros/Hervas/herSOCUELLAMOS.pdf>

6 San Andrés Galiana, Porfirio. *Historia de Socuéllamos (Ciudad Real): datos y documentos recopilados de archivos y colaboraciones particulares*. Ciudad Real, Diputación Provincial, 1999. Existen varias ediciones desde los años 70.

7 Los Hermanos Reales tienen impresionantes fotografías de trenes llegando, partiendo y atravesando la población. Sobre este tema: López Mondéjar, Publio. *Viajeros al tren: Cien años de Fotografía y Ferrocarril*. Barcelona, Lunwerg Editores, 1988.

desconocimiento, las peculiaridades en la temática y contenido de las fotografías -personajes, actividades, oficios, labores, indumentaria-, pero eso ha resultado no ser tan relevante, porque las costumbres son similares y salvo un observador especialmente avezado, nadie distinguiría un labrador o gañán de dos pueblos muy cercanos⁸.



Hnos. Reales. Escena de pueblo. 1956.

Lo verdaderamente especial del fotógrafo de "reportaje" rural, es la forma de encararlo, el día a día, y para eso debemos conocer la antropología del oficio, el

momento del año y la festividad en que éste tomaba las fotografías, es decir, nuestra visión de la fotografía rural será principal y básicamente social y cotidiana.

2. Historia de la fotografía en un medio rural

2.1. Antecedentes: La situación en la primer tercio del s. XX en Socuéllamos y su entorno manchego:

Durante este primer período la inexistencia de la fotografía profesional en las pequeñas poblaciones del mundo rural manchego es un hecho, teniendo en cuenta que sólo existían cuatro fotógrafos en toda la provincia de Ciudad Real, en capitales y grandes núcleos.

Sin embargo varios hechos cambian esta realidad; el primero de ellos la existencia de grandes aficionados a la fotografía, en el caso de Socuéllamos D. Pedro Bustos⁹, sacerdote y D. Francisco Martínez¹⁰, médico de beneficencia durante cerca de una década en Socuéllamos, conocido por la revista "*Vida Manchega*" en sus números de 1914¹¹ que son los únicos que reflejan la realidad cotidiana de la población en aquella época¹².

Las visitas esporádicas de algún reportero como los Hermanos Linares, Rafael Pérez¹³ y D. Mellado nos constan también por las instantáneas de la revista

8 De hecho los Hermanos Reales han prestado fotografías este mismo año 2009 como paneles en el Museo de la Cerámica de La Mancha "Formma", y la mayor parte de los visitantes del mismo creo que no sabemos si los retratados son socuellaminos o alcazareños.

9 López Mondéjar, Publio. *La huella de la mirada: fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839-1936*. Barcelona: Lunwerg, 2005, pág. 95.

10 Puede tratarse del médico Francisco Martínez González que en 1902 firma el informe sobre la extinción del Paludismo en la localidad. Su aportación debió ser tan efímera, posiblemente dos fotografías de dos números del año 1914 exclusivamente que citamos abajo, tanto es así, que ni siquiera Publio López Mondéjar ("*La huella de la mirada... ob. cit.*", pág. 111) lo cita como colaborador habitual en la época: López Mondéjar, Publio. Martínez, Francisco. "Artístico ropero de la sacristía de la parroquia de Socuéllamos". Fotografía en: *Vida Manchega: revista semanal ilustrada*. Año III, núm. 123. Ciudad Real, 1914. Esta fotografía es ampliamente conocida en la población por la labor de reproducción de Antonio Reales y ha sido recogida en varias publicaciones de los mismos hermanos y de Porfirio San Andrés Galiana: Hermanos Reales (Pedro, Manuel y Antonio). *Socuéllamos: Fotografías de cien años (1903-2003)*. Servicios Gráficos La Mancha. Socuéllamos (Ciudad Real), 2004, pág. 30. Martínez, Francisco. "Aspecto pintoresco de la estación de Socuéllamos". Fotografía en *Vida Manchega: revista semanal ilustrada*. Año III, núm.124. Ciudad Real, 1914.

11 López Mondéjar, Publio. *La huella de la mirada... ob. cit.*, pág. 111.

12 Muchas copias de sus instantáneas forman ahora parte de la Colección de los Hermanos Reales y aparecen en sus publicaciones de los últimos años.

13 López Mondéjar, Publio. *La huella de la mirada... ob. cit.*, pág. 97.

"*Vida Manchega*"¹⁴, y las imágenes de la Enciclopedia Universal Europeo-Americana¹⁵.

Y sabemos por las investigaciones de Publio López Mondéjar que fotógrafos ambulantes como Nicanor Cañas vinieron ocasionalmente desde Tomelloso¹⁶, que el conocido Benito Pons murió alrededor de 1930 en Socuéllamos¹⁷ y que Luis Escobar, llegó procedente de Albacete¹⁸.

2.2. La fotografía de posguerra: Los Hermanos Reales y otros fotógrafos.

2.2.1. Los fotógrafos de las "tres patas" (1940-1950).

En la primera posguerra sigue sin haber estudios permanentes en la población; en su lugar, el espacio lo ocupan en los años 40 y 50 los "*minuteros*", fotógrafos a los que se les conocía en los pueblos, como los "*fotógrafos de las tres patas*", porque montaban su cámara de cajón sobre un trípode.

Trabajaban sobre todo en las ferias y fiestas patronales, donde eran unos feriantes más, instalando su pequeño "plató" junto a cualquier pared; utilizaban

fondos que eran generalmente lienzos pintados con paisajes terrestres o marinos; disponían de vestidos y sombreros para "disfrazar" a los clientes, y tampoco faltaba nunca el clásico caballo de cartón por el que pasaron todos los niños de la época.

La "Cámara de Cajón", sostenida en su trípode, les servía no solamente para captar las instantáneas, sino también para revelarlas en su interior, al que accedían con una mano a través de un manguito negro, observando por un agujerito la marcha de la fotografía que realizaban, impresionando la imagen de la toma con papel fotográfico consiguiendo así un negativo en papel, que después con la misma cámara reproducían consiguiendo el positivo final que vendían al cliente.

De ellos nacieron importantes sagas de fotógrafos de estudio como los Chacón, Cencerrado y Lungarán, algunos de ellos como los primeros, afamados fotógrafos actualmente en Tomelloso y La Solana¹⁹.

2.2.2. Los primeros estudios (1947).

En breve plazo, procedentes de otras poblaciones manchegas, primero de forma ocasional, y a partir del año 1947 de forma permanente, el negocio fotográfi-

14 Linares Hermanos. "El ilustrado Médico titular de Socuéllamos". Gráficas de Albacete y Tobarra [Material gráfico proyectable]. Fotografía en: *Vida Manchega: revista semanal ilustrada*. Año II, núm. 80. Ciudad Real, 1913.

Mellado, D. "Vista exterior del nuevo edificio 'Círculo Liberal' recientemente inaugurado". Fotografía en: *Vida Manchega: revista semanal ilustrada*. Año VII, núm. 202. Ciudad Real, 1918. Pérez, Rafael. "Socuéllamos: equipo del 'porting' equipo del Deportivo, algunos jugadores del Sporting". Fotografía en: *Vida Manchega: revista semanal ilustrada*. Año VIII, núm. 231. Ciudad Real, 1919. Datos todos localizados con el buscador de la Biblioteca de la Universidad de Castilla – La Mancha. Números completos de la revista "Vida Manchega" 1912-1920, en la página web del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. Visita de octubre de 2009: http://www.uclm.es/CECLM/b_virtual/imagenes/Vida_Manchega/galeria/index2.htm

15 Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana. Madrid, Espasa-Calpe, 1908-1930. Vol. 56, Voz "Socuéllamos". Se pueden observar dos fotografías, una de un Molino de Viento, única que se conserva de uno en esta localidad que sepamos hasta el momento, y otra de la Ermita de la Virgen de Loreto sin ningún tipo de cerramiento, ni tapias.

16 López Mondéjar, Publio. *La huella de la mirada... ob. cit.* pág. 57.

17 López Mondéjar, Publio. *La huella de la mirada... ob. cit.* pág. 82.

18 López Mondéjar, Publio. *Luis Escobar: fotógrafo de un pueblo*. Barcelona: Lunwerk, 2001.

19 López Mondéjar, Publio. *Memoria y modernidad: Fotografía y fotógrafos del siglo XX en Castilla-La Mancha*. Cuenca, Caja de Castilla – La Mancha, 2000. Esperamos en el futuro dedicar otro artículo a la saga Chacón de La Solana y Tomelloso, como expresión de los "minuteros" de la época.

co se abre paso en Socuéllamos: De hecho el primer fotógrafo estable del que se tiene noticia es Benjamín Esperón Jiménez, y su hijo, apodado "El retra" que lo harían sobre el año 1940.

Alrededor del año 1944 se estableció Pedro Simón, con un estudio en la calle Calderón nº 4, alternando las imágenes con otro negocio de bisutería; unos años después se marchó a La Roda (Albacete), y después a Albacete capital, donde todavía hay algún descendiente suyo ejerciendo la fotografía.

Casi enfrente de Simón y también por aquellos años, surgió otro fotógrafo, Juanito Vacas, que instaló su negocio en su propia casa de la calle Calderón nº 2, dejando a los pocos años la profesión para dedicarse a otras actividades y en otros lugares.

En los años 1947-1948, llegó a Socuéllamos Jacinto Colmenar Martín, procedente de su pueblo natal, Malagón (Ciudad Real); su estudio estuvo y continúa en el Paseo Cervantes, antiguo paseo de la estación, y nervio central de la ciudad, ya que ésta es una saga que continúa en Tomás López Varea y sus descendientes en esta población y en la vecina albacetense de Villarrobledo.

En el año 1951, José Rubio Montoro recaló en Socuellamos, como reportero gráfico y durante tres o cuatro años estuvo haciendo fotografías de calle y reportaje, iniciándose en el periodismo como redactor del diario "Pueblo", siendo conocido por el apodo de "El fotógrafo de El Cordobés"²⁰.

La verdadera revolución en la fotografía rural manchega, lo que marca un antes y un después, es la generalización de las cámaras de pequeño y mediano formato, tipo "Leica" que usan carretes de película fotográfica de 24 mm llamada de paso universal.

La cámara de paso universal, que ya se había impuesto antes de la guerra civil, según informa Publio López Mondéjar²¹, aquí no llegará hasta mucho después, y dejará sobrevivir a los fotógrafos "minuteros" unas décadas más, aunque después será su sentencia.

Tal facilidad y fragilidad propicio la aparición de muchísimos improvisados fotógrafos, entre ellos Pedro Reales. Los Hermanos Reales, Pedro (n. 1933), Manuel (n. 1936) y Antonio (n. 1941), forman parte de una familia numerosa de ocho hermanos; el negocio familiar es una tienda de calzado que regenta su padre Pedro Reales Martínez, negocio que continuarán dos de sus hermanos, José en Socuéllamos y Enrique en Tomelloso.

Dado que comenzaron su andadura profesional en 1953, Pedro tenía 20 años, Manuel 17 y Antonio 12; en principio todo partió de un curso que comenzaron a realizar por correspondencia, pero en realidad todos ellos son autodidactas, y recibieron en un principio los consejos y la ayuda de aficionados como el sacerdote de la localidad José María Pacheco. Pedro, el iniciador, se marchó a Albacete en 1965, continuando con el estudio juntos sus otros dos hermanos hasta los años 80.

20 Reales Parra, Antonio. *Socuéllamos: Fotografías de cien años (1903-2003)*, Socuéllamos (Ciudad Real), Servicios Gráficos La Mancha. 2004. Introducción, págs. 9-11.

21 López Mondéjar, Publio. *La huella de la mirada... op. cit.*, pág. 118. "La situación de forzada excepcionalidad provocada por la guerra, afectó profundamente el trabajo de los fotógrafos. Cámaras, películas y papeles comenzaron a escasear desde el inicio de la contienda, especialmente en las provincias controladas por las autoridades republicanas, como era el caso de las castellano-manchegas. La escasez de negativos de paso universal obligó a los profesionales a recurrir a las placas de cristal de gran formato".

Desde el primer momento no se plantean hacerlo simplemente una afición, ya que el coste inasumible para la mayor parte de la población de adquirir una cámara²² y un laboratorio supone que su padre debe avalarles la compra de los utensilios en Madrid²³.

En este sentido, esta profesión en la época de que hablamos tiene un ganado prestigio; en los años 50 y 60 en los pueblos nadie poseía una cámara: Los fotógrafos son los "pintores y artistas de la Corte" de otras épocas; son llamados y alternan con las diversas autoridades de la época, tienen numerosos contactos, recorren variadas poblaciones invitados por donde pasan: Como anécdota Antonio Reales nos cuenta que *"llegaron a sentarme en una boda en la mesa presidencial junto a los novios y el sacerdote"*.

En principio los hermanos Reales no tienen un local estable para hacer fotos "de bueno" o de "galería" como popularmente se las llamaba, que no llegará hasta tres, cuatro o cinco años después; su trabajo diario a pesar de todo consistirá siempre en algo más parecido a un trabajo periodístico, el de un "reportero gráfico" en busca de la noticia, que a la imagen del fotógrafo actual de estudio que tenemos. Frente a la denominación que utiliza Publio López Mondéjar de fotógrafos de provincia, o fotógrafos populares, podríamos ver en ellos más un profesional "de reportaje" callejero²⁴.

Existen los avisos, gente que les llama muy frecuentemente, para inmortalizar en sus propios domicilios cualquier evento por extraño que parezca²⁵, pero en las fiestas y acontecimientos sociales nadie les llama; ellos cogen su cámara al hombro y salen espontáneamente a retratar y a reflejar la realidad cotidiana de su entorno, más cuanto más importante es la fecha y el evento para sus conciudadanos y vecinos y que éstos entiendan que es importante inmortalizarlo y por tanto comprar las fotos, que en el fondo es de lo que se trata²⁶.

Aquí se produce la dictadura del retrato, como bien refleja Publio López Mondéjar citando al fotógrafo salmantino Cándido Ansedo, ya que en 1949 el 90 % de los fotógrafos españoles son retratistas, aunque aquí estemos hablando de mucho tiempo después: *"Los fotógrafos de provincia lo que más cultivamos es el retrato, que es el que más agrada a nuestro público en general"*²⁷.

La fotografía "artística", el paisaje, los edificios, los exteriores, fuera de las postales²⁸, estampas religiosas o reportajes puntuales de acontecimientos que calen hondo en la ciudadanía²⁹, no tiene mercado diario para sostener a un profesional que debe vivir de ello, por lo que no dejan de ser fotografías ocasionales y muy de allá para cuando, a pesar de la voluntad vocacional en contrario de todos los que de ello vivían.

22 Kodak Retina de Paso Universal. Objetivo 2,8. Carrete de Paso Universal de 35 mm. Podría costar en la época unas 1500 pts cada una, con un salario mensual de 100 pts o menos; salario de más de un año.

23 López Mondéjar, Publio. *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona, Lunberg, 2005, pág. 434.

24 López Mondéjar, Publio. *Las fuentes de la memoria III: Fotografía y sociedad en la España de Franco*. Barcelona, Lunberg, 1996, pág. 22.

25 Antonio Reales nos informa de que llegaron a tener hasta 10 y 15 avisos en un día, para atenderlos por los tres hermanos.

26 Antonio Reales nos reconoce que a pesar de que tienen un fondo artístico, a diario lo que intentan es incluir en cada instantánea cuantas más personas mejor, contándolas una a una, porque supone más posibilidades de venta de la misma.

27 López Mondéjar, Publio. *Las fuentes de la memoria III... op. cit.*, pág. 51.

28 Huella de la mirada, pág. 47. Postales de Alguacil.

29 Por ejemplo las impresionantes fotografías de la llegada de la Virgen de las Viñas a Tomelloso en los años 40 y otras instantáneas de concentraciones públicas hechas por Muñoz. Carrión Muñoz, Javier. *Muñoz cien años de fotografía: (Ciudad Real, 1859 - Tomelloso, 1959)*. Tomelloso. Soubriet, 2000.

Por tanto, según nuestro punto de vista, aunque la imagen cotidiana y diaria se tome en exterior, en una fiesta, en una reunión cualquiera, en el fondo no deja de ser un retrato en que el entorno apenas es un envoltorio accesorio y fútil de los personajes que hay dentro, y que sólo gana importancia para los intervinientes (tomador y tomado) por el momento en que se produce, no por su localización y ubicación.

Esto nos puede parecer lejano y propio de otro tiempo, pero en el mundo popular, ciudadano de barrio y rural sigue cayendo todavía en este siglo XXI como una losa sobre cualquier medio impreso y por extensión visual que quiera acercarse al gran público³⁰: Sigue siendo una obligación incluir fotografías y momentos que reflejen fiesta, alegría, jolgorio y grupos con el mayor número de gente posible³¹.

El retrato como principal actividad muere en las capitales a finales de los años 60³², pero no sucederá así en el mundo rural hasta mediados de los años 80 y la generalización de las cámaras particulares.

2.2.3. Antropología de un fotógrafo de "reportaje" rural (1955-1985): El calendario festivo.

En este sentido, los Hermanos Reales, supervivientes como pocos en un oficio tan sujeto a los vaivenes del cambio, actualmente se han adaptado a los nuevos gustos de la sociedad, y normalmente exponen y ceden fotografías que muestran la etnografía de la época, sobre todo faenas y trabajos del campo, que son las que hoy día nos evocan a algunos recuerdos y a otros memoria de tiempos desconocidos y pretéritos.

Esto nos podría llevar a un equívoco al pensar que su principal objeto y negocio eran estas labores, y un pequeño acercamiento a su realidad cotidiana puede llevarnos a no pocas sorpresas. El calendario laboral de un fotógrafo de "reportaje" rural en las décadas de los 40, 50 y 60, como no podía ser de otro modo, seguía fielmente y sin desviarse el camino de las festividades más importantes de la población, que no eran otras que las siguientes:

Comenzaba el año con la **fiesta de San Antón**, que se celebraba el 17 de enero; lejana todavía la mecanización del campo, estaba llena de animales de labor, mulas y asnos que eran llevados uno por uno en colas interminables por sus dueños a "santonearlos", es decir, a la bendición pastoral; la labor del fotógrafo era retratarlos uno por uno, y aunque se presentaban las fotos a su venta, sobraban muchas.

Los tres siguientes momentos claves son **Los Carnavales**, **La Semana Santa** y la **Romería de San Isidro**. La primera era una fiesta muy importante sólo en Socuéllamos y en pocas poblaciones, ya que en aquellas décadas estaba prohibida; no había nada organizado, pero la máscara callejera campaba a sus anchas, con la cara tapada y destapada. La segunda era fundamental sobre todo en el Domingo de Ramos, ya que era cuando los nazarenos acudían sin capucha, y las mujeres vestidas con mantilla y teja. La tercera era sin duda la más importante de todas, ya que se podían hacer 1.500 fotografías en un único día entre los tres hermanos -10 ó 15 carretes de 36 exposiciones cada uno por profesional-; el revelado se hacía

30 Ya sean las propias publicaciones que hacen los fotógrafos y que citamos en este trabajo, como los propios periódicos locales y monografías en general de cualquier tema.

31 Sin ir más lejos, sólo tenemos que echar un vistazo a nuestros propios álbumes de fotos y buscar aquello que no seamos nosotros y la gente de nuestro entorno.

32 López Mondéjar, Publio. *Las fuentes de la memoria III... op. cit.*, pág. 56.

en un formato muy especial de pequeño tamaño que gracias a los Hermanos Reales es muy conocido en la población: Recortada con 6 x 9 cm con un precio de 3 pts por ejemplar.

Al mismo nivel, e incluso superior, la **Feria de Agosto** era un punto de inflexión clave en el calendario anual, sobre todo en localizaciones como la corrida de toros, y el parque municipal a los matrimonios paseantes. Los hermanos acuden por los tendidos haciendo fotografías en grupo y junto a los toreros más populares, ya que la afición taurina y al flamenco es fundamental en La Mancha. El número de instantáneas podría llegar a 2.000 ó 3.000 en los tres días de feria.

El momento de realizar las fotos es sólo el comienzo del trabajo; en fiestas grandes como San Antón, La Romería o la Feria, podían estar hasta las cuatro de la mañana revelando en su laboratorio para tenerlas preparadas a la mañana siguiente, exponerlas en el escaparate del estudio y que los retratados vinieran a comprarlas. Esta costumbre de exposición pública en una vía concurrida, se extendía a otros acontecimientos sociales como las bodas, aunque Publio López Mondéjar habla de ello como una costumbre con su apogeo en épocas muy anteriores, en las poblaciones manchegas ha sobrevivido hasta la actualidad.

Labores del campo. Durante todo el año, y siguiendo el correr de las estaciones, se atendían a las cuadrillas de hombres y mujeres en plena faena del campo, comenzando en invierno con el labrador "arando con mulas" (enero, febrero y marzo, aprovechando la importancia que daba el dueño al animal de labor), agosto con la siega, y octubre con la vendimia. Después, cualquier otro oficio "de pueblo" como albañiles haciendo tapias, mujeres en el lavadero u hortelanos regando con su noria. Cuando el fotógrafo



Hnos. Reales. Segadores y segadoras en el tajo. 1955.



Hnos. Reales. Labrando con yunta. 1955.

llega "al tajo" se produce el alborozo y la parada obligada en el trasiego, lo que da lugar a conocidas instantáneas de grupo que hoy son el reflejo inequívoco más difundido de una época olvidada.

2.2.4. Festividades y celebraciones poco relevantes.

Por el contrario, acontecimientos que en el futuro se hicieron fundamentales para la sociedad y por tanto adquirieron similar importancia para ser reflejados

por el objetivo del profesional, en estas décadas de posguerra no lo eran en absoluto: Navidades, bodas, bautizos, comuniones, entierros³³, el que podríamos denominar a posteriori "reportaje social", y no lo fueron hasta bien entrados los años 80:

Las Navidades no eran importantes porque no se celebraban en público; era una fiesta familiar que cada uno celebraba en su casa, y tan sólo se cubría con los citados "avisos".

En cuanto a las bodas sólo baste decir que en esta localidad hasta bien entrados los años 60 era muy frecuente la celebración de enlaces de tres, cuatro o cinco parejas simultáneamente, no existía la conciencia de que fuera un acto exclusivo y especial, y por supuesto no se celebraba un banquete, cosa ésta última que no se generalizó en Socuéllamos hasta mediados de los años 80 del siglo XX³⁴.

Acaecían los domingos y la celebración consistía en que en la casa de los padres del novio o de la novia, se entregaba una bolsa de caramelos o alchahuetes, lo que se llamaba "dar el puñado", y ahí terminaba todo; excepcional era un chocolate con tortas. A partir de principios de los años 70, la economía permitió que se dieran unos pocos pasteles, bocadillos o una bolsa de patatas fritas.

En esta tesitura, para el fotógrafo "de reportaje" salían sólo 15, 20 fotos de la familia de los novios entre-

gando los presentes o atendiendo a los invitados, "y no se las quedaban todas". Abundando en este tema, en los años 50 a los 70 puede que sólo el 10 % de las bodas tuvieran fotos de galería o estudio, las que popularmente se llamaban "en bueno". Por tanto, como nos reitera como conclusión Antonio Reales, que "se hacía por ejemplo más negocio en la vendimia, que en las bodas".

2.2.5. Los cambios en la fotografía (1970-2006): El reportaje social.

Aunque a mediados de los 60 la mecanización del campo era imparable, el cambio en el negocio fotográfico no fue tan obvio. La temática se renovaba, se pasó de fotografiar en los sábados a interminables filas de decenas de burros, a las equivalentes filas de bicicletas, y después de motocicletas, fue una década de progresivo cambio (1955-1965).

Sin embargo para el negocio fotográfico no supuso un cambio ni en el modo, ni en las formas tradicionales de trabajo; para ellos fue más importante el paso del blanco y negro al color que se adentró en Socuéllamos, alejado de las capitales, a principios de los años 70³⁵. No fue radical, como todos los cambios, fue entrando progresivamente, ya que era bastante más cara y complicada su elaboración. Muchos fotógrafos, entre ellos los Hermanos Reales, intentaron tener su propio laboratorio y continuar con su labor como antes, pero fue

33 En Socuéllamos en los años 50 y 60 no era normal una fotografía de difuntos, salvo de niños de los que no se dispusiera de ninguna. López Mondéjar, Publio. *La huella de la mirada... op. cit.* "Difuntos, exvotos y otros excesos", pág. 88 y ss. El día 1 de noviembre, **festividad de Todos los Santos**, sí que era un motivo para salir a la calle a reflejar a los visitantes del cementerio en su tradicional ofrenda floral; tan poco populares son esas fotos que reconozco no haber visto nunca ninguna en las nuevas publicaciones.

34 Para ver unas costumbres similares en Tomelloso: Echevarría Bravo, Pedro. *Cancionero musical popular manchego*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951.

35 Muñoz Sánchez, Esmeralda et alii. «Eduardo Martos: La imagen social de Ciudad Real». Dentro del *I Encuentro de Fotografía*, pág. 71. Allí se habla de los años 60. López Mondéjar, Publio. *Las fuentes de la memoria III... op. cit.*, pág. 52. "Hacia 1950 se introdujo el color en los estudios. Jalón Ángel fue uno de sus apóstoles más activos, a través de numerosos cursillos impartidos en su estudio de Zaragoza y otras ciudades españolas... Comenzó a utilizar el color en 1954, creando en 1956 una escuela por correspondencia".

complejo. Eso les hizo depender de los laboratorios industriales externos y tener que atender a otros gastos.

La generalización por lo menos en el caso de Socuéllamos de la posesión de una cámara familiar, sólo llegó en la década de los 80 y hasta los 90; antes ya se veían, pero no todo el mundo poseía una; hasta entonces fue una distinción social. Su llegada no fue un perjuicio para los estudios, todas tenían que traer sus carretes a revelar, por lo que al contrario abrió una nueva oportunidad de negocio.

A mediados de los años 80, se empezó a abandonar el calendario tradicional que hemos descrito, y comenzó a ganar fuerza el reportaje social: Bodas, bautizos, comuniones, publicaciones industriales y catálogos³⁶; y se abrieron paso los contratos y los presupuestos previos.

La revolución digital, que es perceptible en Socuéllamos sólo desde mediados de la década del 2000, ha supuesto un cambio mucho más radical que los anteriores, y que supondrá el abandono del negocio de gran parte de los fotógrafos. Realizar lo que no puedan hacer las cámaras digitales es su nuevo objetivo, aunque el reportaje "social" sigue siendo el rey del día a día de estos profesionales.

3. El Archivo de los Hermanos Reales.

3.1. Fondo profesional: Volumen, formato y temática.

El Archivo profesional de los Hermanos Reales constará fácilmente de 2 millones de negativos de la llamada película de paso universal de 24 mm fruto del trabajo con numerosas cámaras Kodak Retina y otros modelos.

La mayor parte de ellos pueden carecer de interés artístico, puede que sólo lo tengan un 2 %, pero dados los comienzos y el interés vocacional de sus autores, existen multitud de fotografías que pueden reflejar y retratar fielmente todas las vivencias y actividades propias de la vida rural campesina manchega de la época y así lo han reflejado en sus publicaciones.

El archivo de los hermanos Reales está actualmente al cuidado de Antonio, el hermano que conserva el estudio tradicional del equipo en el Paseo Cervantes de Socuéllamos; es una habitación grande y está situado en una estantería, guardado en cajas de cartón de papel fotográfico, no adquiridas especialmente para este fin.

Es algo excepcional, y de ahí este artículo y comunicación, porque la mayor parte de los fotógrafos del entorno no lo han conservado por considerar que carecía de valor, cosa que como ellos mismos reconocen les pasaba también en el pasado; actualmente no existe ningún tipo de inventario o catálogo, pero sí un cierto orden por temática y cronológico necesario para poder afrontar las publicaciones y exposiciones recientes que han realizado.

También disponen de una pequeña selección de placas de celuloide de 13 x 18 cm. Y de 9 x 12 cm que se empleaban para retratos de estudio, de los escasos restos que han quedado, ya que se vendían para ser reutilizadas a una empresa de Ubrique (Cádiz) que las empleaba una vez limpiadas en carteras y bolsos. Teniendo en cuenta que esto sucedió alrededor de un lustro, tres veces al año, podían haber salido en total 50 ó 60 kg de estas placas del estudio de los Reales³⁷.

36 Reales Parra, Antonio; Alcolea Lozano, Pedro. *Libro conmemorativo. 50 Aniversario "Cristo de la Vega – Bodegas": Una vida dedicada al vino.* Ática comunicación y publicidad, S.L.L. Mota del Cuervo (Cuenca), 2005.

37 También se vendía el líquido fijador por su contenido en plata, en garrafas de 25 litros que iban rellenando.



Hnos. Reales. Bodegueros en la estrujadora. 1959.

3.2. Colección de fotografías de principios del s. XX.

Los hermanos Reales han hecho durante toda su vida profesional, recopilación interesada de las copias de fotografías e imágenes de los fotógrafos que les precedieron, procedentes de duplicados realizados con el permiso de los dueños cuando estos acudían a su estudio a reproducirlas para su propio uso, o por legados entusiastas, el más importante de los cuales fue el del sobrino del sacerdote D. Pedro Bustos, quien les regaló

8 ó 10 placas originales de 13 x 18 cm sobre soporte de cristal, resto mínimo de un archivo particular que debió ser mucho más importante, y que se ha perdido. La conservación de la gelatina pegada al cristal, actualmente es problemática³⁸.

La temática de esta colección se centra más en los paisajes, edificios eclesiásticos, personajes y eventos deportivos y taurinos. Al ser propia de aficionados, el retrato tiene menos peso.

Son alrededor de un centenar de imágenes que han hecho innecesario en Socuéllamos el programa "Los Legados de la Tierra", promovido por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

4. Publicaciones y difusión.

4.1. Publicaciones.

Los Hermanos Reales, Antonio³⁹, Manuel⁴⁰ y su cuñado Antonio Carrión⁴¹ tienen en su haber tres publicaciones de recopilación de fotografía antigua y más o menos reciente, y continuas colaboraciones en revistas locales⁴², provinciales y nacionales⁴³. Publio López Mondé-

38 Bernardo Riego (et al), *Manual para el uso de archivos fotográficos: fuentes para la investigación y pautas de conservación de fondos documentales fotográficos*, Santander, Universidad de Cantabria, Aula de Fotografía; Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, 1997.

39 Antonio Reales Parra, custodio del archivo familiar, siempre firma los trabajos que promueve con el nombre común de todos los hermanos: Hermanos Reales (Pedro, Manuel y Antonio); Parra Pozuelo, Manuel. Introducción de Antonio Reales Parra, *Socuéllamos de otro tiempo: Sus trabajos y sus días en imágenes y versos*. Imprenta Cervantina. El Toboso (Toledo), 2001. Hermanos Reales (Pedro, Manuel y Antonio). *Socuéllamos: Fotografías de cien años (1903-2003)*. Servicios Gráficos La Mancha. Socuéllamos (Ciudad Real), 2004.

40 Reales Parra, Manuel. *Lorenzo Manuel Villalta: Torero de Socuéllamos*. Socuéllamos, 1978. Reales Parra, Manuel. *Socuéllamos: Retazos de historia gráfica (1953-2005)*. Servicios Gráficas La Mancha. Socuéllamos, 2006.

41 Carrión Sánchez, Antonio. *Imágenes de Socuéllamos (1935-2005). Deportes, inauguraciones, curiosidades*. Gráficas San Gabriel. Socuéllamos (Ciudad Real), 2005.

42 Salmerón Campos, Loreto. "Socuéllamos: 30 días. Periódico mensual". Antonio Reales Parra tiene una columna dedicada a la fotografía del ayer.

43 López Mondéjar, Publio. *Memoria y modernidad: Fotografía y fotógrafos del siglo XX en Castilla-La Mancha*, Cuenca, Caja de Castilla – La Mancha, 2000, pág. 17 texto, pág. 59. Exposición itinerante que recoge la fotografía de Pedro Reales "Campesinos acarreado mies". Socuéllamos, hacia 1955. Archivo Reales. Los Hermanos Reales por ejemplo también han aportado fotografías a exposiciones itinerantes y a la revista de "Paradores Nacionales".

jar hace diversas menciones a Pedro Reales tanto en sus publicaciones como en sus exposiciones⁴⁴.

Esto ha coincidido con un momento previo en la década de los 90 del pasado siglo en que las publicaciones y exposiciones sobre fotografía antigua han tenido un meritorio prestigio y difusión, véanse las realizadas en Tomelloso por Serafín Herizo⁴⁵, Javier Carrión Muñoz⁴⁶ y Javier Navarro Ruiz⁴⁷, entre otros.

4.2. Exposiciones.

Los Hermanos Reales han realizado hasta el momento tres exposiciones personales con su obra en el entorno manchego con un notable éxito, la primera en el año 2000, la segunda en el 2002 y préstamos para colectivas en Toledo, Albacete, etc.⁴⁸ Actualmente y como ejemplo sus fotos también forman parte de los paneles del Museo de la Cerámica de La Mancha "Formma" de Alcázar de San Juan, inaugurado en octubre de 2009⁴⁹.



Hnos. Reales. Galera cargada de miés. 1953.

44 Las referencias bibliográficas ya aparecen anteriormente en este texto.

45 Herizo Maestre, Serafín. "Tomelloso: Geografía afectiva, 1865-1939", Tomelloso (Ciudad Real). Ayuntamiento, 1994.

46 Carrión Muñoz, Javier. "Muñoz cien años de fotografía: (Ciudad Real, 1859 - Tomelloso, 1959)". Tomelloso. Soubriet, 2000.

47 Francisco Javier Navarro Ruiz, profesor de secundaria, realizó una interesantísima exposición por su contenido antropológico en el Centro Cultural Posada de los Portales de Tomelloso alrededor del año 1998, con fotografías aportadas por sus alumnos, trabajo que desgraciadamente y diez años después permanece inédito. Poco después publicó su tesina con interesantes menciones gráficas: Navarro Ruiz, Francisco Javier. *Crisis económica y conflictividad social: la Segunda República y la Guerra Civil en Tomelloso (1930-1940)*. Ciudad Real, Área de Cultura, Diputación Provincial, 2000.

48 Reales Parra, Antonio. Díptico "Hermanos Reales". Del 4 al 20 de agosto del 2000. Socuéllamos, Ayuntamiento, Centro de Arte "Carmen Arias". 2000. "Fruto de esta dedicación, en esta I Exposición de Fotografía Antigua, hemos reunido más de 250 fotografías de nuestros primeros años de fotógrafos". La exposición tuvo miles de visitantes y llevó a la edición de varias publicaciones. Cuadernillo "II Exposición de Fotografía Antigua de la Villa de Socuéllamos: Hermanos Reales". Del 2 al 25 de agosto de 2002. Ayuntamiento; Centro de Arte "Carmen Arias", 2002.

49 Inauguración. Alcázar de San Juan, 6 de octubre de 2009. Página web Junta de Comunidades de Castilla – La Mancha. Visita de octubre de 2009. http://www.jccm.es/cs/Satellite?c=JCCM_NotaPrensa_FA&cid=1212680311319&language=es&pageid=1212677607588&pagename=CastillaLaMancha%2FJCCM_NotaPrensa_FA%2FJCCM_notaprensa.



CENTRO DE ESTUDIOS
DE CASTILLA-LA MANCHA



Federación Española de Asociaciones
de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos,
Museólogos y Documentalistas

Unión Territorial de Castilla-La Mancha

COORDINADORA
DE ASOCIACIONES
DE ARCHIVEROS



UCLM

Facultad de Ciencias de
la Educación y Humanidades



DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CUENCA



CORTES DE
CASTILLA-LA MANCHA



Obra Social



Castilla-La Mancha