

Editores

Lucía Crespo Jiménez

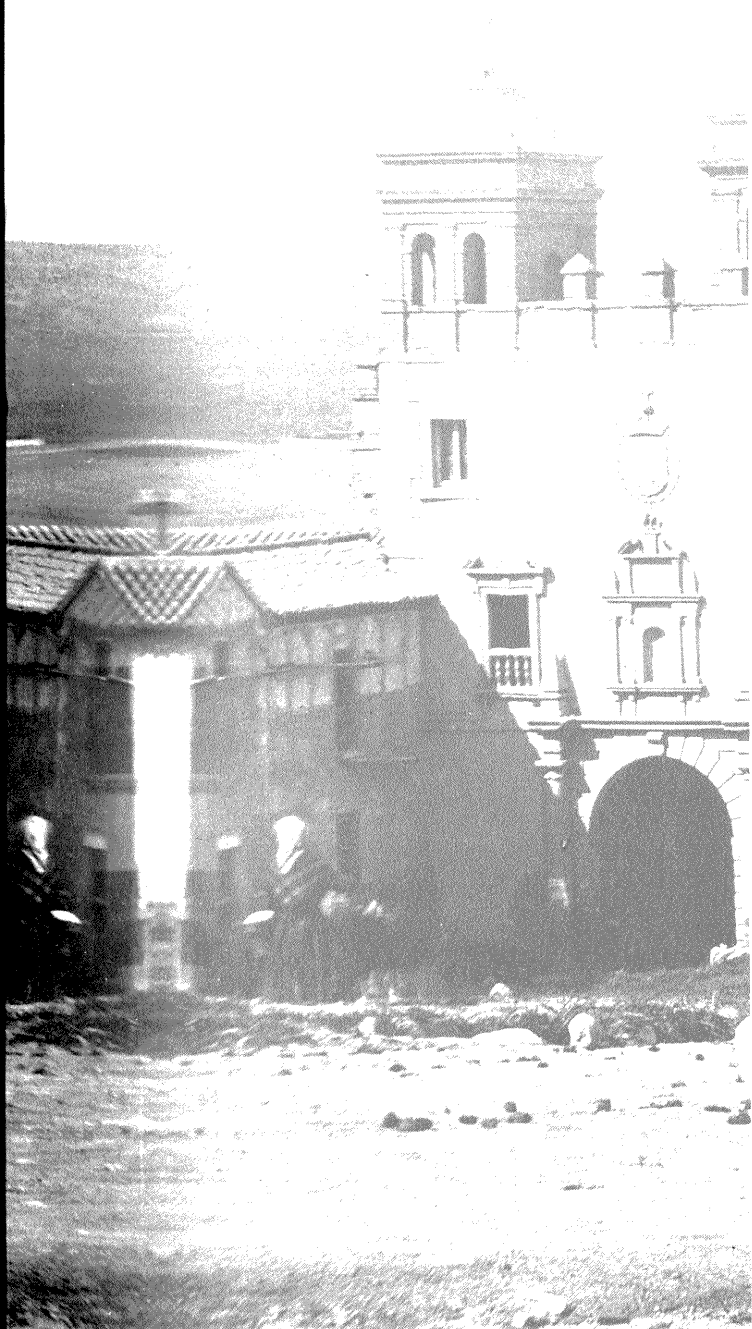
Rafael Villena Espinosa



# FOTOGRAFÍA Y PATRIMONIO

## II ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA





# FOTOGRAFÍA Y PATRIMONIO

## II ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA





# **FOTOGRAFÍA Y PATRIMONIO** **II ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA**

Editores

**Lucía Crespo Jiménez**  
**Rafael Villena Espinosa**

**Centro de Estudios de Castilla-La Mancha**  
**ANABAD Castilla-La Mancha**  
**Ciudad Real, 2007**

Colección **a**lmud **04**  
fotografía

## Ficha Catalográfica

ENCUENTRO HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA DE CASTILLA-LA MANCHA (2º. 2006. Toledo)

Fotografía y patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha / editores Lucía Crespo Jiménez, Rafael Villena Espinosa. -- Ciudad Real : Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, ANABAD Castilla-La Mancha, 2007. -- 312 p.: il. ; 22 cm. -- (Almud fotografía ; 04)

D.L. CR 912/2007. -- ISBN 978-84-8427-582-4. -- ISBN 978-84-930900-9-8

1. Fotografía 2. Historia 3. Congresos y asambleas 4. Castilla-La Mancha I. Crespo Jiménez, Lucía II. Villena Espinosa, Rafael III. ANABAD Castilla-La Mancha IV. Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha V. Título VI. Serie

77(460.28)(063)

© de los textos: sus autores

© de la edición Universidad de Castilla-La Mancha

Fecha de la presente edición: diciembre de 2007

### Edición y distribución

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

[publicaciones@uclm.es]

Colección Almud Fotografía, número 04

Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

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

### Diseño y maquetación

Diseño de la colección: Montera34

Cubiertas y maquetación de este número: José Luis Sobrino

Fotografía de cubierta: Casiano Alguacil.

Fototeca del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

ISBN: 978-84-8427-582-4

ISBN : 978-84-930900-9-8

Depósito legal: CR 912/2007

### Impresión y encuadernación

Gráficas Garrido, Ciudad Real





11 **PRESENTACIÓN**

13 **FOTOGRAFÍA Y PATRIMONIO**

Lucía Crespo Jiménez y Rafael Villena Espinosa

21 **PONENCIAS**

22 **TARJETAS POSTALES ESPAÑOLAS ENTRE REPÚBLICAS  
(1873-1939)**

Esther Almarcha Núñez-Herrador, Óscar Fernández Olalde,  
Isidro Sánchez Sánchez y Rafael Villena Espinosa

46 **LA OTRA FOTOGRAFÍA**

Rafael Doctor Roncero

52 **LA FOTOGRAFÍA FÍSICO-QUÍMICA: EL FIN DE UNA ERA.  
CONSIDERACIONES ESTRATÉGICAS**

Ángel Fuentes de Cía

64 **LA FORMACIÓN DE UNA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE  
CASTILLA-LA MANCHA: MONUMENTOS, TIPOS Y TRAJES**

Patrick Lenaghan

82 **PROGRAMAS PARA LA RECUPERACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA:  
DEBILIDADES Y FORTALEZAS**

Luis Martínez García

100 **LA MEMORIA EN LA FOTOGRAFÍA. EL DISCURSO VISUAL  
DE LA HISTORIA**

Antonio Pantoja Chaves

118 **LOS HERALDOS DE LA FOTOGRAFÍA**

Marie Loup Sougez

127 **COMUNICACIONES**

129 **1. EL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO**

130 **EL VALOR DE LAS IMÁGENES CONSERVADAS EN EL ARCHIVO  
HISTÓRICO PROVINCIAL DE TOLEDO**

Rita García Lozano y María Dolores Peces Lillo

140 **LA COLECCIÓN DE POSTALES DEL ARCHIVO MUNICIPAL  
DE TOLEDO. FORMACIÓN, CONSERVACIÓN, DESCRIPCIÓN Y  
DIFUSIÓN**

Mariano García Ruipérez

- 158 **LA FOTOGRAFÍA EN LOS ARCHIVOS FAMILIARES. PROYECTOS DE IDENTIFICACIÓN, DESCRIPCIÓN Y DIGITALIZACIÓN DE LA SECCIÓN NOBLEZA DEL ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL**  
Aránzazu Lafuente Urién
- 164 **CIUDAD Y FOTOGRAFÍA EN JUAN RUIZ DE LUNA (1885-1925)**  
César Pacheco Jiménez
- 174 **FOTOGRAFÍAS DE TOLEDO EN LA COLECCIÓN DE RAFAEL DÍEZ COLLAR**  
Juan Manuel Sánchez Vigil
- 185 **2. LA FOTOGRAFÍA Y EL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE CASTILLA-LA MANCHA**
- 186 **LA REVISTA *RECONSTRUCCIÓN* Y LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DESTRUIDO DURANTE LA GUERRA CIVIL EN CASTILLA-LA MANCHA**  
Silvia García Alcázar
- 198 **SAN JUAN DE LOS REYES DE TOLEDO Y LA FOTOGRAFÍA HISTÓRICA COMO MÉTODO DE ANÁLISIS DE SU CONSTRUCCIÓN E INTERVENCIONES**  
Carmen Labra González
- 206 **IMÁGENES DEL PATRIMONIO MEDIEVAL DE TOLEDO, 1936-1939**  
Sonia Morales Cano
- 222 **LAS TARJETAS POSTALES DE LA CATEDRAL DE CUENCA ANTES DE LA GUERRA CIVIL**  
Pedro V. Salido López
- 236 **FOTOGRAFÍA ESTEREOSCÓPICA DE TOLEDO**  
Francisco de la Torre de la Vega
- 253 **3. FOTOGRAFÍA Y PATRIMONIO INMATERIAL**
- 254 ***VISIÓN DE PASADO - AYER MISMO. ACERCAMIENTO A LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA DE DOS PUEBLOS***  
Jorge F. Jiménez Jiménez
- 274 ***AHORA Y EL FOTOPERIODISMO EN LA GUERRA CIVIL. LA IMAGEN AL SERVICIO DE LA PROPAGANDA REPUBLICANA***  
Esmeralda Muñoz Sánchez
- 290 **MIRANDO ATRÁS. PINTURA Y FOTOGRAFÍA, REFLEJO DE LAS TRADICIONES POPULARES**  
Etelvina Parreño Arenas
- 298 **LA SEMANA SANTA DE CUENCA DESDE 1940 HASTA NUESTROS DÍAS A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA**  
Lucio Rodríguez Méndez







## PRESENTACIÓN

ANTONIO CASADO POYALES  
ANABAD de Castilla-La Mancha

En noviembre de 2006 se celebró en Toledo el II Encuentro de Historia de la Fotografía de Castilla-La Mancha. Como presidente en nuestra comunidad autónoma de la Federación Española de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos, Museólogos y Documentalistas, fue una satisfacción dar inicio a una actividad tan interdisciplinar como ésta, en colaboración con el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, que tanto hace por el patrimonio regional desde hace años. Hemos de considerar que la fotografía histórica interesa a nuestro colectivo profesional por diversos motivos. Los bibliotecarios, los archiveros y los documentalistas las ordenamos, las catalogamos, las clasificamos, las describimos, las preparamos para su conservación y finalmente, las difundimos. Después de nosotros, los historiadores las utilizan (o utilizamos) como fuente básica de numerosas investigaciones. Y no sólo los contemporaneístas, como podría parecer a simple vista, sino también los arqueólogos y los etnólogos. Y los museólogos las tratan como objeto artístico. Así pues, podemos decir que todas las familias profesionales que integran nuestra corporación profesional tienen interés por la fotografía.

Aparte, no podemos olvidar que la protección y realce del Patrimonio Bibliográfico-Documental e Histórico y Artístico es uno de los objetivos básicos que el Estatuto de Autonomía de Castilla-La Mancha establece, en su artículo 4.4 g. Para ello el legislador dotó a nuestra comunidad autónoma de la Ley 4/1990 de Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha, que ampliaba y mejoraba la Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español, y que su artículo 2 (de la Ley 4/1990) establece que: (título preliminar, punto 2). «Forman parte del Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha los inmuebles y objetos muebles de interés histórico, artístico, arqueológico [...] de interés para Castilla-La Mancha. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios [...] que tengan valor artístico, histórico o antropológico». Dicho artículo fue asumido por ANABAD-CLM como declaración de intenciones en nuestra carta institucional de fines y objetivos, dado que nos dedicamos a agrupar a todos los colectivos que directa o indirectamente trabajan por cuenta propia o ajena en la conservación, protección y difusión del patrimonio cultural en la comunidad autónoma de Castilla-La Mancha.

Y no nos cabe duda que dentro de la protección del patrimonio documental entra, con nombre propio, la fotografía. En su edad de Oro, multitud de fotógrafos, no sólo profesionales sino también aficionados –como mi bisabuelo, Checho Poyales, amigo y contemporáneo del famoso Rodríguez–, recorrían las tierras de nuestra región con sus aparejos a cuestas inmortalizando nuestros monumentos, nuestros paisajes y nuestras gentes. Muchas de aquellas viejas fotografías impresionadas en papel o en placas de vidrio se perdieron,

pero otras aún se conservan. Hasta ahora se ha hecho mucho: colecciones fotográficas procedentes de colecciones particulares han ido a parar a históricos provinciales, municipales o de diputaciones donde recibirán el tratamiento profesional que se merecen. Paralelamente, se han creado centros de documentación y estudios locales que han estudiado, protegido, digitalizado y difundido colecciones fotográficas de enorme interés. Podemos citar por cercanía al Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, por supuesto, con sede en Ciudad Real, al Centro de Documentación de la Real Fundación Toledo, o a tantos otros. Todos estos archivos y centros documentales, y más que me dejo en el tintero, están atendidos por compañeros que compensan el escaso presupuesto que reciben para su función, las lamentablemente habituales carencias de personal y el desconocimiento generalizado de su meritoria labor, con un enorme entusiasmo por su trabajo. A todos ellos, deseo dar las gracias por adelantado.

No deja de ser una afortunada casualidad que el Encuentro cuyas Actas ven ahora la luz se celebre en el paraninfo del Palacio Universitario Lorenzana. Porque justo junto a la puerta del mismo, en una de las esquinas del patio, se levanta un monumento a Julián Besteiro Fernández, doctor en Filosofía, el cual (paralelamente a su actividad política y sindical) fue catedrático de Psicología, Lógica y Ética entre los años 1899 y 1912 en el antiguo Instituto Nacional de Bachillerato que ocupó este mismo edificio entre 1845 (fecha de la supresión de la antigua Universidad de Toledo), y 1972 (año en que la Universidad regresó a su antigua casa). De hecho tuvo mucha vinculación con estas tierras ya que aquí contrajo matrimonio con la profesora de Física de la Escuela de Magisterio, doña Dolores Cebrián. Pues bien, don Julián Besteiro, que también era concejal del Ayuntamiento, promovió la creación de la Biblioteca Municipal Popular en 1908, y un efímero Museo Artístico Fotográfico municipal. Y también por iniciativa suya allí se depositaron parte de los negativos del rico fondo fotográfico de su amigo Casiano Alguacil, constituyendo el embrión de la rica colección fotográfica del Ayuntamiento de Toledo. El 14 de julio de 2006 se cumplieron setenta y cinco años de su nombramiento como Presidente de las Cortes Constituyentes de la Segunda República. Sirvan estas líneas como homenaje a su memoria como mecenas de la fotografía y de los centros documentales.

Y quiero concluir recordando un anuncio comercial con el que podemos decir que comienza la fotografía en nuestra región. Se editó en la imprenta toledana de José de Gea en 1846 y dice así:

AVISO: Habiendo concluido sus trabajos los Profesores Photográficos, y debiendo salir de esta ciudad el lunes, lo advierten al Público para que las personas que gusten emplearlos lo hagan antes del domingo, advirtiendo también que el tiempo nublado no impide la operación.

Y eso es todo. Espero que estas actas sean el preludeo del tercer encuentro, y que disfruten, como yo disfruté, de lo que van a leer a continuación.



## FOTOGRAFÍA Y PATRIMONIO

LUCÍA CRESPO JIMÉNEZ  
RAFAEL VILLENAS ESPINOSA  
Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

### De la fotografía al patrimonio

¿Interesa la fotografía a la sociedad actual? En realidad, la pregunta es bastante retórica ya que basta fijarse en el éxito de algunos proyectos fotográficos para constatar su aceptación. Por poner algunos ejemplos, citaremos la exposición «Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XX», organizada por Publio López Mondéjar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre los meses de noviembre del año 2005 y enero de 2006<sup>1</sup>. La exposición abordaba los cambios operados en la sociedad española a través de la fotografía, como las transformaciones de aquélla en sí misma. Continuaba con esta muestra el camino iniciado a finales de los años ochenta con el trabajo «Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en España», que supuso en su día una experiencia pionera en el ámbito de la historia social de la fotografía, permitiendo la valoración del patrimonio fotográfico español y la divulgación del papel de la imagen en la historia<sup>2</sup>.

Más recientemente pueden citarse otras referencias, como la exposición que bajo el lema «Imágenes de otra época» se organizaba en el Museo Municipal de Madrid entre febrero y abril de 2007. La muestra contaba con 101 fotografías del alemán Peter Witte, tomadas entre los años 1965 y 1990, a través de las cuales se pretendía reflejar una imagen ya desaparecida de la ciudad, sus tipos e iconos visuales, resaltando de este modo el valor documental de las instantáneas<sup>3</sup>. Así, las imágenes que recoge la muestra, en las que el hecho cotidiano convive con los grandes acontecimientos y personajes históricos (Adenauer, Adolfo Suárez o Alberti entre muchos otros), rememoran –o construyen– en nuestra imaginación los hechos del pasado, como testimonio vivo de aquél.

Más importante sin duda ha sido la repercusión de una iniciativa como *Photo España*, que en su edición de 2007 (la décima) ha conseguido superar el medio millón de visitantes a sus sesenta y siete exposiciones, en las cuales se reunían las obras de más de dos mil autores de treinta países diferentes. Esto convierte su propuesta de reflexión sobre la situación actual de la fotografía y sus perspectivas en la cita más importante del momento en España. Así puede interpretarse también a partir de la colaboración que la iniciativa ha obtenido de instituciones como el Museo del Prado, el Reina Sofía o el Instituto Cervantes, entre otros, y de la importante inversión económica requerida para su puesta en práctica (3,7 millones de euros). Además, por primera vez, su sede se desplazaba fuera de la capital.

<sup>1</sup> «Una ambiciosa muestra recorre en Madrid un siglo y medio de historia española a través de 400 fotos», *El País*, 16-11-2005; y A. Martín, «España en blanco y negro», *El País*, 17-12-2005 (consultado en la edición electrónica, 3-12-2007).

<sup>2</sup> El trabajo se ha publicado en varios tomos diferentes, todos ellos en la editorial Lunwerg de Barcelona. Por orden cronológico de aparición, P. López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria: fotografía y sociedad en la España del siglo XX*, 1989; *Fotografía y sociedad en España, 1900-1939: fuentes de la memoria II*, 1992; *Fotografía y sociedad en la España de Franco*, 1996.

<sup>3</sup> «Imágenes de otra época», *El Mundo*, 20-2-2007 (consulta de la edición electrónica, 30-10-2007).

Cuenca acogió seis exposiciones del programa y se consolida como segunda sede del evento, la primera en Castilla-La Mancha<sup>4</sup>.

Otras iniciativas editoriales de estimable repercusión popular, como la colección fotográfica del diario *El País*, titulada «La mirada del tiempo. Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX», evidencian la presencia cada vez mayor de la fotografía en nuestro país<sup>5</sup>.

Ese interés social por la fotografía apunta, al menos, a un doble valor de la fotografía, a una doble perspectiva desde donde observarla. Como creación artística (*Photo España* podría ser un claro ejemplo) y como patrimonio documental (evidente tanto en la exposición en el Círculo de Bellas Artes como en la colección del periódico madrileño). Y, en todo caso, parece difícil negar a la fotografía un claro valor como bien cultural, si atendemos a una interpretación generosa que del mismo se hizo en la Convención de La Haya de 1954<sup>6</sup>.

La fotografía, pues, encuentra valor tanto por su existencia física, cuanto por su valor patrimonial y documental. Atendiendo a la convocatoria de estas segundas jornadas en Castilla-La Mancha, centraremos aquí nuestra atención en la fotografía como patrimonio documental, de lo material y de lo inmaterial. No es ahora el momento de entrar en la definición más extensa de la fotografía como bien cultural ni como creación artística.

La fotografía adquiere ese carácter patrimonial por su capacidad para registrar, para contener en un soporte físico información sobre la sociedad, la cultura, la política, el arte o la vida cotidiana de un momento dado. Tiene, pues, la virtud de recordar un periodo histórico concreto, o al menos un pedazo del mismo. En ese momento, se convierte en testigo de la historia y ello le confiere un valor importante para su análisis. De ahí que la fotografía pueda constituir por sí misma parte de la identidad cultural de una sociedad y sea necesaria su conservación.

Pero en esta relación entre historia y fotografía hay que tener en cuenta que, como cualquier otra fuente documental, debe ser necesariamente contextualizada. Porque la fotografía no es aséptica, ni objetiva, ni imparcial; refleja el punto de vista de quien la realiza, que elige por su enfoque, tema seleccionado o protagonistas, entre otros elementos incluidos los tecnológicos, un posicionamiento frente a los hechos.

El Centro de Estudios de Castilla-La Mancha ha desarrollado desde su creación un importante interés por la fotografía desde algunas de las perspectivas que se han ido señalando. Así, ha hecho acopio (y sigue haciéndolo) de fotografías de diversa temática y en varios soportes. Podemos mencionar, por ejemplo, su colección de postales y el continuo esfuerzo para su ampliación, así como el Archivo fotográfico de Eduardo Matos, constituido en su mayoría por negativos y cuyos materiales se encuentran en proceso de selección para su positivación. Este fondo se caracteriza por su variedad temática (retratos, postales religiosas, atestados, carteles publicitarios, imágenes de las fiestas y tradiciones populares, actos públicos, composiciones, etcétera) y técnica, acorde con la propia evolución profesional del fotógrafo.

4  
PhotoEspaña cuenta con su propia página web, donde pueden encontrarse todas las referencias relativas a sus exposiciones, noticias y actividades en torno al evento: [www.phedigital.com](http://www.phedigital.com). En el momento de escribir estas páginas se encontraba disponible la información correspondiente a la próxima edición de 2008. Para la del año anterior a que se refiere el texto, puede recurrirse a las informaciones recogidas en prensa como *El Mundo*, 29-5-2007, 31-5-2007 y 19-7-2007. (consulta de la edición electrónica, 30-10-2007).

5  
Más información en la página [www.elpais.com/corporativos/elpais/coleccionables/2006/efe/index.html](http://www.elpais.com/corporativos/elpais/coleccionables/2006/efe/index.html).

6  
El artículo 1.a de dicho Convenio define los bienes culturales como «...muebles o inmuebles, que tengan una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como los monumentos de arquitectura, de arte o de historia, religiosos o seculares, los campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrezcan un gran interés histórico o artístico, las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos o de reproducciones de los bienes antes definidos...» UNESCO, *Convenio sobre la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado*, La Haya, 1954 ([http://www.unesco.org/culture/laws/hague/html\\_sp/page2.shtml](http://www.unesco.org/culture/laws/hague/html_sp/page2.shtml), 31-10-2007). La cursiva es nuestra. Para completar la visión jurídica del asunto, ver M. Frigo, «Bienes culturales o patrimonio cultural: ¿una «batalla de conceptos» en el derecho internacional?», en *Revista Internacional de la Cruz Roja*, núm. 854 (2004), pp. 367-378 ([http://www.icrc.org/WEB/SPA/sitespa0.nsf/html/63HKC3\\_30-10-2007](http://www.icrc.org/WEB/SPA/sitespa0.nsf/html/63HKC3_30-10-2007)).

Destacable es también el fondo sobre la Guerra Civil que atesora, compuesto por 700 fotografías seleccionadas del archivo que sobre este periodo conserva la Biblioteca Nacional. Por último, debemos mencionar las imágenes de la revista ilustrada *Vida Manchega*, publicada en Ciudad Real entre los años 1912 y 1920, como fruto de la colaboración del Centro de Estudios y la Biblioteca Pública de Ciudad Real, y que consiste en la reproducción fotográfica de todas las imágenes del semanario (un total que supera las 700 fotografías)<sup>7</sup>.

Igualmente, se ha interesado por dar a conocer estos fondos en diversas exposiciones. La celebración de encuentros científicos sobre fotografía en la región entronca claramente con estas líneas de trabajo del Centro de Estudios. Así, en 2004 se celebró en Ciudad Real el primer encuentro. En aquella ocasión, se trató fundamentalmente de establecer las pautas metodológicas para la conservación y gestión del patrimonio regional, divulgar nuestro pasado fotográfico y fomentar el papel de la fotografía como fuentes histórica, artística y documental. Fruto de esas jornadas fue la publicación del libro *Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha*<sup>8</sup>.

En noviembre de 2006 tuvo lugar en la ciudad de Toledo el segundo Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha, entre los días 9 y 10 de noviembre de 2006. Paralelamente, con fines divulgativos, se abrió al público la exposición «Castilla-La Mancha y la Segunda República: Diputados constituyentes», comisariada por Esther Almarcha, Isidro Sánchez y Rafael Villena. En el marco de este encuentro se desarrollaron también otras actividades relacionadas con el conocimiento del patrimonio fotográfico regional, como la presentación de las actas del primer congreso y el libro de Beatriz Sánchez, *Casiano Alguacil. Los inicios de la fotografía en Toledo*<sup>9</sup>.

### Sobre este libro

Ahora se recogen en el texto que tiene el lector en sus manos los trabajos que entonces se presentaron. El libro se organiza en dos grandes bloques: ponencias y comunicaciones. La amplitud temática del primero de ellos ha enriquecido notablemente la reflexión propuesta en torno a la fotografía, pues se aborda este objeto de forma global, atendiendo al aspecto físico (como soporte de la imagen) y a su valor artístico y documental en tanto que instrumento del conocimiento histórico, pero también haciendo un análisis más profundo sobre el hecho fotográfico en sí mismo, sobre su significado y los retos de futuro que se le plantean.

Esther Almarcha, Óscar Fernández, Isidro Sánchez y Rafael Villena, en su trabajo sobre las *Tarjetas postales españolas entre repúblicas*, nos ofrecen un completo estudio de esta tipología tan emparentada con la fotografía, muy en relación con los intereses y las actividades desarrolladas por el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. Se trata de un gran esfuerzo de compilación y análisis que completa, temática y cronológicamente, los escasos estudios existentes acerca de este tema en España. La complejidad del recorrido que los autores hacen a través de la evolución de la postal atiende a los criterios temático, cronológico, empresarial,

<sup>7</sup>  
Todas las colecciones fotográficas mencionadas del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha pueden consultarse en línea, a través de su página web: [www.uclm.es/ceclm/index.htm](http://www.uclm.es/ceclm/index.htm).

<sup>8</sup>  
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.

<sup>9</sup>  
B. Sánchez Torija, *Casiano Alguacil. Los inicios de la fotografía en Toledo*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006.

legal y funcional de aquella, para explicar la modernización de este soporte fotográfico, clave en la popularización de la fotografía. En su estudio, la contextualización social es fundamental, así como la perspectiva comparativa.

Rafael Doctor Roncero nos adentra en *La otra fotografía*, invitándonos a repensar su historia y a descubrir en ésta nuevos horizontes. Más allá de la mera memoria, la fotografía se convierte en esta ponencia en un objeto en constante regeneración, incluso esa «otra» fotografía, cotidiana, ausente de los museos y de las colecciones artísticas e históricas. Así, se propone el autor sacar la historia de la fotografía de los rígidos cánones de la historiografía y su afán clasificador, devolviéndole su papel trasgresor y su potencialidad revolucionaria, aplacada en los márgenes de la disciplina. En suma, Rafael Doctor reivindica la fuerza social de la fotografía desde la percepción individual que le es propia, para que libremente identifiquemos en todas ellas su valor artístico.

Por su parte, el trabajo de Ángel Fuentes sobre *La fotografía físico-química* avanza en el conocimiento de la fotografía como soporte, a través del cual se adentra en la evolución técnica de esta práctica desde sus orígenes hasta la actualidad -interpretando el proceso como un camino hacia la popularización de la fotografía mediante el cauce de la comercialización- y se plantea los retos futuros que le esperan ante el rápido desarrollo de la tecnología digital. De este modo, nos plantea interesantes preguntas -¿seguirá siendo posible, en un breve plazo de tiempo, practicar la fotografía como hasta ahora?, ¿cómo superaremos este nuevo escollo? ¿depende el resultado de las respuestas de mercado?- pero, sobre todo, Ángel Fuentes subraya la necesidad de aprender de la historia de la fotografía para tomar las decisiones y actuar en el futuro.

El II Encuentro de Fotografía también nos ha permitido conocer un patrimonio regional inédito, nuestro legado en el extranjero, gracias a la intervención de Patrick Lenaghan, conservador en The Hispanic Society of America (*La formación de una colección fotográfica de Castilla-La Mancha: monumentos, tipos y trajes*). Tras un importante trabajo de búsqueda y clasificación, este autor nos puso en contacto, por primera vez, con una parte de los fondos que sobre temática castellano-manchega alberga la impresionante colección fotográfica de la institución neoyorquina. Un valioso acercamiento a la región a través de fotógrafos, temáticas y lugares muy diversos.

El trabajo de Luis Martínez García (*Programas para la recuperación de la fotografía: debilidades y fortalezas*) lleva a otro nivel el análisis del objeto fotográfico, atendiendo ahora a su valor documental y, por tanto, su tratamiento archivístico. A través del texto de este autor podemos tomar conciencia de las necesidades y carencias que existen desde el punto de vista de las políticas institucionales respecto a la fotografía, casi siempre faltas de recursos económicos y medios técnicos. Luis Martínez examina especialmente el caso castellano-manchego, a través de iniciativas como el programa «Los legados de la tierra», la actividad del Centro de la Fotografía e Imagen Histórica de Guadalajara, la actuación institucional en relación a las colecciones de los fotógrafos Rodríguez, Alguacil y Loty, o la iniciativa del centro de documentación de la Fundación Toledo. En cualquier caso, se mantienen la problemática relación

de la fotografía con las instituciones y las dudas acerca de la integración del material fotográfico en los archivos.

También resulta de gran interés la reflexión de Antonio Pantoja (*La memoria en la fotografía. El discurso visual de la Historia*) acerca de la relación entre memoria y fotografía, o lo que es lo mismo, sobre la importancia que posee la fotografía en la construcción y el conocimiento de nuestra historia. Y hay que hacer hincapié en este punto, pues su importancia trasciende el papel de mero testigo o ilustración del pasado, alzándose en hacedora misma de la memoria colectiva, cuando no incluso sustituta de aquélla. Nuevamente en el transcurso del Encuentro se recupera la idea social en la historia de la fotografía, lo cual supone una incorporación del presente en el pasado y viceversa. Por este motivo, Antonio Pantoja alerta de los riesgos que, en la llamada «sociedad de la imagen» puede tener un relajamiento crítico respecto del actual soporte de comunicación visual (la desmemoria) y propone revalorizar la fotografía como fuente de la memoria, asumiendo su capacidad esencial para hacer saltar del instante al proceso, para hacer historia.

Por último, Marie Loup Sougez elabora en *Los heraldos de la fotografía* un catálogo de los principales medios de prensa y revistas, tanto especializadas como generales, para la difusión en España del interés por esta actividad, destacando un progresivo aumento de la especialización editorial a medida que surgen diversos grupos nacionales, lo cual supone un paralelo afianzamiento de la fotografía como instrumento de expresión moderna. Asimismo, incluye en este catálogo otras publicaciones europeas que pudieron condicionar o influenciar de algún modo este proceso.

La segunda parte del libro recoge las comunicaciones presentadas en el Encuentro y a través de ellas podemos ver reflejado ese valor poliédrico de la fotografía al que nos venimos refiriendo. De este modo, el primer capítulo reúne, bajo el epígrafe «El patrimonio fotográfico», una serie de trabajos centrados en el examen de la fotografía como fuente documental, otorgando el protagonismo del análisis –principal, pero no exclusivamente– a sus caracteres externos, su tratamiento como documento de archivo. Los archivos y sus fondos, desde este punto de vista, pasan a ser objeto de atención en tanto que «centros de la imagen».

Las diferentes comunicaciones permiten un acercamiento a las políticas archivísticas llevadas en distintos centros públicos respecto a los fondos fotográficos que custodian, tanto en materia de formación y organización de colecciones, descripción normalizada de los materiales, difusión y conservación (esencialmente a través de proyectos de digitalización), así como los problemas fundamentales que presenta el trabajo con este tipo de documentación –en buena medida debido a la diversidad de los formatos y tipologías que recogen: postales, cartas de visita, retratos, fotografías de autor, etcétera.

En este bloque también se nos ofrece una aproximación al patrimonio fotográfico de la región (cierto es que con apabullante predominio de la ciudad de Toledo y su provincia), ya sea mediante el análisis detallado de colecciones tan conocidas como las de los fotógrafos Rodríguez o Luis Escobar, bien por el descubrimiento de nuevas colecciones. De este modo, una aportación fundamental de los trabajos aglutinados en este bloque será, precisa-

mente, la de dar a conocer nuevas colecciones fotográficas, como la de Rafael Díez Collar o la de postales del Archivo Municipal de Toledo, así como contribuir al conocimiento de nuevas figuras regionales como Juan Ruiz de Luna.

En el segundo capítulo, «La fotografía y el patrimonio artístico de Castilla-La Mancha», la fotografía se pone al servicio del legado monumental de la región, señalando su vinculación documental con el patrimonio material. Predominan en esta sección los trabajos abordados desde la historia del arte, que ve en la fotografía una fuente esencial para la reconstrucción de su pasado. Desde este punto de vista, no debe extrañar que buena parte de los trabajos concentren su interés cronológico en el periodo de la Guerra Civil y la posguerra, pues es ésta una etapa significativa del deterioro y la destrucción monumental.

Pero los textos trascienden la consideración utilitaria de la fotografía y, en algunos casos, acometen análisis más profundos sobre la significación socio-histórica de esas imágenes en el momento en que fueron producidas, y su utilización para la consecución de unos objetivos determinados. Así, se introduce una interesante perspectiva social en la historia de la fotografía.

También hay cabida para reflexionar sobre la importancia de las fotografías en la configuración de imágenes icónicas de ciudades (caso de Toledo y el papel que la fotografía estereoscópica jugó en su difusión) y monumentos (valga como ejemplo la inspiración romántica que el destruido claustro del toledano monasterio de San Juan de los Reyes cumplió reflejado en numerosas imágenes y postales).

Finalmente, el valor de la fotografía para el estudio del patrimonio inmaterial está reflejado en el último capítulo, donde aquélla entra de lleno en contacto con el amplio campo de las ciencias sociales. Así, las perspectivas histórica, antropológica y artística, se entremezclan en los trabajos de este bloque, caracterizado por su tendencia interdisciplinar. Diversidad temática, metodológica, cronológica y espacial enriquecen la mirada sobre un mismo objeto, la fotografía, diversificando los resultados obtenidos de su estudio. Aunque, como en el caso anterior, y posiblemente relacionado con la celebración del setenta aniversario del estallido de la Guerra Civil, estos tres años y la sucesiva posguerra han tenido un gran protagonismo en las comunicaciones presentadas.

Por otra parte, hay que señalar cómo en este capítulo la perspectiva social no ha sido una prioridad en los trabajos de los comunicantes, si bien es cierto que algunos trabajos integran perfectamente la interpretación social, abogando por la explicación de los procesos y, alejándose así, de imágenes estáticas o carentes de conflicto.

Por el contrario, hay que alabar el hecho de que, en este caso, la relación entre la información documental de la fotografía y su tratamiento como objeto físico se unan en proyectos de recuperación de la «memoria», recuperación de la historia, pero también del patrimonio fotográfico tangible.

En definitiva, los trabajos reunidos en este libro suponen un avance en el ámbito de la historia de la fotografía, acorde con el creciente interés que este objeto tiene en la sociedad actual. Y avanza desde la perspectiva interdisciplinar necesaria para abordar conveniente-



mente la complejidad que este tipo de estudios requiere, incorporando a la faceta histórica los trabajos realizados en campos como la archivística, la antropología, la historia del arte o las comunicaciones, entre otras.

El encuentro del que surge este texto tendrá su continuidad en próximos coloquios y actividades, pues seguirá constituyendo una línea prioritaria para la actuación del Centro de Estudios.

No podemos concluir esta presentación sin hacer públicos nuestros agradecimientos. Por seguir un orden, en primer lugar a todos los que han participado en el Encuentro, ponentes y comunicantes, por haber enriquecido el debate. Nuestra gratitud también a ANABAD de Castilla-La Mancha, organizadora del Encuentro junto con el Centro de Estudios. Algunas instituciones lo hicieron posible con su financiación: la Consejería de Educación y Ciencia, el Real Consorcio de Toledo, la Facultad de Humanidades de Toledo y el Vicerrectorado de Relaciones Institucionales de la Universidad de Castilla-La Mancha. A todos ellos y al Servicio de Publicaciones de nuestra Universidad, muchas gracias.

Toledo, diciembre de 2007





# PONENCIAS

# EVOCACIÓN, HISTORIA Y TARJETAS POSTALES ENTRE REPÚBLICAS (1869-1939)<sup>1</sup>

ESTHER ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR

ÓSCAR FERNÁNDEZ OLALDE

ISIDRO SÁNCHEZ SÁNCHEZ

RAFAEL VILLENA ESPINOSA

Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Las dos repúblicas proclamadas en España significaron serios intentos modernizadores cortados de raíz y de forma violenta, independientemente de los propios errores republicanos, por sectores clericales y retrógrados. En el ámbito de ese afán modernizador se puede enmarcar la puesta en marcha de la tarjeta postal durante la Primera o la creación de la «Tarjeta postal de campaña», en la Segunda, que formaba parte del sistema gratuito de correspondencia dirigida a las fuerzas militares leales a la República.

Mas ¿qué es una tarjeta postal? Según Albert Thinlot, uno de los cartófilos franceses más importantes, es un impreso sobre un soporte semirrígido destinado a un uso postal, para una correspondencia breve al descubierto<sup>2</sup>. Deudora de proyectos culturales decimonónicos, como ha escrito Bernardo Riego, reflejó los avances y los valores del XX. Este autor, por otra parte, ha visto la tarjeta postal como una gran memoria visual del siglo XX, por la que desfilaron los aspectos más relevantes de la sociedad, con una variedad temática muy importante<sup>3</sup>.

No abundan en nuestro país los estudios generales sobre la historia de la tarjeta postal. Es cierto que en los últimos lustros se están editando trabajos diversos pero relacionados en su mayoría con poblaciones concretas, como el modélico sobre Santander o los más recientes dedicados a Cuenca y Talavera de la Reina<sup>4</sup>. Las obras publicadas han tenido que ver en buena medida con el coleccionismo, con la cartofilia, como el pionero de Esteban Argiles, los de Francisco del Tarré o, más recientes, los de Martín Carrasco<sup>5</sup>. Entre los trabajos concretos sobre la evolución general de la tarjeta postal en España se pueden recordar siete desiguales de Francisco Carreras, Antonio del Campo, Alfonso Pintó, Eliseo Trenc, Bernardo Riego, Carlos Teixidor y Francisco Javier Padín<sup>6</sup>. Además, es posible citar algunas investigaciones referidas a períodos concretos, como las de José Manuel Rodríguez, Jean-Louis Guereña o Ricard Martí<sup>7</sup>.

Para la elaboración de este trabajo se han visto y analizado muchas postales pero han sido las posibilidades abiertas gracias a la digitalización de documentación histórica y su puesta al servicio de los investigadores mediante Internet, —acción en la que el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha fue una de las instituciones pioneras en España— las que nos han permitido conocer, consultar y analizar documentos muy diversos que de otro modo hubiera sido casi imposible. En esa línea resultan modélicos, y son sólo dos muestras, los proyectos de la Fundación para la Etnografía y el

1 El título de nuestro estudio, como es fácil observar, se ha inspirado en el artículo de F. Keetz, «Nostalgia, History, and Postcards», en *Social Education*, año 40, núm. 1 (enero-1976).

2 La definición en francés es la siguiente: «La carte postale est un imprimé sur un support semi-rigide destiné à un usage postal, pour une correspondance brève à découvert». Ver P. N. Armand y A. Thinlot, *Historique de la carte postale française illustrée*, Herblay, Cartes postales et Collection, 1987; y P. N. Armand (dir.), *Dictionnaire de la cartophilie francophone*, Herblay, P. Armand, 1990. En Francia existe una abundante bibliografía sobre la tarjeta postal y se pueden recordar algunos ejemplos: L. Wolowski, *La Carte postale en divers pays*, Paris, Guillaumin, 1873; A. Kyrou, *L'Âge d'Or de la carte postale*, Paris, Andre Balland, Éditeur, 1966 (hay reedición de 1975); P. O'Reilly, *Centenaire de la carte postale, 1871-1970. Histoire de la carte administrative en France*, Paris, Le Vieux papier, 1970; A. Ripert y C. Frère, *La Carte postale. Son histoire, sa jonction sociale*, Paris, Editions du CNRS, 1983 (también en Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983); J. B. Milliard y N. Paré, *La Carte postale du soldat de 1913 à 1919*, Tours, Éd. de la «Nouvelle République», 1987; G. Neudin, *La photographie dans la carte postale*, Paris, Neudin, 1992; G. Silvain y J. Kotek, *La carte postale antisémite. De l'affaire Dreyfus à la Shoah*, Paris, Berg international éd., 2005.

3 B. Riego, «La tarjeta postal, entre la comunicación interpersonal y la mirada universal», en M. Alonso Laza, *Santander en la tarjeta postal ilustrada (1897-1941)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997, págs. 37-38.

4 M. Alonso Laza (ed.), *Santander en la tarjeta postal ilustrada (1897-1941)*...; F. de la Torre de la Vega y otros, *Tarjetas postales de la ciudad de Cuenca (1897-1936)*, Cuenca, Diputación Provincial, 2004; y C. Pacheco Jiménez y B. Díaz Díaz, *La ciudad en el recuerdo. La tarjeta postal en Talavera de la Reina (1902-1960)*, Talavera de la Reina, Colectivo de Investigación Histórica Arrabal, 2005. Otras obras referidas a ámbitos geográficos concretos, por citar algunas, tratan Asturias, Badajoz, Barcelona, Bilbao, Cáceres, Cádiz, Calatayud, Cudillero, Cuenca, Cuevas de Almanzora, Gijón, Guipúzcoa, Madrid, Mérida, Murcia, Oviedo, Portugalte, San Sebastián, Santiago de Compostela, Sevilla, Vizcaya o Zaragoza. Se puede conseguir la referencia completa en las bases de datos bibliográficas pertinentes.

Desarrollo de la Artesanía Canaria, organismo autónomo del Cabildo de Gran Canaria, y del Archivo Municipal de Toledo.

El proyecto de la FEDAC es modélico. Con una página de Internet dividida en varios apartados, bien concebida, valiosa y útil, tiene una parte dedicada a su fondo fotográfico, al que se ha añadido hace poco tiempo el Museo Virtual de Fotógrafos<sup>8</sup>. El archivo fotográfico cuenta con más de 47.000 imágenes distribuidas en varias series –entre ellas la dedicada a tarjetas postales–, tiene un variado contenido en el que destacan, aparte del registro institucional, las imágenes asociadas al inventario de bienes de interés etnográfico de Gran Canaria, así como las relativas a oficios y mobiliarios tradicionales en la Isla, fiestas populares y otros muchos.

El del Archivo Municipal de Toledo, aparte de otras secciones que se pueden consultar en la página del Ayuntamiento<sup>9</sup>, presenta una colección municipal de tarjetas postales formada por más de dos mil ejemplares, con imágenes reproducidas –se advierte en la página– en consonancia con los gustos de los fotógrafos y de los turistas, lo que debe tenerse en cuenta a la hora de consultar. Las más numerosas en una ciudad tan visitada como Toledo son, aparte de las vistas y el río Tajo, las correspondientes a monumentos y calles más importantes. Es posible realizar búsquedas genéricas mediante palabras como barrios, calles, casas, cigarrales, mezquitas, molinos, murallas, patios toledanos, personas, plazas o tipos populares. Y también por editor: Purger, Heliotipia, Hauser y Menet, Grafos, Roisin...

Las experiencias canaria y toledana, realizadas con distinto enfoque, están en línea técnicamente con programas modélicos en los que se aúnan las posibilidades que ofrece la Red y la coordinación entre instituciones y organizaciones, lejos del tradicional «capillismo» español. Por ejemplo, con el programa *Paris en images* se desarrolla una acción encaminada a poner a disposición de todos, mediante acceso libre y gratuito, una selección de 25.000 imágenes de París, entre ellas tarjetas postales. Se ha construido una base de datos impresionante, de fácil manejo, cuidada estética y un acceso rápido. El proyecto lo desarrolla la Sociedad de Economía Mixta Local (SAEML) denominada «Parisienne de Photographie», creada en julio de 2005 para la reproducción y puesta en valor de los fondos iconográficos y fotográficos parisinos depositados en museos, bibliotecas y otras instituciones culturales, así como los de la Agencia Roger-Viollet. Colaboran en el proyecto la Dirección des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, la empresa multinacional France Telecom, la agencia fotográfica Roger-Viollet y la agencia Crayon Noir e-medias<sup>10</sup>.

También es plausible la iniciativa de la Biblioteca del Congreso de EE UU, ubicada en Washington. En su sección «American Memory» se conservan digitalizados mapas históricos, documentación de *ephemera*, audios y videos, es decir, diferentes tipos de documentos entre los que se encuentran también fotografías y tarjetas postales<sup>11</sup>. Repartidas en colecciones muy diversas asimismo se pueden consultar en línea.

Afortunadamente son muchas las colecciones de tarjetas postales que se han formado en España pero pocas, desgraciadamente, son accesibles a través de Internet. Se pueden citar dos ejemplos, uno nacional y otro local, que ganarían con su presencia en la Red. En el primer caso se puede recordar la Colección César Fernández Ardavin/Leonard Parish, depo-

5  
E. Argiles, *Apuntes para la historia y descripción de los sellos de correos, telégrafos y tarjetas postales emitidos en España y sus posesiones de Ultramar*, Zaragoza, Imprenta de Manuel Ventura, 1879; Por ejemplo, el correspondiente a 1920 de F. del Tarré, *Catálogo de sellos y tarjetas postales de España, colonias y ex-colonias emitidos hasta la fecha: 1920*, Barcelona, Editorial Francisco del Tarré, 1920; y M. Carrasco Marqués, *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet (1892-1905)*, Madrid, Casa Postal, 1992; o *Las tarjetas postales ilustradas de España circuncladas en el siglo XIX*, Madrid, EDIFIL, 2004.

6  
F. Carreras y Candi, *Las tarjetas postales en España*, Barcelona, Imp. de Francisco Altés, 1903; A. del Campo, *Tarjetas postales*, Santander, 1903; A. Pintó, *La tarjeta postal. Estética e historia*, Barcelona, Producciones Editoriales del Nordeste, 1953; E. Trenc Ballester, «La tarjeta postal. Estudio histórico. Análisis estilístico», en *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*, Barcelona, Gremio de Industrias Gráficas de Barcelona, 1977, págs. 200-211; B. Riego, «La tarjeta postal, entre la comunicación interpersonal...»; C. Teixidor Cadenas, *La tarjeta postal en España, 1892-1915*, Madrid, Espasa Calpe, 1999; y F. J. Padín Vaamonde, *Las emisiones de enteros postales de España*, Madrid, Fundación Albertino de Figueiredo para la Filatelia, 2003.

7  
J. M. Rodríguez, *Las tarjetas postales de Alfonso XII para el interior de la nación. Discursos académicos XVII*, Madrid, Academia Hispánica de Filatelia, 2004; J. L. Guereña, «Imagen y memoria: La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX», en *Berceo*, núm. 149 (2005), págs. 35-58; y R. Martí Morales, *En campanya. Les targetes postals de la guerra civil, 1936-1939*, Barcelona, Editorial Miquel A. Salvatella, 2000.

8  
<http://www.fedac.org/> (15-8-2007).

9  
<http://www.ayto-toledo.org/archivo/> (15-6-2007).

10  
<http://www.parisenimages.fr/> (14-7-2007).

11  
<http://memory.loc.gov/ammem/index.html> (3-9-2007).

sitada en la Biblioteca Nacional, que contiene una importante cantidad de tarjetas postales<sup>12</sup>. Dicha institución tiene más fondos pero, por desgracia, aun no están catalogados (aunque sí inventariados). Se puede hablar de dos colecciones –aunque no tienen ese carácter– aparte de un volumen muy numeroso de tarjetas actuales que llegan por depósito legal y van a Alcalá. Por un lado, las que se conservan en la sala Goya y que, según noticias verbales de los funcionarios, son unas 3.000, circuladas la mayoría entre 1890 y 1950 aproximadamente. Por otro, hay que contar con otras 1.000 de la sección Ephemera con cierto valor artístico.

En el segundo, la Colección Tomás Camarillo, conservada en el Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU). Contiene 1.848 imágenes, fechadas entre 1924 y 1948 correspondientes a 287 pueblos, villas y ciudades de la provincia, con vistas generales, paisajes naturales, calles, plazas, rincones y edificios destacados, así como numerosos retratos de tipos. Se conservan 1.575 negativos (94 de cristal y 1.481 acetatos) y 269 positivos. Además, 651 reproducciones a gran tamaño realizadas por el autor para exposiciones y 1.475 en formato postal<sup>13</sup>.

## 1. El fotógrafo *fashionable* (1850-1869)

Compañera importante de la tarjeta sería, evidentemente, la fotografía. A mediados del XIX André Adolphe-Eugène Disdéri ideó un método más rápido y más barato para hacer fotografías de pequeño formato, la *carte-de-visite* o tarjeta de visita<sup>14</sup>. El fotógrafo francés describía el procedimiento, que debía desarrollarse con gran precisión en las operaciones manuales, por el que la reproducción de una imagen sobre una placa de cristal servía como negativo para multiplicarla sobre el papel: limpieza del cristal, aplicación del colodión, formación de la capa sensible, exposición a la cámara negra, aparición de la imagen, fijación y reproducción positiva sobre el papel<sup>15</sup>.

A partir del avance de Disdéri se produjo un impulso en la democratización de la fotografía y las tradicionales tarjetas de visita tuvieron un cambio significativo gracias a la introducción de la imagen en ellas. Pero en realidad la *carte-de-visite* tuvo una variedad temática importante, como ha escrito Bernardo Riego siguiendo la tipología de William C. Darrach<sup>16</sup>, que tendía a conservarse en álbumes como las propias tarjetas postales: álbumes de familia, con retratos de personas allegadas diversas; álbumes de celebridades, con reyes, aristócratas, militares, artistas, políticos...; álbumes de viajes, con imágenes adquiridas en los viajes; y álbumes de temas específicos, en función de los intereses del poseedor. O sea, es preciso superar la idea de que la *carte-de-visite* era sólo el soporte de retratos personales pues en realidad la tipología era muy extensa.

Disdéri también vino a España y tuvo un estudio fotográfico con su nombre durante un buen número de años. En 1865 un periódico conservador madrileño anunciaba su marcha en estos términos: «Mr Disdéri, el fotógrafo *fashionable*, va a partir de Madrid muy pronto. Aprovechen la ocasión las niñas bonitas, y logren que cuando el fotógrafo parisien

12

Ver G. F. Kurtz e I. Ortega (dirs.), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional, Guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura/ Ediciones El Viso, 1989, págs. 258-260.

13

<http://cefiugu.com/> (20-8-2007). El Centro depende de la Diputación Provincial de Guadalajara.

14

Se puede ver, por ejemplo, G. Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, págs. 57-66.

15

Disdéri, *Manuel opératoire de photographie sur collodion instantané*, Paris, Alenis Gaudin, 1853.

16

B. Riego Amézaga, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2001, págs. 342-357. Ver los grupos en el libro de W. Culp Darrach, *Cartes de visite in nineteenth century photography*, Gettysburg, W. C. Darrach, 1981. Otra obra importante es la de R. and C. Richard, *Victorian cartes-de-visite*, Princes Risborough, Shire, 1999. La variedad temática se puede comprobar, por ejemplo, en la Colección Castellano: ver G. F. Kurtz e I. Ortega (dirs.), *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional...*, págs. 186-228.

presente en París su colección de bustos españoles, los franceses sientan deseos de visitar el país de las mujeres hermosas»<sup>17</sup>. Utilizaba, como puede observarse, el reclamo de la mujer guapa española, el mito de Carmen que Carlos Serrano estudió hace algunos años<sup>18</sup>. Además, era presentado como *fashionable*, adjetivo frecuente en aquellos años sesenta y setenta para presentar lo más nuevo, lo original, lo diferente, lo insólito en buena medida.

En fin, la *carte-de-visite* se extendió por Europa en convivencia con las tarjetas tradicionales. Con todo, las que seguramente fueron más numerosas en estos años fueron las tarjetas de felicitación, enviadas por diversos medios pero cada vez más por correo postal, aunque en sobre cerrado o abierto. El tarjeteo era frecuente entre los sectores sociales más favorecidos, pero poco a poco se fue extendiendo su uso.

Por ejemplo, así se felicitaba a Isabel II. En una sección de *La Iberia* titulada «El espíritu de la prensa» se citaba cómo el periódico *Las Cortes* enviaba una tarjeta a la reina para felicitarla por su cumpleaños<sup>19</sup>. Pero las felicitaciones se extendieron entre gran número de personas, sobre todo concentradas en días concretos del año: Pascuas, primero de enero, San José y San Juan principalmente. En la *Gaceta de Madrid* se pueden leer llamamientos a depositar las felicitaciones con el tiempo suficiente para proceder a su posterior reparto:

Para que las tarjetas que según costumbre circulan por el correo interior el día primero del año puedan ser distribuidas en el mismo día, se recomienda al público la conveniencia de que sean depositadas en los buzones en la noche del 31 del corriente y primeras horas de la mañana del 1º de enero<sup>20</sup>.

El correo interior de Madrid, por ejemplo, en el tránsito de 1863 a 1864 tuvo que repartir un número importante: «Según nos aseguran pasan de ochenta mil las tarjetas que se han remitido ayer por el correo interior para felicitar días y entrada de año»<sup>21</sup>. En las fiestas del año siguiente subió a la cifra de 124.239, «más algunas otras 7 ú 8.000 que los días antes y después de año nuevo se depositaron en los buzones del interior de la capital, sin duda también con el objeto de felicitar las Pascuas»<sup>22</sup>. Cifra similar se distribuyó el año anterior a la Septembrina:

Este año han circulado más de cien mil tarjetas el día primero de año. Ha habido un gran aumento si se compara esta cifra de felicitaciones con las del año anterior; ó lo que es lo mismo, ha sido mayor la suma de felicidad. Al menos, por este lado no ha empezado mal el año<sup>23</sup>.

En fin, tarjetas de visita y tarjetas de felicitación, a veces con una clara intención política en una situación carente de libertades. Recordemos un solo ejemplo. Juan Manuel Montalván, catedrático, miembro del Ateneo Científico y Literario de Madrid y rector de la Universidad Central, tuvo que dimitir de su cargo ya que se negó a expedientar a Castelar por orden del gobierno. Los estudiantes intentaron homenajear al profesor y solicitaron permiso para darle una serenata, que fue prohibida. Esta derivó en distintas manifestaciones contra el gobierno y los estudiantes regalaron una joya al catedrático con el dinero destinado a la citada serenata. Además, muchas personas le manifestaron su adhesión por medios de tarjetas: «según varios periódicos el ex-rector de la universidad central D. Juan Manuel

17

«Revista de la semana», en *El Ángel del Hogar*, Madrid, núm. 26 (16-7-1865), pág. 207.

18

C. Serrano, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos, nación*, Madrid, Taurus, 1999.

19

*La Iberia*, Madrid, núm. 683 (11-10-1856)

20

*Gaceta de Madrid*, núm. 365 (31-12-1863), pág. 1. Ver, por ejemplo, con recomendaciones en términos similares, los números 78 (18-3-1864), pág. 2; 175 (23-6-1864), pág. 4; o 363 (28-12-1864), pág. 2.

21

*La Esperanza*, Madrid (2-1-1864).

22

*Gaceta de Madrid*, núm. 4 (4-1-1865), pág. 4.

23

*Gil Blas*, Madrid, Madrid, año IV, segunda época, núm. 28 (6-1-1867), pág. 4.



Montalván, profesor respetabilísimo por su ciencia y virtudes, ha recibido miles de tarjetas de felicitación»<sup>24</sup>. Estamos ante el conflicto social conocido como la Noche de San Daniel.

## 2. Más barato pero al descubierto (1869-1890)

Se utilizaron muchas tarjetas antes de 1869 pero la postal fue concebida con dos objetivos principales: potenciar el correo e impulsar las comunicaciones breves. Para conseguir dichos propósitos en principio se redujo el precio del envío, generalmente a la mitad de una carta ordinaria, y se permitió hacerlo al descubierto, o sea, sin sobre.

Es un lugar común en la historia postal europea la afirmación de que fue Heinrich von Stephan quien presentó en 1865 una memoria en una conferencia postal celebrada en Alemania en la que recomendaba la creación de la tarjeta postal. Pero no se adoptó la medida en dicho país dado que, según se afirmó, atentaba contra el principio del secreto de las comunicaciones, y tendrían que pasar todavía algunos años para ver circular las tarjetas postales gracias al impulso de Herrmann en Austria.

En el mundo anglosajón se consideran también como pioneros el proyecto de Stephan y la puesta en práctica austriaca, pero se suele reconocer a John P. Charlton, de Filadelfia, como autor de la idea de un tipo de tarjeta postal para el ámbito privado, ya que en 1861 obtuvo el *copyright* correspondiente. Éste pasó a Hyman Lipman que imprimió y vendió «Lipman's Postal Cards» hasta que se pusieron en marcha las tarjetas postales en Estados Unidos<sup>25</sup>.

En 1869 Emanuel Herrmann presentó su idea a la administración postal austriaca, similar a la de Stephan, que acogió de manera favorable el proyecto y lo puso en marcha el 1 de octubre. El nuevo medio de comunicarse obtuvo un éxito inmediato pues durante el primer trimestre fueron vendidas 2.926.102 tarjetas postales<sup>26</sup>.

Alemania del Norte siguió el ejemplo de Austria y el 1 de julio de 1870 el servicio de tarjetas postales fue puesto en funcionamiento, vendiéndose el primer día en Berlín 45.468 postales. En los estados de Alemania del Sur y Luxemburgo empezó el día 1 de septiembre de 1870, mientras que en Gran Bretaña y en Suiza el servicio funcionó desde el primero de octubre de ese año. Bélgica (aunque hasta 1872 no se generalizó), Canadá, Dinamarca, Finlandia, Holanda, Noruega y Suecia contaron con tarjetas postales desde 1871. El Imperio Ruso desde 1872. Y Francia, Italia, Rumania, Serbia, España y Estados Unidos a partir de 1873. Hasta 1875 las tarjetas postales circularon sólo por el interior de las naciones y a partir de ese año, gracias al acuerdo de la Unión Postal General firmado en Berna, fue posible el envío fuera de los respectivos países.

El éxito de la tarjeta postal fue grande, sobre todo en Gran Bretaña, donde el correo tenía una intensa tradición y una estructura de reparto importante. El director general del ramo publicaba semanalmente una estadística de circulación y a los pocos meses de la puesta en funcionamiento en una sola semana circularon cerca de dos millones de ejemplares<sup>27</sup>.

24

*La Joven Asturias*, Oviedo, núm. 396 (11-4-1865), pág. 4.

25

Sólo dos ejemplos pueden mostrar esa información frecuente en EEUU. T. J. Brady, «Postcards and History», en *History Today*, año 19, núm. 12 (diciembre de 1969), pág. 848; y M. Rickards (dir.), *The Encyclopedia of Ephemeria. A guide to fragmentary documents of everyday life for the collector, curator, and historian*, London, The British Library, 2000, pág. 249.

26

A. Belloc, *Les postes françaises. Recherches historiques sur leur origine, leur développement, leur législation*, Paris, Firmin-Didot, 1886, págs. 604-610.

27

*La Convicción*, Barcelona, núm. 397 (5-9-1871), pág. 5.496.

La tarjeta postal nació oficialmente en 1869 y, precisamente, en la edición del *Diccionario español de la lengua correspondiente* a dicho año se introdujo una importante variación en las acepciones de tarjeta que se venían presentando desde 1803. A la arraigada tarjeta de visita se añadía lo siguiente: «ó se remite para cumplimentar á alguna persona por cualquier motivo»<sup>28</sup>. Es decir, aparte del envío por otros medios, se consideraba también para mandar mediante el correo postal. Ya se venía haciendo desde lustros antes pero hasta ese año no fue recogido el significado por la Real Academia de la Lengua.

La edición de 1884 presentaba ya una suma importante de acepciones, que no completaban ni mucho menos el uso social del vocablo, entre las que estaba por vez primera la de «tarjeta postab»<sup>29</sup>. Es preciso recordar los diversos significados que conviven en el *Diccionario* para conseguir un acercamiento a las diversas percepciones que existían de la tarjeta. En primer lugar la más antigua, y en retirada, que la identificaba con la rodela que se sacaba en las fiestas públicas en que figuraba la divisa del caballero. Dos más la definían como plancha de madera u otro material con la que se adornaba el marco de un cuadro y como membrete de mapas y cartas. La tarjeta de visita se mostraba como el pedazo de cartulina, pequeño y cuadrangular con el nombre o título de una persona, utilizada para las relaciones sociales. Y finalmente, la acepción más moderna, como «tarjeta que lleva estampado un sello de correos, y se emplea como carta poniendo en su anverso el sobrescrito y en su reverso lo que se quiera comunicar á la persona á quien haya de dirigirse. Va sin cubierta, y su porte es siempre menor que el de una carta cerrada». En suma, la Real Academia Española fue recogiendo con retraso la evolución del nuevo medio de comunicación, que consiguió una implantación paulatina, y que tuvo un aliado importante en el desarrollo del correo postal.

De momento seguía teniendo presencia postal la tarjeta de felicitación, sobre todo en el cambio de año. Concretamente, un periódico daba noticia del ingreso en los buzones madrileños, durante los días 31 de diciembre y 1 de enero de 1870, de 184.212 tarjetas, 77.212 más que en enero de 1869<sup>30</sup>. En ese sentido, un periódico madrileño, que se presentaba como «eco de la chismografía artística y literaria»<sup>31</sup>, recordaba a comienzos de 1872 que desde hacía unos años se había consolidado en España la «costumbre de convertir á todos en Manueles, Manolos y Manolitos» pues un gran número de tarjetas llegaban a los buzones de correos o se depositaban en los estancos para felicitar el año nuevo. Cada una de las hojillas de cartulina Bristol diría, si pudiese hablar, al salir del sobre: «Sr. D. Fulano, yo represento á esa persona cuyo nombre y apellido traigo, y vengo de su parte á decir á usted que deseo continuar siendo su amigo durante el año que empieza». Pero, aparte de las cuestiones amistosas y de afecto, interesa resaltar una acción observada que el periodista denominaba de «economía doméstica». Y es que para que el envío de la tarjeta, que iba en su correspondiente sobre, resultara más barato algunas personas cortaban «uno de los extremos del sobre ó todos ellos, de suerte que se viera que no contenían más que una cartulina impresa o litografiada». Eso les llevaba a reducir el franqueo pues el sobre actuaba como faja y entonces se reducía el precio del sello puesto que la tarjeta era como un impreso. Como se

<sup>28</sup>  
*Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*, Madrid, Imp. de Rivadeneyra, 1869.

<sup>29</sup>  
*Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*, Madrid, Imp. de Hernando, 1884.

<sup>30</sup>  
*La Esperanza*, Madrid, 3-1-1870.

<sup>31</sup>  
*El Café*, Madrid, núm. 6 (15-1-1872), pág. 1.



ve, la picaresca daba el paso anterior al descubrimiento total de la tarjeta y a la reducción del precio para el envío.

Se ha repetido que en España la tarjeta postal fue creada por decreto de 10 de mayo de 1871. Pero hasta el decreto de tarifas del correo publicado en septiembre de 1872 no se permitió su circulación, aunque la primera tarjeta postal oficial data de diciembre de 1873. Durante ese año circularon en España tarjetas postales privadas anónimas y otras con nombres como los de Antonio J. Bastinos –editor catalán que fundó y dirigió *El Monitor de Primera Enseñanza*–, Abelardo de Carlos –director y propietario de *La Moda Elegante* y *La Ilustración Española y Americana*–, Francisco López Fabra –militar que dirigió la *Revista de Correos* y colaboró en otros periódicos como *Los Niños*–, Carlos Frontaura Vázquez –político, prolífico escritor y periodista que colaboró en un gran número de publicaciones periódicas–, o Juan Mariana y Sanz –librero de Valencia–. Como vemos fueron principalmente periodistas o personas relacionadas con el mundo de la impresión las que hicieron circular las primeras tarjetas postales españolas. También otros como Cámara, Emperaire, Gándara, Medina Navarro, Sagredo y Lecanda, Subirana, Verdaguer o Verdugo<sup>32</sup>.

Curiosamente no era citado en dicha relación Mariano Pardo de Figueroa (Doctor Thebussem), abogado, escritor y periodista de presencia amplia, que hizo circular varias tarjetas. Algunas llevaban impreso el siguiente texto:

Tarjeta postal. Creada por superiores disposiciones de 10 de mayo, 10 de junio y 7 de julio de 1871 y permitida su circulación en España según la tarifa de 15 de setiembre de 1872. Como al Gobierno se le hace cuesta-arriba emitirlas, el doctor Thebussem dispone esta tirada (Mayo 1873) para su uso y para regalarla a sus amigos<sup>33</sup>.

Tampoco mencionaba *La Ilustración Española y Americana* iniciativas como la de un colega dada a conocer un poco antes de ponerse a la venta las tarjetas oficiales y prohibirse las emisiones privadas. *El Mundo Cómico* anunciaba como gran novedad tarjetas postales cómicas<sup>34</sup>. Desde luego, se enviaban remesas a provincias pero los encargos se satisfacían en la madrileña plaza de San Nicolás, donde estaba la administración del semanario.

La prensa se hizo eco de la puesta en marcha de la tarjeta postal y sobre todo resaltó la característica de su circulación al descubierto. Por ejemplo, con tres dibujos de Luque, en los que la ironía y el humor se esparcían al igual, o con uno de Gil jugando con la relación entre amo y criado<sup>35</sup>.

El despegue de la postal durante el Sexenio fue complejo, en parte por el entramado legal existente. Veamos, por ejemplo, el texto del decreto, firmado por Francisco Serrano, que autorizaba la edición de tarjetas postales: «En atención a las razones expuestas por el Ministro de Hacienda, de acuerdo con el Consejo de Ministros, de conformidad con el de Estado, y usando de la facultad que conceden al Gobierno el art. 41 de la ley de Contabilidad de 25 de junio de 1870 y el 44 de la de presupuestos de 28 de febrero de 1873, decreto lo

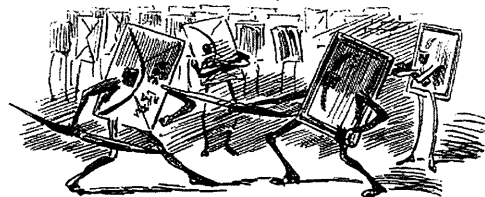
#### LAS TARIETAS POSTALES. — por Luque.



El conapular.—Pido 500.000 fuertes, y me valgo de una tarjeta para que nadie se entere.



—¿Pero qué hace ese chico?  
—Silencio, ya se que usted no se asusta de esto. ¡He hecho la tarjeta!...



(La nada).—Desvergüenza, que no sabes guardar un secreto.  
(La tarjeta).—Para eso tú eres muy reservada, pero siempre te estás retrayendo.

*El Mundo Cómico*. Madrid, núm. 66 (1-2-1874), pág. 4.

32 Nombres citados en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, año 54, núm. 28 (30-7-1899). Hemos obtenido algunos datos biográficos de las primeras personas que circularon tarjetas postales privadas en M. Ossorio y Bernard, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imp. J. Palacios, 1904.

33 J. L. Guereña, «Imagen y memoria: La tarjeta postal...», pág. 42.

34 *El Mundo Cómico*, Madrid, núm. 51 (19-10-1873), pág. 8.

35 Los dibujos de Luque en *El Mundo Cómico*, Madrid, núm. 66 (1-2-1874), pág. 4. El de Gil en *Almanaque literario é Ilustrado para el año de 1875*, Madrid, año III (1874), pág. 92.



Es una gran invencion esta de las tarjetas postales, pues permite enterarse á los criados de todos los asuntos de los amos sin más que saber y querer leer.

*Almanaque Literario e Ilustrado para el año de 1875.* Madrid, Imprenta de Rojas, 1874.

siguiente»<sup>36</sup>. Se aprobaba un crédito extraordinario de 80.000 pesetas para su elaboración, que tendría que cubrirse con «los productos de las mismas tarjetas».

Después del Sexenio Revolucionario, la Dirección General de Rentas Estancadas hacía pública una circular por la que se declaraba caducada la emisión de sellos y tarjetas postales emitidas en la etapa anterior. En cuanto a las tarjetas, se retiraban de circulación pero se canjearon las elaboradas en cartulina blanca con el lema de «Republica Española», las cuales serían sustituidas por otras de mismo precio con la inscripción «tarjeta postal» y en cartulina color anteaado<sup>37</sup>.

Pero tras el nacimiento de la tarjeta postal su desarrollo se vio dificultado principalmente por el impuesto de guerra. Ya hemos visto que en el año económico 1873-1874 se gravó a las cartas con cinco céntimos y que en 1877-1878 se elevó a quince. Además, el impuesto fue aplicado también a las tarjetas postales, lo que el doctor Thebussem denominaba «selloguerritis» cuando hizo imprimir tarjetas con un texto en el que utilizando la ironía describía la grave enfermedad de la tarjeta<sup>38</sup>. Pero el problema no era de la tarjeta postal, era en realidad de todo el sistema de correos español.

En fin se puede establecer una evolución de la tarjeta postal hasta 1890, año en el que se sitúa el nacimiento de la tarjeta postal ilustrada en España. Desde comienzos de los sesenta hubo tarjetas privadas en tinta negra sobre cartulinas de distintos colores que circularon como carta, es decir, en sobre. Luego llegó la tarjeta postal, similar a la antes descrita pero al descubierto, que pronto se utilizó como vehículo publicitario, y después la tarjeta postal ilustrada con grabados. El paso siguiente fue la aparición de la fotografía en la tarjeta postal, hecho que suele atribuirse al litógrafo Zrenner en el marco de la Exposición de Nuremberg de 1882<sup>39</sup>. Después, poco a poco la fotografía fue introduciéndose en ella.

### 3. La fiebre del mundo entero (1890-1905)

Con datos de la Unión Postal Universal, José Manuel Rodríguez proporciona una media anual de tarjetas postales circuladas en España de 321.000 entre 1879 y 1887 y de 718.000 desde 1888 a 1897<sup>40</sup>. El nítido incremento de los últimos años del siglo, aparte de la evolución de la tarjeta y el aumento de su utilización, tuvo que ver con la aparición y extensión de la tarjeta postal ilustrada primero y después fotográfica.

Ya se ha visto que a partir de 1887 el gobierno autorizó a la industria privada española la edición de tarjetas postales, aunque siguieron elaborándose las oficiales, reconocimiento reiterado expresamente en los reglamentos de correos aprobados en 1889 y 1898. Puede decirse que a fines de los ochenta se inició un proceso de popularización de las mismas, que aumentó en 1892 cuando se distribuyeron las primeras postales ilustradas al calor de los fastos conmemorativos del descubrimiento de América.

Carreras sitúa el nacimiento de la postal ilustrada española en 1890 gracias a dos fototipias de Granada tiradas en Alemania, aunque no llegaron a ponerse a la venta. Pero de las editadas en España, según los datos conocidos hasta el momento, la más antigua

<sup>36</sup> *Gaceta de Madrid*, núm. 61 (22-3-1874), pág. 702.  
<sup>37</sup> *Gaceta de Madrid*, núm. 198 (17-7-1875), pág. 153.  
<sup>38</sup> Citado por J. M. Rodríguez, *Las tarjetas postales de Alfonso XII...*, pág. 21.  
<sup>39</sup> H. Luis Pezzimenti, *Diccionario de tarjetas postales*. Se puede consultar en la página del Centro de Estudios e Investigación de la Tarjeta Postal en Argentina (<http://www.geocites.com/ceitpa>), julio de 2007).  
<sup>40</sup> J. Manuel Rodríguez, *Las tarjetas postales de Alfonso XII...*, pág. 19.

fue impresa en 1892 por Hauser y Menet<sup>41</sup>, concretamente fue una composición fotográfica con cuatro vistas de Madrid. Después, hasta 1896, se hicieron postales de Barcelona, Bilbao, Valencia y otras ciudades andaluzas. Pero el despegue se produjo en 1897, cuando Hauser y Menet inició su denominada «serie general» compuesta por 690 tarjetas postales con vistas de ciudades, temas taurinos, cuadros del Museo del Prado, primeras planas de periódicos... En 1898, remitiendo una peseta en sellos de correos, la casa enviaba cinco muestras de postales<sup>42</sup>. Por cierto, era la única empresa que se anunciaba en *Nuevo Mundo*, revista que en los años siguientes sería una plataforma importante para la publicidad de tarjetas postales.

Un anuncio a finales de 1902, además de cifrar la producción mensual de Hauser y Menet en medio millón de tarjetas postales<sup>43</sup>, indicaba las siguientes series: Retratos de los reyes, Vistas y monumentos de España, Costumbres y tipos españoles, Cuadros del Museo del Prado, Real Armería de Madrid, Asuntos taurinos, Colección Company (Bellezas españolas y fotografías de Company), Poesías de Campoamor (ilustradas por P. Carcedo), Apuntes fotográficos, Dibujos artísticos (por M. Peña), Don Quijote (por L. García Sampetro), Alfonso XIII (diez retratos), Fiestas reales, Asuntos militares, Colección Saljillo [sic], Colección Covadonga, Colección Cánovas y Reproducciones de periódicos españoles. Además realizaban ediciones especiales por encargo, cuya propiedad era de la empresa que las pidiera, cuya tirada mínima era de 5.000 tarjetas en diez asuntos diferentes.

Esta empresa fue también la que imprimió obra de fotógrafos famosos, consiguiendo éxitos editoriales notables. Recordemos un ejemplo:

Ya que de éxitos hablamos, diremos que uno de los mayores, que sepamos, es el conseguido por el Sr. Cánovas con la serie ¡Quién supiera escribir!, de la cual los Sres. Hauser y Menet están estampando la 11ª edición de manera que á estas horas se llevan vendidas 20.000 series, ó lo que es igual 200.000 tarjetas...

Bien dijo Pérez Galdós que las tarjetas postales traen revuelto al mundo<sup>44</sup>.

Si Hauser y Menet era una nueva empresa otras, de funcionamiento tradicional y acreditada solvencia, se adaptaban a los nuevos tiempos. Fue el ejemplo de la Casa Fotográfica Laurent, que a fines de 1900 ponía a la venta una colección de tarjetas postales en la que se reproducían cuadros del «Museo Moderno»<sup>45</sup>. Su sucesor en Madrid J. Lacoste (con dirección en Plaza de las Cortes, 2) anunciaba, además de fotografías de muchos tipos -cuadros, esculturas, tapices, objetos de arte, monumentos o vistas de España y Portugal-, tarjetas postales ilustradas de la Casa Cánovas, Baena y otras, así como talleres de fototipia para ilustración de obras y tarjetas postales<sup>46</sup>.

En los albores del siglo XX, junto a Hauser y Menet o el sucesor de Laurent, fueron asentándose negocios de postales. Fueron los casos de Dümmtzen, en Barcelona, que ofrecía ofertas como diez postales transparentes con vistas españolas y cien diferentes extranjeras por cinco pesetas; Thomas, en Madrid, que anunciaba una espléndida [sic] instalación con más de 20.000 postales de fantasía distintas a precios muy reducidos, así como platinos con artistas españoles y extranjeros a veinte céntimos; Luis Viola y Verger, en

41

M. Carrasco Marqués, *Catálogo de las primeras tarjetas...*

42

*Nuevo Mundo*, 12 de octubre de 1898.

43

Apareció en *España Cartófila* en diciembre de 1902. Ver en M. Carrasco Marqués, *Catálogo de las primeras tarjetas...* pág. 10.

44

*La Fotografía*, Madrid, núm. 13 (octubre-1902), pág. 5. Citado por M. Alonso Laza en su brillante tesis titulada *La fotografía artística en la prensa ilustrada (España, 1886-1905)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2004. En ella se pueden ver otros ejemplos y la conexión entre fotografía y tarjeta postal.

45

*Nuevo Mundo*, núm. 365 (19-12-1900), pág. 18.

46

*Nuevo Mundo*, núm. 444 (12-7-1902), pág. 18.

Barcelona, con series como Teatre Catalá; Madrid-Postal, que recibía diariamente, según anunciaba, las últimas novedades extranjeras y tenía editada la mayor colección de artistas españolas y otros asuntos (enviando veinticinco pesetas, «ó buenas referencias», mandaba un «variado surtido en novedades de mucho gusto»); o Marquina Hermanos, que ofrecían vistas de Granada, caricaturas o marinas de Verdugo Landi<sup>47</sup>.

Además, publicaciones periódicas que contaban con imprenta propia vendían en ocasiones postales editadas en sus talleres. Fue el caso, por ejemplo, de *Nuevo Mundo* con series de diez postales como las denominadas modernistas o las dedicadas a piezas teatrales como *Electra*, con fotografías de las escenas culminantes de la obra representada por artistas del Teatro Español, o *Tortosa y Soler*. Se vendían normalmente en Madrid en estancos, librerías y papelerías, mientras que en provincias los pedidos se debían hacer a la redacción de la propia revista. Estas empresas de publicaciones periódicas también realizaban trabajos a particulares o comercios de provincias. Fue el caso del que realizó para Rafael F. y Esteban con vistas de Zamora, a quien había que hacer los pedidos en la calle San Andrés de aquella ciudad<sup>48</sup>.

También salieron, durante aquellos años de eclosión, revistas dedicadas a las tarjetas postales como *España Cartófila* (Barcelona), *El Coleccionista de Tarjetas Postales* (Madrid), revista ilustrada que aparecía mensualmente, o el *Boletín Cartófilo Artístico-literario* (Barcelona). Y se constituyeron asociaciones como la Sociedad Cartófila Española «Hispania»

Pero no sólo era Galdós. En esos años, intentando mostrar su gran desarrollo y su significativa utilización, se repetían las frases del tipo «La tarjeta postal es hoy la fiebre del mundo entero»<sup>49</sup>, que ya se había convertido en todo un tópico. En el suelto de *Madrid Cómico* se citaba el cálculo de cuatro millones de francos para el movimiento diario de las llamadas artísticas cartulinas, que había centuplicado el trabajo de los empleados de correos, desesperados con «el incesante cruce que existe y aterrados con el que les amenaza», pues todo apuntaba a que la fiebre iba en aumento. Hasta los menos entusiastas del sistema epistolar caían en la tentación, se escribía, de saludar a un amigo ausente mediante el envío de un «trébol, una figura modernista ó cualquier *mono* por el estilo». Era toda una explicación certera del fenómeno. La industria se había percatado del negocio y cada día lanzaba una flamante serie, una colección original o un nuevo tipo de tarjeta, lo que llevaba a algunos coleccionistas a la fatiga del que «ha emprendido una labor... que no tiene fin». Se aludía también a algunos que ya tenían forrados con tarjetas postales el gabinete, el despacho, los pasillos, el biombo, los *portiers* o ¡hasta la colcha de la cama!, empapelados que el redactor tachaba de auténticos para conseguir la aprobación de los más incrédulos. Y terminaba con la ya manida broma de que las postales, imitando a las mujeres descotadas [sic], «tampoco pueden *guardar el secreto*».

Esa pasión por la tarjeta postal no debe extrañar pues era la época del coleccionismo. A los álbumes propios del siglo XIX, con tarjetas de visita o con versos, pensamientos y dibujos, siguieron los que reunían cajas de cerillas, autógrafos de personajes famosos, sellos, cromos y, cómo no, tarjetas postales. Claro que hasta algún álbum de besos llegó a

<sup>47</sup>  
Anuncios respectivamente en *Nuevo Mundo*, núms. 424 (19-2-1902), pág. 18; 425 (26-2-1902), págs. 17-18; 467 (19-12-1902), pág. 20; 523 (15-12-1904), pág. 2; 614 (12-10-1905), pág. 23; 623 (14-12-1905), pág. 23.

<sup>48</sup>  
*Nuevo Mundo*, núm. 444 (12-7-1902), pág. 18.  
<sup>49</sup>  
*Madrid Cómico*, año XII, núm. 9 (1-3-1902), pág. 2.



formarse. Efectivamente, hombres y mujeres se humedecían los labios con carmín y después estampaban un ósculo en la página de blanco papel, en la que dejaban la correspondiente huella<sup>50</sup>.

En cualquier caso, en los albores del siglo XX estaba claro que la tarjeta postal había arraigado en España como medio de comunicación, pues parecía inventada para «nuestro carácter vivo y ligero»<sup>51</sup>, aunque no tuviera la importancia que en otros países. El redactor de *La Dinastía* afirmaba que había personas que la usaban para evitarse el trabajo de meter la carta en el sobre y en los negocios su utilización era muy intensa para enviar mensajes breves, cifras o cotizaciones. A pesar de todo eso, se anunciaba la subida del precio de la tarjeta a quince céntimos y, una vez más, se comparaba la situación con Inglaterra, donde con postales que ofrecían más espacio el precio era tan sólo de cinco céntimos para la circulación por todo el «colosal imperio británico».

Y es que en el caso español el fenómeno, aunque importante, no alcanzó las dimensiones de otros países europeos, al menos antes del comienzo de la primera gran guerra. Hacia el año del centenario quijotesco, según datos del *Anuario del comercio y de la industria*<sup>52</sup>, sólo había talleres de fototipia, principal sistema empleado entonces en la edición de postales, en Barcelona, Gijón, Madrid y Zaragoza y la casi inevitable referencia en ese mundo era Hauser y Menet, empresa que en dicho año tenía su sede en la calle Ballesta de Madrid. En cuanto a las firmas que comercializaban tarjetas, especializadas en algunos casos en la venta de postales de otros países, el *Anuario* citaba en la capital de España las siguientes empresas: Franco Española, Madrid Exprés, Madrid Postal, Manuel Quiñones, Adrián Romo y Thomas. En Barcelona funcionaban los establecimientos de Antonio Cruzel, Pablo Dümmtzen, Ángel S. Fidalgo, Kunzli Hermanos, Luis Viola Vergés y Luis Bartrina<sup>53</sup>. Fuera de las dos más importantes ciudades españolas, siempre según el *Anuario* citado, sólo había algunas tiendas dedicadas a la venta de postales en Albacete, Castellón, Santander, Valladolid y Zaragoza.

Pero la venta de tarjetas se había extendido más que lo reflejado en el *Anuario del comercio*. Por ejemplo, un anuncio de prensa insertado en un semanario editado en una pequeña población situada cerca de A Coruña informaba de la venta de tarjetas postales con vistas de Galicia y otras regiones de España en la imprenta y librería de Carré, situada en la calle Real de A Coruña<sup>54</sup>.

Además de la abundancia de los envíos de postales y de la proliferación de coleccionistas se organizaron asimismo exposiciones diversas, siguiendo la línea marcada por la Exposición Universal de Tarjetas Postales, celebrada en París en 1900. Por ejemplo, desde el 24 de mayo hasta el 12 de julio de 1903 la Sociedad Cartófila Española «Hispania» celebró en Barcelona una exposición a la que acudieron expositores, coleccionistas, editores y comerciantes, además de un buen número de visitantes<sup>55</sup>. Entre las postales expuestas hubo todo tipo de tarjetas con problemas en las direcciones y en el franqueo, como una que desde Rusia llegó a su destino en Barcelona sin llevar escrito el nombre de la ciudad.

Unos meses después Barcelona volvía a contar con otra exposición, en este caso organizada por la Cruz Roja en el Palacio de Bellas Artes. Había días dedicados a temas diferentes.

**Industria**  
**Fotográfica**

PRIMERA FÁBRICA EN ESPAÑA  
de tirajes foto-mecánicos al bromuro de plata  
*registrada como tal en la matrícula oficial*

FABRICACIÓN  
DE  
TARJETAS POSTALES, CARTELES, TICKETS, ETC., ETC.

ESPECIALIDAD  
EN LA  
EDICIÓN DE POSTALES MATE Y ESMALTE

**Luis Bartrina**  
S. en C.  
Ronda de San Pedro, 32  
BARCELONA

MARCA DE LA CASA

*El año en la mano.*  
*Almanaque-Enciclopedia de la vida práctica. 1908.*  
Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1907.

50

Kiss, «El álbum de besos», en *Nuevo Mundo*, núm. 623 (14-12-1905), pág. 6. Un coleccionista de postales fue, por ejemplo, Manuel Pereira Estévez, de Vigo, que en 1909 cambiaba postales de vistas y aceptaba correspondencia en español y francés. Ver *Nuevo Mundo*, núm. 822 (7-10-1909), pág. 34.

51

*La Dinastía*, núm. 7.148 (14-1-1900), pág. 2.

52

*Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración de España, sus colonias, Cuba, Puerto Rico y Filipinas, estados Hispano-Americanos y Portugal*, Madrid, Bailly-Baillière, 1906. Los datos del anuario son sólo orientativos, con seguridad era mayor el mundo empresarial en torno a la tarjeta postal.

53

El anuncio de esta empresa reproducido aquí en *El año en la mano. Almanaque-Enciclopedia de la vida práctica. 1908*, Madrid, Librería de los sucesores de Hernando, 1907.

54

*La Montaña*, Santa María de Oza, núm. 16 (23-10-1898), pág. 4.

55

*Alrededor del Mundo*, Madrid, núm. 215 (17-7-1903), pág. 47.

Por ejemplo, el día 24 de julio, con la actuación incluso de una banda de música, estuvo dedicado a la moda y la «benéfica Asociación ha invitado a distinguidas familias de la buena sociedad barcelonesa»<sup>56</sup>.

En noviembre del mismo año le llegó el turno a Madrid. La Asociación Gaditana de Caridad organizó en el local de la Casa Singer<sup>TM</sup> una exposición con tarjetas, llamada Festival de la Caridad de Cádiz, con autógrafos de personalidades (reyes, presidentes de república, escritores, pintores...), que enviaron su tarjeta para recaudar fondos. Desde Alfonso XIII, pasando por las infantas Eulalia y Paz, hasta Sánchez Solá, Sorolla, Domingo, Carlos de Braganza (rey de Portugal), Martínez Abades o Puccini enviaron sus tarjetas para colaborar en el evento caritativo<sup>57</sup>. Todas las actividades se adobaron, cómo no, con el correspondiente *lunch*, ofrecido a las autoridades y a la prensa por la Comisión organizadora. La exposición en su lucha contra la mendicidad contó, según informaba el diario *El Noroeste*, con tarjetas firmadas por personajes como los siguientes: reyes y emperadores europeos, presidentes de repúblicas americanas, escritores (Zola, Anatole France, Cátulo Mendes, Presvot, Echegaray, Balart, Schuman, Ibsen, Tolstoy o Sellés), pintores (Viniegra, Domingo, Benlliure, Francés, Bonnat, Geróme o Garnele), músicos (Puccini, León, Cavallo, Chapí, Bretón, Pedrell o Caballero)... En fin, la colección formada, según *La Dinastía*, estuvo compuesta por diez o doce mil tarjetas postales y finalmente fue adquirida por un particular «por veintitantos mil» duros.

La postal estaba en los comienzos de la edad dorada y su propia utilización exigía un cambio fundamental. Como se sabe, en el anverso se escribía la dirección a la que se dirigía la postal, bajo el título de «Tarjeta postal», pero también podía escribirse nombre y dirección del remitente o utilizar «timbre ú otro procedimiento tipográfico, ó adhiriendo una etiqueta, sin que en ningún caso el espacio ocupado con esta indicación exceda de cinco centímetros de largo por dos de ancho». Por eso, si se quería añadir un texto era preciso escribirlo en la parte de la ilustración, en una zona en blanco o sobre ella<sup>58</sup>. El reglamento de correos de 1898 volvía a reiterar la autorización para tarjetas postales elaboradas por particulares, aunque seguían elaborándose las oficiales, en «cartulinas de buena calidad» y con las dimensiones de catorce por nueve centímetros. Debían franquearse con sellos de correos por igual valor al precio de las tarjetas oficiales para el mismo destino.

En el caso español hasta diciembre de 1905 no se reguló por real decreto la división en dos partes del anverso de las tarjetas destinadas al correo, una para el franqueo y las señas, la otra para el texto del mensaje y por ello antes de dicha norma era frecuente la escritura encima de las mismas ilustraciones.

La división de la postal en dos partes se puede considerar como el último escalón para la llegada de la tarjeta postal moderna, por diferenciarla de la utilizada desde su creación. Con esta sencilla técnica una parte de la postal quedaba completamente disponible para las ilustraciones. El primer país que introdujo la reforma postal fue, una vez más, Gran Bretaña, concretamente en 1902. Y en 1903 la implantaron Canadá y Francia. La prensa española se hizo eco de la reforma como medio para resolver un problema generalmente sentido por

<sup>56</sup> *La Dinastía*, núm. 8.044 (23-9-1903), pág. 2.

<sup>57</sup> *Nuevo Mundo*, núm. 514 (12-11-1903), págs. 14-15; *El Noroeste*, Gijón, núm. 2.433 (21-11-1903), pág. 1; y *La Dinastía*, núm. 8.108 (29-11-1903), pág. 1.

<sup>58</sup> Ver el «Reglamento para el régimen y servicio del Ramo de Correos», en *Gaceta de Madrid*, núms. 162 a 167 (11 a 16 de junio de 1898), págs. 964-965.

los usuarios<sup>59</sup>. Todos los aficionados a las postales ilustradas, escribía el redactor de *Alrededor del Mundo*, saben lo «desagradable que es escribir sobre una buena fototipia ó sobre una figura artística, tapándola con renglones no siempre correctos, y emborronándola algunas veces». Mas los acuerdos internacionales impedían su circulación fuera de los países que permitieran el nuevo modelo, por lo que el redactor reclamaba un acuerdo para la libre difusión, así como expresaba su deseo de que se autorizara su circulación por España.

Pero los españoles tuvieron que esperar dos años más –sus gobiernos siempre tan diligentes– para ver aprobada una medida tan sencilla. El Real Decreto firmado por el ministro de la Gobernación (el conde de Romanones) indicaba, a pesar de lo dispuesto en el Reglamento de Correos de 1898, que los remitentes de tarjetas postales ilustradas en sus envíos dentro de España podían utilizar «para su comunicación con los destinatarios la mitad izquierda del anverso, reservando la derecha para la dirección, franqueo y sellos de servicio»<sup>60</sup>. Asimismo se informaba que la Dirección General de Correos y Telégrafos iba a entablar negociaciones con administraciones extranjeras que habían aprobado la reforma para aplicarla en las relaciones postales con sus respectivos países. El mismo año se autorizó la medida en Alemania y después en Italia (1906) y en Estados Unidos (1907).

Las presiones de la prensa, por un lado, y el calor del centenario de 1905, que había elevado en España la venta y utilización de las tarjetas postales ilustradas, influyeron en la aprobación por parte de la Administración de una medida sencilla pero que iba contra lo establecido.

#### 4. Tarjetas postales por doquier (1905-1920)

La tarjeta postal, la «fiebre del mundo», estaba ya consolidada en España, es más en el año de la celebración del tercer centenario de la publicación de la primera parte de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* se puede decir que empezó en nuestro país su edad de oro, que se alargaría hasta 1920 pero que tendría en la década 1905-1914 sus años culminantes como resultado de los avances en la impresión y las diferentes tecnologías que se aplicaron.

Pero a la tarjeta postal también le salieron enemigos. En primer lugar la Iglesia, que rechazaba enérgicamente determinados tipos, femeninos principalmente. Esa Iglesia que venía monopolizando tradicionalmente la estampa religiosa para el control ideológico de la sociedad y que la utilizaba al menos de cuatro tipos: estampas para mantener la devoción, estampas seguro contra las penas del purgatorio (que ahora la Iglesia ha hecho desaparecer), estampas contra enfermedades y calamidades (calenturas, dolores de parto, enfermedades agudas, epidemias, esterilidad de las mujeres, falsos testimonios, flujos de sangre, fuego, hambre, hora de la muerte, incendios, ladrones, langosta, mal de garganta, maléficos diabólicos, maleficios, muertes repentinas, naufragios, niños quebrados, partos, pecadores, pérdida de animales, peste, rayos y centellas, relajados, relámpagos, tempestades, tentaciones, tentaciones de la carne, terremotos, tormentas, truenos...) y estampas con sermones gráfi-

59

Se puede ver, por ejemplo, la noticia en *Alrededor del Mundo*, núm. 236 (10-12-1903), pág. 416.

60

*Gaceta de Madrid*, núm. 347 (13-12-1905), pág. 885.



cos<sup>61</sup>. Todo estaba bajo la cobertura simbólica de la Iglesia, que brindaba abogados para casi todo a la pobre, ignorante y supersticiosa población, incluso un defensor que podemos llamar integral, el beato Miguel de los Santos, abogado contra todas las enfermedades corporales y espirituales.

Por ejemplo, esa Iglesia se alegraba con su prensa de una multa de cincuenta pesetas impuesta por el Gobernador Civil de Toledo al puesto de venta de periódicos y novelas del Café Suizo por «vender obras pornográficas» y animaba decisiones como la comentada de esta forma: «duro con los que por el lucro comercian con la moral pública y no tienen en cuenta el daño que eso trae a la juventud, de suyo inclinada al mal»<sup>62</sup>. En la labor depuradora el periodista advertía al Gobernador de la posibilidad de imponer alguna multa «si se diera una vuelta por algunos estancos é inspeccionara las colecciones de tarjetas postales». Era la actitud normal de los sectores eclesiásticos y retrógrados al confundir su moral con la moral de todos.

Pero la Iglesia también empezó a utilizar las tarjetas postales para sus fines preferidos durante aquellos primeros años del siglo XX, es decir, la persecución de la prensa que consideraba mala y perniciosa, la que no controlaba directa o indirectamente. Por ejemplo, en la Segunda Asamblea Nacional de la Buena Prensa, celebrada en Zaragoza en 1908, Antonio de Montalvo y Gómez Hermosa, entre los medios para fomentar la llamada «buena prensa» de los congregantes de Nuestra Señora del Buen Consejo y San Luis Gonzaga, de Madrid, citaba las tarjetas postales, en cuyo reverso se mencionaban «las condenaciones que los Prelados han decretado contra las publicaciones impías»<sup>63</sup>.

A pesar de sus detractores, la fabricación de postales y su comercio tenían ya un desarrollo importante. Los anuncios en *Blanco y Negro* y, sobre todo, en *Nuevo Mundo* (sección de anuncios telegráficos, a dos pesetas quince palabras y cada palabra de más veinte céntimos), que solían concentrarse en torno a las fiestas navideñas, permiten hacernos una idea de las principales empresas y de las variaciones en los tipos predominantes hasta 1920. Su propia constatación y la publicidad generada son muestra de un mercado editorial mucho más amplio. Recordemos primero algunos ejemplos de 1907, cuando las postales gozaban ya de una fama significativa y una presencia importante.

Guillén e Hijo, de Valladolid, ofrecía sus productos, con venta exclusiva al por mayor, de la siguiente forma: todo el mundo sabe que es una empresa «importantísima como Editora de Postales. Quien a ella se dirija, seguro puede estar de que en su vida ha tenido mayor acierto». Otras cuatro casas de Madrid ofrecían también sus postales: José Campos, para Pascuas y Año nuevo, con un surtido extenso y de gustos finos a la «altura de los primeros almacenes»; F. Castrillón, de tipo Venecia y una «hermosa colección de 12 mujeres á cual más bonitas», que remitía tras recibir 2,50 en sellos; Thomas, con sus tarjetas postales «finas y de gusto» para felicitar el año nuevo; y el Palais Postal con «lo más nuevo y de gusto que se ha visto, con inscripciones propias para felicitar en el año nuevo»<sup>64</sup>.

Durante el lustro siguiente, es decir, entre 1908 y 1912, en pleno ascenso editorial, se ofrecieron postales muy variadas<sup>65</sup>. José Campos, de Madrid, preciosas postales de la popu-

61 J. Carrete Larrondo, J. Fernández Delgado y J. Vega González, *Estampas. Cinco siglos de imagen impresa*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

62 *El Castellano*, Toledo, núm. 177 (29-05-1907), pág. 3. Era el periódico del arzobispado.

63 *Crónica de la segunda Asamblea Nacional de la Buena Prensa, celebrada en Zaragoza los días 21, 22, 23 y 24 de septiembre de 1908*, Zaragoza, Tip. La Editorial, 1909, pág. 234.

64 *Nuevo Mundo*, núm. 729 (26-12-1907), pág. 25. El anuncio de Palais Postal en *Nuevo Mundo*, núm. 804 (3-6-1909), pág. 34.

65 Para redactar la aproximación al lustro indicado se ha consultado una selección del semanario ya citado *Nuevo Mundo*, concretamente los números 766 (10-9-1908), pág. 30; 769 (1-10-1908), pág. 30; 804 (3-6-1909), pág. 34; 822 (7-10-1909), pág. 34; 828 (18-11-1909), pág. 22; 829 (25-11-1909), pág. 42; 834 (30-12-1909), pág. 38; 863 (21-7-1910), pág. 36; 879 (10-11-1910), pág. 40; 933 (23-11-1911), págs. 14 y 46; 942 (25-1-1912), pág. 46; 959 (23-5-1912), pág. 50; 988 (12-12-1912), pág. 42; y 989 (19-12-1912), pág. 42.

lar zarzuela *Las bribonas*, estrenada en el Teatro Apolo el 10 de Junio de 1908. En concreto, varias series en brillo y color de Rosario Soler, María Palou, Carrión y Moncayo, presentando las escenas más cómicas de la obra. Además se recordaban nuevas series de Pilar Navarro, Trini González, Amalia Campos, Teresita Calvó, Serranita, Duetto Silvano y otras muchas con mantones y mantillas «muy chulas». La casa, presentada como especialista en artistas y cupletistas, anunciaba postales de otras obras como *Aquí hace falta un hombre*, la opereta escrita en 1905 *La viuda alegre* o la zarzuela de 1909 *Ninfas y sátiros*.

---

## TARJETAS POSTALES RELIGIOSAS

**TARJETAS POSTALES** de vistas de Madrid.

**TARJETAS POSTALES** de asuntos taurinos.

**TARJETAS POSTALES** cuadros del Museo.

**TARJETAS POSTALES** de asuntos amorosos.

**TARJETAS POSTALES** de asuntos infantiles.

**TARJETAS PORTALES** de mujeres guapas.

**TARJETAS POSTALES** de lujo; millones adonde elegir; todos los días novedades.

**PALAIS-POSTAL, FUENCARRAL, 2**

---

*Nuevo Mundo*, núm. 804 (3-6-1909), pág. 34.

Además, de Madrid se anunciaban las postales de las casas ya mencionadas Thomas, Castrillón o Palais Postal. Y las de Reyes Moreno, especializada en «postales galantes», artistas, bailarinas, bellezas y zarzuelas (por 1,05 enviaba catálogo y cinco muestras); Ernesto Ramos, que todos los meses presentaba novedades en artistas, asuntos españoles, felicitaciones, fantasías u obras de teatro; Reyes Postal, con 350 modelos de «desnudos de arte»; G. H. Alsina, con ediciones propias y de encargo en bromuro, mate y brillo; o César Fernández, especializado en mujeres galantes y escenas de amor y que tenía agente en Sudamérica. Caber pensar que las mujeres galantes de las postales se corresponderían con una de las acepciones de la Academia, la que las identificaba con las «costumbres licenciosas».

Por cierto, Thomas ofrecía mil series distintas de artísticas tarjetas postales inglesas en colores (buques de guerra y mercantes, marinas, pequeños puertos, paisajes...), también las tradicionales tarjetas de visita, «esmeradamente impresas en pergamino», y sobres blancos transparentes para tarjetas postales. Ellas, que fueron creadas para volar en libertad, volvían ahora a quedar presas del sobre, como antaño, aunque fuera en un elegante sobre transparente (veinte céntimos los veinticinco sobres, sesenta los cien y cinco pesetas los mil).

La variedad y cantidad de Palais Postal era realmente impresionante, por lo que además surtía a toda una serie de revendedores callejeros. Lo mismo presentaba la serie humorística de diez postales titulada *Los asistentes*, de Karikato; la de mujeres españolas bellezas y

celebridades, «notablemente bordadas con pura seda, reproducción exacta de los mantones y mantillas»; o la colección de 57 tarjetas con vistas de Madrid, en tono fotográfico con brillo y color, mediante el «maravillos» procedimiento veneciano.

En Valladolid funcionaba al menos la ya citada empresa mayorista de Guillén; la de Clemente Zurita, con «grandes novedades y precios especiales» y una sección especial para América; y la de Alfonso López y Compañía, con tarjetas iluminadas de artistas, idilios, niños, fantasía... En León destacaba la de Ignacio M. Galán, que ofrecía diez postales surtidas en brillos, platinos y fantasía a 0'75, cincuenta a tres pesetas y cien a cinco.

De Barcelona figuraban las novedades continuas «con precios sin competencia» de Andreu, con una sección importante dedicada a los de sucesos; las curiosidades fotográficas en postales de A. La Clau (cien diferentes a quince reales y doscientas a seis pesetas); las postales surtidas tipo platino, alto brillo y color, de la casa Fomento; los bromuros, fantasía y otros asuntos de Dümmtzen; las reproducciones y postales de Fotografía Industrial Jové; las postales de Bartrina & Cía., «primera fábrica establecida y registrada en España para tirajes foto-mecánicos, á la altura de las extranjeras, incluso Galería fotográfica propia», dedicada a la edición de series de actrices españolas y asuntos amorosos, infantiles, teatrales, académicos, etcétera, que informaba de un iluminado insuperable y tiradas para editores; o la colección de las postales geográficas de Alberto Martín vendidas a diez céntimos, con cincuenta y una tarjetas-mapas de España, ocho de Portugal y nueve de las posesiones españolas en África (60: Melilla; 61: Ceuta; 62: Alborán, Peñón Vélez de la Gomera e Islas Alhucemas; 63: Islas Chafarinas; 64: Fernando Poo; 65: Sáhara Español –Río de Oro– y Santa Cruz de Mar Pequeña; 66: Isla de Annobón; 67: Islas de Corisco, Elobey Grande y Elobey Chico; y 68: Muni), con trazado del ingeniero Benito Chías y Carbó.

Incluso se anunciaban postales de Carlos Baux, de Hendaya, con novedades en brillo, jaletina, peluche, etcétera («muestrario estupendo» y catálogo costaban cinco pesetas); de Madame Caubet, también de Hendaya, como «curiosidades fotográficas» (cien diferentes dieciocho reales y doscientas ocho pesetas); de Julius Xulp, de Hamburgo, con «curiosidades» o fotografías galantes; y de París Posta, en la ciudad de la Luz, con postales «preciosas», de colores, con temas como las corridas de toros, paisajes, marinas, aeroplanos, niños, soldados (mil surtidas costaban cincuenta francos). Como es fácil imaginar, seguramente para postales de este tipo proponían la multa los puritanos redactores del periódico eclesiástico toledano antes citado.

Después, hasta 1920, la intensidad publicitaria bajó. Las principales casas ya estaban asentadas y la venta se extendió por toda España, incluso por poblaciones pequeñas. En *Blanco y Negro* aparecieron algunos anuncios de postales como Palais Postal o Arte Postal, de Madrid, y Dümmtzen, de Barcelona, que en 1916 ofrecía postales sensacionales de Don Quijote pintadas por Pahissa<sup>66</sup>. Pero en cantidad reducida si se compara con *Nuevo Mundo*, que formaba parte del importante grupo «Prensa Gráfica» (junto a *La Esfera*, *Mundo Gráfico*, *Elegancias*, *Tiempo Libre* y *La Novela Semanal*).

<sup>66</sup>  
*Blanco y Negro*, núms. 1.129 (1-1-1913), 1.180 (28-12-1913),  
1.233 (3-1-1915) y 1.309 (18-6-1916).

En *Mundo Gráfico* apareció publicidad de empresas que también se anunciaban en *Nuevo Mundo* y de otras que no lo hacían. Algunas lo hicieron de forma continua y otras esporádicamente<sup>67</sup>. De Madrid, figuraron Arte Postal y G. H. Alsina; de Valladolid, Clemente Zurita y Alfonso López y Compañía; de Barcelona, Dümmatzen en todos los números y Morera esporádicamente, con postales Stengel –reproducciones de cuadros de museos–; de León, Ignacio Martínez, que ofrecía veinte desnudos artísticos a cinco pesetas y diez vistas estereoscópicas a seis; y de Cádiz, Guillermo Uhl, editor de postales de barcos españoles, tanto de guerra como trasatlánticos. Además, de forma continua se anunciaba Luis Herrera –asuntos de Marruecos, desnudos artísticos, paisajes y escenas árabes–, con casa en Nador, cerca de Melilla; y Joseph Kaufman, de Berlín, con postales de brillo a fuego y unos «efectos coloridos maravillosos».

Desde 1913 hasta 1920 la publicidad de tarjetas postales fue disminuyendo hasta llegar a la crisis de 1919 y 1920, con el encarecimiento del papel como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, que afectó también al mundo de la tarjeta. Los anuncios que pueden verse más frecuentemente, sobre todo durante los primeros años de guerra, son los de Clemente Zurita y Alfonso López, de Valladolid o Dümmatzen, de Barcelona. De Madrid, G. H. Alsina, que se presentaba como la «primera y más importante fábrica de España», con ediciones propias y de encargo de bromuros, mate y brillo; Madrid Postal, con esmaltes en color de «todos los asuntos»; Ernesto Ramos, con esmaltes iluminados, bromuros, gelatinados y fantasías; Casa Asín, especializado en postales americanas y japonesas; Casa Thomas, con su gran variedad de productos; o Arte Postal, casa editorial con tarjetas de muy variados tipos<sup>68</sup>.

Para concluir este apartado, en otro orden de cosas, podemos recordar que hubo monopolio del Estado en la elaboración de tarjetas postales hasta que, como hemos visto, se liberalizó en 1887. Asimismo hubo monopolio estatal en el transporte del correo. El reglamento de correos de 1898 confirmaba, con algunas excepciones, el monopolio para cartas, tarjetas postales y periódicos. Pues bien, en 1914 se liberalizaba el envío de periódicos y el monopolio se limitaba a cartas y tarjetas postales<sup>69</sup>. Dicho monopolio permitió a diferentes gobiernos establecer franquicias, en cuyo análisis no podemos ahora detenernos.

## 5. Hasta tarjetas perfumadas (1920-1931)

Hacia 1920 la tarjeta postal era ya un generalizado elemento de comunicación, con considerables temáticas (animales, arte, artistas, automóvil, aviación, barcos, calles, catástrofes, celebridades, cine, circo, ciudades, deportes, desnudos, enamorados, erotismo, exóticas, exposiciones, ferrocarriles, geografía, infantiles, inventos, militares, monumentos, navidad, paisajes, patrióticas, personajes literarios, plantas, plazas, prensa, productos comerciales, religiosas, sucesos, tipos populares, toreros, vida cotidiana, vistas variadas...), muy diferentes formas (bordadas, bromuros, compuestas, con caricaturas, con relieve, con resortes, con



*Nuevo Mundo*, núm. 1.489 (4-8-1922), pág. 2.

<sup>67</sup> Hemos visto sólo un semestre, *Mundo Gráfico*, Madrid, núms. 115 (7-1-1914) a 139 (24-6-1914).

<sup>68</sup> *Nuevo Mundo*, núms. 997 (13-2-1913), pág. 42; 1.007 (24-4-1913), págs. 35-41-42; 1.021 (31-7-1913), pág. 50; y 1.093 (19-12-1914), pág. 40.

<sup>69</sup> *Gaceta de Madrid*, núm. 253 (10-9-1914), págs. 662-663.

**G. H. ALSINA**

**llene el placer de saludar á sus clientes y amigos, al comenzar el nuevo año, y participarles que tienen dispuestas para la venta preciosas novedades en POSTALES de su acreditada marca MARGARA. Unico fabricante y editor de las TARJETAS telegrama brillo y óvalo bordadas, fantasía, bordadas novedad, bordadas calendarios y carnets MARGARA.**

**JESUS Y MARIA, 6 MADRID**

*Nuevo Mundo*, núm. 1.563 (4-1-1924), pág. 4.

70  
Ver G. Neudin y J. Neudin, *L'Official international des cartes postales de collection*, Paris, l'Amateur, 1989. Concretamente el informe titulado «Cartes postales. Tous les themes et leurs cotes».

71  
*Nuevo Mundo*, núm. 1.763 (4-11-1927), pág. 8.

72  
*Nuevo Mundo*, núms. 1.406 (24-12-1920), pág. 3; 1.489 (4-8-1922), pág. 2; 1.563 (4-1-1924), pág. 4; 1.658 (30-10-1925), pág. 4; 1.690 (11-6-1926), pág. 50; 1.763 (14-11-1927), pág. 58; 1839 (19-4-1929), pág. 58; 1.879 (24-1-1930), pág. 58.

73  
D. Pérez, «Las bellezas de un nuevo Cañón. La ley seca y las orientaciones del turismo yanqui», en *Nuevo Mundo*, núm. 1.879 (24-1-1930), págs. 19-21.

sorprende, desplegables, dibujadas, esmaltadas, fotográficas, gelatinas, iluminadas, panorámicas, perfumadas, transformables...) y una utilización notable en diversos sectores sociales. La variedad a la altura de esos años era muy grande, realmente impresionante. El famoso anuario Neudin, dedicado al mundo de la tarjeta postal, llega a clasificar en la edición de 1989 un total de 1.226 temas en 84 apartados, lo que puede dar idea de la diversidad que el mundo de la tarjeta postal adquirió<sup>70</sup>.

Llegaron a fabricarse hasta tarjetas perfumadas. Por ejemplo, Reclamos Pérez, de Barcelona, anunciaba una serie de productos con la marca del establecimiento que hiciera el pedido para facilitar su publicidad. Por cuarenta pesetas y el pago a treinta días se podía elegir una de las partidas siguientes: cien papeleras, cien almanaques de pared, quinientos almanaques de bolsillo o mil «tarjetas perfumadas». Las cuatro partidas costaban 150 pesetas<sup>71</sup>. En cuanto a las principales empresas anunciadoras de estos años podemos recordar a Miret hermanos, de Valencia; G. H. Alsina, de Madrid, Dümmatzen, de Barcelona; o J. Ruiz Vernacci, que en la Carrera de San Jerónimo tenía en esos años la antigua Casa Laurent, con una herencia fotográfica muy importante<sup>72</sup>.

La tarjeta postal, por tanto, ya había conseguido constituirse en un importante negocio, además de un medio de comunicación. Por otra parte, a esas alturas el viajero había sido sustituido en gran medida por el turista y su venta a los paseantes de todo el mundo era una parte significativa de la actividad, tanto que a veces «suplantaba» a la realidad y daba lugar a verdaderos abusos. Un periodista de *Nuevo Mundo*, por ejemplo, publicó un interesante reportaje relacionando turismo y «ley seca» en EEUU<sup>73</sup>. Pues bien, en él describía, citando a un escritor francés, el recorrido que el turista debía hacer desde la estación de ferrocarril hasta el abismo, que estaba lleno de dificultades «preparadas por un grupo de *com-boys* que venden tarjetas postales ilustradas, en lugar de realizar las hazañas de sus antepasados». Y como allí funcionaba la Ley del Colorado, que era lo mismo que decir el reglamento de la Compañía del ferrocarril, se autorizaba a «aquellas bravas gentes á cazar á lazo á los viajeros, teniéndolos amarrados hasta que pagan su liberación comprando unos cuadernos de postales».

Pero regresando a España, hay que recordar cómo en este período siguieron aprobándose las franquicias postales, aunque ahora afectaban a los pobres soldados que se dejaban en África parte de su vida o su vida entera. Como se sabe, tras el fin de la guerra de Cuba quedó activo otro conflicto bélico, prácticamente presente hasta la primera dictadura española del siglo XX, el de Marruecos. La oposición de la mayoría de la población, que tenía que luchar para defender intereses que no eran los suyos, y para que medrasen militares con más o menos escrúpulos, fue constante aunque tuviese que manifestarse ante la feroz represión con formas alejadas generalmente de las publicaciones periódicas con grandes tiradas. Una de ellas se puede observar en un texto de José Herrera Petere referido a 1921. Cuenta cómo un joven toledano, que hacía el servicio militar en Madrid, al llevar al colegio a los hijos de un militar con el que estaba de asistente pasaba por unas solitarias calles en las que había, escritos con tinta roja, letreros como estos: «Soldado, no mates. Pan, trabajo y abandono de Marruecos». Aquel mismo año Dieguito –así se llamaba el personaje de Herrera Petere– vio incluso «una manifestación



con transparentes rojos que decían lo mismo»<sup>74</sup>. Se trataba de críticas cortadas de raíz al aflorar y sobre las que pesaba el recuerdo de lo ocurrido cuando unas protestas por la guerra llegaron a provocar los acontecimientos que se conocen con el nombre de Semana Trágica de Barcelona, trasladados a tarjetas postales por Ángel Toldrá Viazó.

Pues bien, los gobiernos, aparte de la represión de la disidencia, desarrollaron algunas medidas intentando disminuir el descontento que la guerra producía en la mayoría del pueblo español. Y en el terreno que nos ocupa el de turno aprobó un real decreto en abril de 1921, poco antes del desastre de Annual, creando la tarjeta postal franca de porte para los «individuos y clases de tropa del Ejército de África, sin otra limitación que la de llevar estampado el sello de la unidad a que pertenezca el remitente y que se dirija desde un punto cualquiera de África a la Península, Islas Baleares o Canarias»<sup>75</sup>. Asimismo se creaba una tarjeta postal doble o con respuesta pagada, con coste de quince céntimos, que sólo podía emplearse desde la Península, Baleares o Canarias para dirigirse a soldados del Ejército en operaciones. El decreto lo firmaba Francisco de Asís Cambó y Batlle, al mes escaso de su toma de posesión como ministro y a cinco de su cese, y el artículo cuatro anunciaba que se daría cuenta a las Cortes de la disposición citada. En la exposición del decreto se escribía sobre las especiales circunstancias en que se desarrollaba la acción militar, el servicio extraordinario y penoso que hacían los soldados para la «defensa de los intereses patrios» y lo «conveniente y equitativo» que resultaba el poder disfrutar de comunicación frecuente con sus familiares. El Gobierno por ello, «atento siempre al bienestar del Ejército», aprobaba dicha franquicia postal. La tarjeta llevaba el siguiente texto, acompañado de dos escudos impresos: «Tarjeta postal del Ejército en África (Gratuita)». Asimismo, en tipo menor, acompañaban dos frases «Esta tarjeta no circulará sin el sello de la unidad a que pertenezca el remitente» y «En este lado se escribe solamente la dirección».

Pero la vigencia de la medida no tuvo que ser mucha pues en septiembre de 1924, sólo tres años después, volvía a concederse franquicia postal temporal para la correspondencia de los militares dirigida a la Península, Islas Baleares o Canarias. Y se concedía pues la tarjeta postal militar creada en 1921 resultaría en ese momento «onerosa para el Erario público, puesto que la Imprenta Nacional tendría que llevar a cabo la confección e impresión de muchos millares, lo que además del gasto traería consigo una demora en la implantación de la franquicia que ahora, y por las razones precedentes, es cuestión apremiante». Entre las razones, aparte de los tópicos patrióticos al uso, estaban la necesidad de comunicación rápida y las dificultades de situar la expedición de sellos de franqueo en «aquellas posiciones alejadas de núcleos postales». Las cartas debían llevar el sello de la unidad militar correspondiente y unos días después se amplió la franquicia temporal a las fuerzas navales<sup>76</sup>.

La franquicia terminó a fines de 1926 y desde enero de 1927 volvió a autorizarse la «Tarjeta postal militar» para la correspondencia de los militares entre diversos puntos de Marruecos, zona de soberanía española o protectorado, y desde esas áreas a la Península, Baleares o Canarias. En esta ocasión se limitaba a cuatro al mes el número de tarjetas que

74

J. Herrera Petere, «Fue un tiempo de mentira», en *Hora de España*, núm. XX (agosto-1938), págs. 41-54.

75

*Gaceta de Madrid*, núm. 256 (13-9-1921), pág. 1.034.

76

*Gaceta de Madrid*, núms. 271 (27-9-1924), pág. 1.522; y 283 (9-10-1924), pág. 186.

podía enviar «cada individuo o clase de tropa o marinería»<sup>77</sup>. El gasto generado por la impresión de las tarjetas y su envío a los puntos donde habían de utilizarse se dividía en partes iguales entre el Tesoro español y el de la zona del Protectorado de España en Marruecos.

Evidentemente, las tarjetas postales oficiales seguían editándose y para ello cada año había el correspondiente concurso público, que se publicaba en la *Gaceta*. Pues bien, en 1929 el Patronato Nacional de Turismo presentó la iniciativa a la presidencia del Directorio de utilizar las tarjetas postales para realizar propaganda y lograr la «mayor difusión en el conocimiento de las bellezas artísticas y naturales de España». Se trataba de insertar en uno de los ángulos de la cara de la dirección vistas panorámicas, monumentos históricos o arquitectónicos, itinerarios turísticos..., haciéndose ediciones especiales para vender en el extranjero<sup>78</sup>. Primo de Rivera lo aprobaba y pedía al Patronato la presentación de un proyecto con las series que debían editarse y los fotograbados correspondientes.

Eran tarjetas que no causaban los problemas que otras provocaban en los sectores conservadores y clericales, que cristalizaron en su rechazo a ellas y a otra serie de publicaciones mediante organizaciones diversas, que mostraban una tradicional actitud de imposición a toda la sociedad de valores con actitudes moralizadoras, como las denominadas Ligas Contra la Pública Inmoralidad<sup>79</sup>. Durante la Dictadura de Primo de Rivera creció el número de ese tipo de asociaciones, que contaban con el apoyo de sectores del Gobierno, y que tenían su propio órgano de expresión titulado *Hoja Informativa*.

En el segundo semestre de 1925 se llegaron a recoger unas 64.000 publicaciones consideradas obscenas y en 1926 más de 80.000, a lo que ayudaron los socios de las ligas citadas pues contaban con un carné expedido por la Dirección General de Seguridad que les permitía la complicidad con los agentes en la recogida de material.

Los miembros de las ligas, siguiendo las estrechas sendas que marcaba la Iglesia, denunciaban a las autoridades diversas cuestiones muy diferentes consideradas inmorales: la existencia en *E/Liberal* madrileño de una página que hoy se llamaría de «contactos» que identificaban como «lonja pornográfica», los actos públicos que creían inmorales, películas como *El último varón sobre la tierra*<sup>80</sup>, la venta de libros en las estaciones de ferrocarril, las revistas y periódicos considerados inmorales (es posible imaginar la estrechez de criterio de los censores), los intentos de introducir la educación sexual en la escuela, etcétera.

En 1928 se dictaron más de ochenta condenas contra editoriales y revistas según el *Anuario social de España*<sup>81</sup>. Las editoriales extranjeras que estaban en el ojo del huracán de los moralizadores eran las siguientes: París Plaisiers, Sans Cène, Eros, Le Souvire, La Vie Parisiense o Le Journal Amousant. Entre las españolas destacaban Novelas, Picaresca, Exquisita, Pasional, De Noche y de Amor, El Libro Galante y Fru-Fru. Entre las revistas, principalmente, *Muchas Gracias*, *Cosquillas* y *Guindilla*.

77

*Gaceta de Madrid*, núm. 1 (1-1-1927), pág. 5.

78

*Gaceta de Madrid*, núm. 153 (2-6-1929), pág. 1.315.

79

Ver I. Sánchez Sánchez, «El pan de los fuertes. La «buena prensa» en España», en *Clericalismo y asociacionismo católico en España: de la Restauración a la Transición*, Cuenca, UCLM, 2005, págs. 51-105.

80

Historia y farsa, basada en la obra de John D. Swain titulada *Last Man on Earth*, que conoció cierto éxito pues se hicieron dos versiones en aquellos años, ambas en EEUU. Una en 1924, dirigida por John G. Blystone y estrenada en Madrid el 8 de abril de 1926. La otra en 1932, que se comercializó en España con el título *El último de su sexo*, con la dirección de James Tinling y estrenada también en Madrid el 30 de enero de 1933.

Ver la base del datos del Ministerio de Cultura, <http://www.mcu.es/bddpeliculas/> (2-9-2007).

81

J. Soler de Morell (dir.), *Anuario social de España 1929*, Madrid, Fomento Social, 1930.



## 6. La noche llega a las tarjetas postales (1931-1939)

Tarjetas postales que presentaban desnudos femeninos habían tenido mercado en España hasta la llegada de la República, pero acompañadas de las tarascadas de la Iglesia y los conservadores. Las ventas por correo, casi clandestinas, desde algunas casas comerciales en España o en el extranjero y en ocasiones el rechazo violento de elementos pertenecientes a organizaciones fundamentalistas, apoyados a veces por la propia policía. Pero ahora circulaban libremente, como otros tipos de postales aparecidas en los años anteriores, junto a novedades más o menos curiosas. Entre estas se pueden recordar las llamadas postales de la suerte, «la más sorprendente novedad» se decía en la publicidad de Rafael Miret, de Barcelona, acompañadas de postales letreros (con versos) o con banderas, «todas originales, modernas y de gran venta»<sup>82</sup>.

Pero, además, hubo también vía libre para las tarjetas de claro contenido político, con un incremento considerable en dicho terreno. Partidos, sindicatos y otras organizaciones editaron sus propias postales como un medio más para difundir sus posiciones ideológicas y dar a conocer a sus líderes. Un sólo ejemplo puede ayudar a entender las características.

La publicación periódica *Generación Consciente*, que aparecía con el subtítulo de «Revista ecléctica», había nacido en Alcoy en 1923 y en 1925 pasó a editarse en Valencia. Pues bien, en 1928 sus promotores tuvieron que cambiar el título por el de *Estudios* debido a la presión de la censura. Coordinada por José Juan Pastor, estuvo en la órbita del anarquismo y en ella colaboraron importantes artistas y escritores hasta 1937. Además de la revista publicaron un amplio conjunto de libros (culturales, científicos, médicos, ideológicos, higiénicos), la colección «La Novela Mensual de Estudios», folletos varios, almanques (que se anunciaba como la revolución en los hogares, al desterrar el calendario corriente «lleno de vulgaridades, de sandeces, de santos y de tonterías»), carteles y, cómo no, tarjetas postales<sup>83</sup>.

Con ellas, denominadas postales-retratos, se trataba de difundir el conocimiento de personajes y estimular el amor al estudio, pero sin «contribuir a ninguna clase de idolatría» sino recordar a «todos los grandes hombres que con su genio dieron impulso al progreso del mundo». En octubre de 1931 se anunciaban ocho series, a las que seguirían otras, compuestas por doce postales cada una, al precio de 1'50 (no se vendían sueltas) con el treinta por ciento de descuento a corresponsales y suscriptores de *Estudios*. Además, cada serie estaba compuesta por un filósofo, un poeta, un pintor, un revolucionario, un escultor, un músico, un inventor, un precursor, un descubridor, un gran novelista, un escritor y un pedagogo. Aparte del valor iconográfico de la colección, el análisis detenido del contenido sería interesante para conocer los personajes referentes durante los años treinta dentro del anarquismo español, sus fobias y sus filias. Por ejemplo, resulta muy llamativo, y a la vez significativo, que Marx no figure en la nómina de filósofos, precursores o revolucionarios, junto a Desmoulins, Throigne de Mericourt, Kropotkin, Bakunin, Luisa Michel, Carlos Pisacane, Fermín Salvochea o Eliseo Reclús, por citar sólo a los últimos.

82

*Nuevo Mundo*, núm. 1.942 (29-5-1931), págs. 47.

83

*Estudios*, Valencia, año IX, núm. 98 (octubre-1931), pág. 39.

## TARJETAS POSTALES DE "ESTUDIOS"

La publicación de estas postales retratos obedece a un noble propósito de difundir y estimular el amor al estudio, y no de contribuir a ninguna clase de idolatría. Queremos simplemente que ante los retratos de los hombres que más se han destacado, por su labor útil y fecunda, en la evolución del pensamiento humano, cada cual sienta el deseo de conocer su vida y estudiar su obra.

Cada serie, compuesta de 12 tarjetas, la integran: un filósofo, un poeta, un pintor, un revolucionario, un escultor, un médico, un inventor, un precursor, un descubridor, un gran novelista, un escritor y un pedagogo.

Se han puesto ya a la venta las colecciones siguientes:

SERIE I. — Kant, Rabindranat, Tagore, Goya, Bakunin, Miguel Angel, Beethoven, Gutenberg, Fourier, Colón, Dos-  
toiewski, Larra y Pestalozzi.

SERIE II. — Voltaire, Shakespeare, Leonardo de Vinci, Eliseo Reclus, Alonso Cano, Mozart, Alejandro Volta, Roberto Owen, Galileo, Zola, George Brandes y Francisco Giner de los Ríos.

SERIE III. — Kierkegaard, Schiller, Velázquez, Kropotkin, Benvenuto Cellini, Albéniz, Marconi, Fernando Lázaro, Horacio Wells, Tolstói, Aníbal Chejov y Ellen Key.

SERIE IV. — Guyau, Goethe, Zurbardn, Luisa Michel, Rodin, Rimski Korsakoff, Branly, Santti Simón, Einstein, Balzac, Angel Ganfoet y Clapfede.

SERIE V. — Rousseau, Heine, Rembrandt, Otto de Guericke, Pasteur, Isadora Duncan, Wagner, William Morris, Salvochea, Linneo, Thomas Munzen y Cervantes.

SERIE VI. — Carlos Spittler, Proudhon, Carlos Placane, Gabriela Mistral, Rajael, Panaff Istrati, Schumann, William James, Berthelot, Esteban Grey, Quevedo y J. M. Fabre.

SERIE VII. — Lope de Vega, Tiziano, Ludmila Pittoeff, Strawinski, Descartes, Justus Liebig, Harvey, Román Rolland, Darguin, Miguel Servet, Desmohlits y Andrefou.

SERIE VIII. — Bécquer, Rubens, Alberto Durero, Chopin, Raimundo Lulio, Raspall, Galvani, Ch. Louis Philippe, Mendel, Luis Blanc, Theroigne de Mericourt y Stendhal.

Sin interrupción seguirán nuevas series, hasta completar y reunir en esta colección, que no dudamos en afirmar será la más valiosa y selecta de las conocidas hasta ahora, todos los grandes hombres que con su genio dieron impulso al progreso del mundo.

Cada serie de 12 tarjetas se vende a 1'50 pesetas.  
No se venden tarjetas sueltas.  
A correspondientes y suscriptores de Estudios, el 30 por 100 de descuento.

*Estudios*, Valencia, año IX, núm. 98 (Octubre de 1931), pág. 39.

Y es que la tarjeta postal había adquirido en cierto sentido tal importancia que a veces ayudaba de forma decisiva a conocer la realidad. Un ejemplo lo podemos obtener en un artículo de Jardiel Poncela sobre Nueva York, cuando uno de los protagonistas llegaba a la ciudad y desde la primera cubierta del barco empezaba a explicar a sus acompañantes la situación de Brooklyn, Manhattan, New-Jersey, el Hudson... Uno de ellos le hacía la pregunta lógica de si había visitado antes Nueva York, a lo que recibía la negativa como respuesta, aunque aclaraba: «el que más y el que menos ha tenido que pararse en alguna ocasión, a encender un cigarrillo, ante el escaparate de una tienda de tarjetas postales»<sup>84</sup>. No obstante, el viajero señalaba una novedad que no podía captarse a través de las postales: el color de las cosas. El color del mar, del cielo, de las calles, de la estatua de la Libertad... Es decir, las postales podían llegar a servir para un acercamiento a la realidad pero también para lo contrario, incluso para mostrar la «mentira».

Aunque con precedentes desde el siglo XIX, a comienzos de los años treinta se produjo un nuevo avance, la captación de la noche mediante las cámaras. Pioneros fueron los fotógrafos George Brassai, francés de origen húngaro, y Bill Brandt, británico de origen alemán. El primero editó en 1932, con un texto introductorio de Paul Morand, sesenta fotografías sobre París en la colección denominada «Réalités». Se trataba de una selección de su obra, de la que fueron censuradas determinadas imágenes tomadas en tugurios parisinos, que se convirtió en un verdadero referente por la visión nocturna de la ciudad y por los avances técnicos utilizados. El segundo publicó sesenta y cuatro sobre Londres unos años más tarde<sup>85</sup>.

Y la noche también llegó a las tarjetas postales, presentando unas imágenes ciertamente novedosas. Un artículo de *Nuevo Mundo*, enviado desde París en 1932, acompañado de diversas fotografías realizadas de noche, daba cuenta del París nocturno bajo el título de «Las alegres mentiras de París»<sup>86</sup>. El autor partía de la idea de que existía un París para la exportación de la misma forma que existía una España de pandereta y ocurría que los turistas buscaban cosas que muchas veces no podían encontrar. En España las mujeres con mantilla y los hombres con traje de torero y en París las *midinettes* (chicas frívolas) con su sonrisa ante el viejo con monóculo que las sigue por el bulevar. La culpa de esos estereotipos la tenían, para Ceferino R. Avecilla, las tarjetas postales, «que son los testigos más mentirosos del mundo». El escritor seguía su razonamiento escribiendo que en ese año estaba haciendo fortuna una nueva mentira que no era otra que la del París de noche, plasmada en fotografías que mostraban la ciudad en una noche imaginada:

no se reconocerían en ellas ni la plaza de la Ópera, ni Notre Dame, ni el Arco del Triunfo, ni la rue Royal. En cuanto al Parque Monceau, no existe de noche; porque, como todos los jardines de París, y por necesaria precaución hija de la experiencia, suele cerrarse a la hora en que ante los enamorados se cubre el sol la cara con el mundo, discretamente.

El embuste de las estampas residía en la distribución de las iluminaciones pues las fachadas que aparecían con un «magnífico matiz de sombra» eran realmente los perfiles iluminados.

<sup>84</sup> E. Jardiel Poncela, «Siete meses, dos semanas y un día (Impresiones de un viaje a Norteamérica). Lo difícil que es pisar el asfalto de Broadway. III Frente a Manhattan», en *Nuevo Mundo*, núm. 2.055 (28-7-1933), pág. 10.

<sup>85</sup> P. Morand, *Paris de nuit*, Paris, Editorial Arts et Métiers graphiques, 1933; y B. Brandt, *A night in London. Story of a London night in sixty-four photographs*, sl, sn, 1938.

<sup>86</sup> C. R. Avecilla, «Las alegres mentiras de París», en *Nuevo Mundo*, núm. 2.001 (15-7-1932), pág. 23.

En realidad, concluía, los magos de la noche luminosa de París eran el «jabón tab», el «colorete tab», los «cigarrillos tales» o los «automóviles cuales».

Mentirosas o mensajeras de la realidad, las tarjetas postales eran ya un negocio importante, con ediciones en ocasiones muy abundantes y para las que se utilizaba el huecograbado, complementando a litografía y fototipia, cuando se trataba de grandes tiradas. Unos anuncios de *Nuevo Mundo*, una vez más, muestran este cambio con la editorial de la propia revista, Prensa Gráfica, como protagonista<sup>87</sup>. El reclamo comercial era el de «ediciones elegantes y modernas» y se aludía a números extraordinarios de periódicos, revistas, catálogos, folletos o tarjetas postales pero con tiradas superiores a los 10.000 ejemplares.

En concreto, para tarjetas postales se ofrecían trabajos en huecograbado de calidad, con precios ventajosos para tiradas superiores a 32.000 ejemplares, con un máximo de dieciséis temas diferentes o, lo que es lo mismo, dos mil tarjetas por asunto.

A pesar de toda esa presencia el gobierno anunciaba en 1935 ciertos problemas en su evolución con motivo de un decreto por el que aprobaba la unificación del tamaño de las postales españolas con las de la mayoría de países<sup>88</sup>. Y es que el artículo veinte del *Reglamento* de correos de 1898 marcaba unas dimensiones máximas para la tarjeta postal de 14 por 9 centímetros y en la norma se cambiaba a 15 por 10,5, dimensiones fijadas por la Unión Postal Universal. El breve artículo único de la norma era precedido por una serie de consideraciones entre las que estaban la necesidad de la unificación en la legislación postal. Había una diferencia de tamaño entre las postales utilizadas para el servicio interior y para el internacional, generalmente «improcedente e injustificada», que no tenía sentido. Esa diferencia lesionaba, según se afirmaba en el preámbulo, intereses particulares a tener en cuenta que, además, no reportaba beneficio alguno al Estado pues «la industria dedicada a la elaboración de tarjetas postales ilustradas, antes floreciente, hoy en cierta decadencia, lo indica».

Pero con nuestra última guerra civil la tarjeta postal conoció un auge impresionante y tuvo múltiples funciones, además de los tradicionales de servir para la comunicación entre las personas o como vehículo publicitario: dar a conocer personajes, medio para conseguir datos de los combatientes, difusión de consignas y mensajes muy diversos, enseñanza de la historia y la política, dar ánimo a los combatientes y a las personas de la retaguardia, publicidad de publicaciones periódicas, ayuda a las tareas educativas, pedir disciplina... Fue, en suma, una herramienta propagandística más<sup>89</sup>.

En el bando nacionalista la situación de la tarjeta postal fue de cierta precariedad en los primeros meses de la guerra pues las grandes empresas quedaron en el bando contrario, al permanecer Barcelona, Madrid y Valencia controladas por la República. Después, tras la toma del País Vasco mejoró la situación y, además, llegaron con profusión postales editadas en Alemania, Italia y Portugal. Los principales componentes, los «ismos» afirmativos que inspiraron la propaganda nacionalista en las tarjetas postales fueron los siguientes: militarismo, fascismo, falangismo, caudillismo y catolicismo. Y la propaganda negativa, consecuencia de la lucha ideológica a ultranza, estuvo dirigida principalmente contra republicanismo, marxismo, laicismo y masonería.



*Nuevo Mundo*, núm. 2.057 (11-8-1933), pág. 39.

<sup>87</sup> *Nuevo Mundo*, núms. 2.037 (24-3-1933), pág. 38; o 2.057 (11-8-1933), págs. 38 y 39.

<sup>88</sup> *Gaceta de Madrid*, núm. 254 (11-9-1935), pág. 2.018.

<sup>89</sup> Sobre las tarjetas postales editadas durante la Guerra Civil ver la obra de R. Martí Morales, *En campaña. Las tarjetas postales de la guerra civil, 1936-1939*, Barcelona, Editorial Miguel À. Salvatella, 2000.

Por otra parte, la tarjeta postal conoció en el republicano un gran, intenso y variopinto desarrollo, facilitado por el trabajo de numerosos artistas, la existencia en la zona de medios técnicos abundantes, el espíritu revolucionario y la diversidad ideológica. El Gobierno republicano potenció su utilización como medio de comunicación al crear la Tarjeta postal de campaña, que permitía la gratuidad de la correspondencia dirigida a soldados de las fuerzas leales<sup>90</sup>. Efectivamente, antes de cumplirse el mes del levantamiento militar Azaña y Bernardo Giner de los Ríos, Ministro de Comunicaciones y Marina Mercante, firmaban un decreto por el que se organizaba el servicio postal para garantizar a los combatientes «la recepción y envío de su correspondencia epistolar y de cuantos objetos postales puedan cambiar con sus familias para satisfacer sus necesidades, su comodidad o su regalo». Se creaban estafetas de correos en cada una de las columnas expedicionarias, se establecía la gratuidad de la correspondencia dirigida a los soldados, se implantaba el servicio de «envíos populares» y se creaba la «Tarjeta postal de campaña» a utilizar sólo por las fuerzas leales a la República en su comunicación epistolar.

Un paso más fue la creación de la «Tarjeta postal infantil», que sólo podían utilizar los niños evacuados de su residencia habitual, que debía ajustarse al modelo señalado por la Dirección General de Correos, a la vez que se establecía la gratuidad de la correspondencia dirigida a los niños evacuados. Se trataba de ayudar a la comunicación de los que luchaban contra el fascismo en los frentes de combate y favorecer «las relaciones espirituales con sus progenitores y familiares en general de los niños que ha separado de ellos el empujón brutal de la guerra y que han hallado en los encalmados y acogedores rincones levantinos el ámbito pacífico en que siempre debe desarrollarse la niñez»<sup>91</sup>.

90

*Gaceta de Madrid*, núm. 221 (8-8-1936).

91

*Gaceta de Madrid*, núm. 304 (30-10-1936).

## UNA HISTORIA (OTRA) DE LA FOTOGRAFÍA

RAFAEL DOCTOR RONCERO

Museo de Arte Contemporáneo, MUSAC, León

El texto de esta conferencia se basa en el ya aparecido en el libro *Una historia (otra) de la fotografía* que publiqué en el año 2000<sup>1</sup> y en el que ponía de manifiesto la importancia que la fotografía familiar y anónima tenía dentro de la verdadera historia de la fotografía universal. A través de más de setecientas fotografías pertenecientes a mi propia colección mostradas en las más de doscientas páginas de que constaba la publicación quise realizar un viaje visual a través de pequeños momentos captados con diferentes intenciones por fotógrafos anónimos que no cuentan para un tipo de Historia lineal que necesita nombres e hitos. El libro quiso ser una llamada de atención sobre un universo inabarcable de imágenes capaces de generar más que una página nueva en esa Historia aceptada, un nuevo planteamiento a la hora de querer comprender cual ha sido la trayectoria del medio icónico más importante que el siglo XIX aportó a la humanidad y con el que convivimos diariamente en prácticamente todo el mundo.

Tras la publicación de este libro se han publicado decenas de libros en todo el mundo con una intención similar: el más importante autor de la historia de la fotografía se llama ANÓNIMO y es el hacedor de miles de millones de imágenes y nació el mismo día que se empezó a difundir el invento fotográfico y vive aún con la misma fuerza y energía, tiene millones de ojos y vive y ha vivido en millones de cuerpos sin la necesidad de haber sido otra cosa que un aspecto vivencial de cada una de las vidas.

A medida que en esta conferencia refería y leía ciertos pasajes del texto proyecté página por página todo el libro completo, haciendo referencia esencial géneros dispares que yo consideré a la hora de organizar este inmenso caudal de imágenes.

Texto íntegro publicado en *Una historia (otra) de la fotografía*, leído en el transcurso de esta conferencia:

Este texto no pretende ser dogmático, ni quiere contar una historia concreta, ni mucho menos estructurar una narración discursiva de lo que se entiende por Historia de algo. Bajo este título que hace alusión directa a los mundos otros que hace años teorizó Foucault, intento plantear interrogantes abiertos para definir lo que comúnmente se conoce como Historia de la Fotografía y que hoy parece contar con legítima vida propia.

En 1839 se hace oficial el invento de la fotografía y desde entonces hasta la actualidad la producción de todo tipo de imágenes que parten de la captación química de la luz se ha multiplicado aritméticamente. En 1888 se empiezan a comercializar cámaras asequibles a cualquier ciudadano medio bajo el lema «Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto». Si al principio asistimos al nacimiento de un nuevo medio de representación icónica,

<sup>1</sup>  
R. Doctor, *Una historia (otra) de la fotografía*, Madrid, Caja Madrid, 2000.

después nos encontramos con la democratización del uso del mismo. Millones de autores y miles de millones de imágenes, ambos imposibles de definir, han creado un mundo paralelo al vivido, un mundo de sombras impresas que habitan los álbumes, las cajas, los libros, los bolsillos, las calles, las oficinas, los archivos, los cementerios y en general la mayoría de los ámbitos en los que se ha desarrollado la vida privada y social de lo que hemos sido en los últimos ciento sesenta años. La fotografía, como una galaxia paralela a nuestra vida, puebla los rincones más recónditos y siempre está dispuesta a hablar y revivir en el momento que la contemplamos. Como objeto, su función suele trascender a su primera intención y de esta forma es capaz de regenerarse constantemente en el proceso de cada nueva contemplación.

No parece existir una teoría válida de la fotografía, ni una estructura lógica de comprensión que pueda definir perfectamente la relación que mantiene con nosotros. Escurridiza, inasible, desde su eterno pasado este espejo fijo de sombras habidas se resiste a ser diseccionado en el extraño idilio que mantiene con la especie humana. Barthes, posiblemente el que más se ha podido aproximar en la ardua tarea de descifrar su misterio, declinó, reconoció su fracaso y optó por instalarse en la pura melancolía para mantener un diálogo con esas imágenes que tanto le perturbaban. Los intentos de análisis se han ido repitiendo durante los últimos años; al final uno tras otro han acabado sucumbiendo ante la evidencia del exceso de vida que acumula esta herramienta aniquiladora de presentes.

En el afán desmedido que nuestra sociedad occidental adoptó por encasillar o clasificar todas y cada una de las cosas, la fotografía, tras un primer paréntesis de incertidumbre, fue adoptada como hija menor de las Bellas Artes. La que se conoce canónicamente como Historia de la Fotografía se construyó bajo el mismo esquema historiográfico que el resto de las artes ya tenía. Se acotó un tiempo, se buscó un desarrollo, se construyeron mitos y se instalaron hitos definitivos con capacidad para generar un orden racional para algo nuevo que había que contar, que definir, que controlar. De esta forma nació la Historia de la Fotografía, una historia similar acoplada a algo distinto. Las diferencias con los medios artísticos tradicionales son básicas y creo que es difícil entenderlas como variaciones o evoluciones. Esta turbadora huella de luz portaba en su estructura muchos más elementos de los esperados.

La fotografía nace en pleno Romanticismo, en un periodo donde el hombre intuye que su evolución le desborda y hace un intento desesperado por recuperarse a sí mismo desde la sobrevaloración de los sentimientos. Es el tiempo donde se empiezan a replantear los esquemas sociales, donde las estructuras que regían el poder comienzan a resquebrajarse definitivamente. Artísticamente el alumbramiento del medio se adapta a buena parte de las cuestiones que los nuevos tiempos planteaban. La creación artística, instalada en la contemplación mística y trascendental de las cosas, se esforzaba por no perder un esquema de belleza ordenado y riguroso; todo esto en un tiempo en el que las ciudades se expandían en todos los sentidos posibles, se trazaban vías de comunicación y se agilizaban tantos y tantos aspectos de lo cotidiano para constatar definitivamente el inicio de una nueva era.



En este momento, en la época de los grandes cambios, de la evolución acelerada, es donde se desarrolló el nuevo invento productor de imágenes. La fotografía nació pura en un mundo dislocado donde todos los esquemas sociales empezaban a cuestionarse y donde la economía se consolidaba como el motor esencial de los nuevos tiempos. El nuevo medio hacía posible que cualquier persona pudiese disponer de un icono de sí mismo o de personas ajenas o de su entorno, un icono presumiblemente mimético con la realidad. El invento inmortalizaba indistintamente la imagen de cualquier persona y convertía en una especie de Demiurgo a todo aquel que lo supiese manejar. Hoy en día, cuando estamos constantemente saturados de imágenes, es difícil abstraerse e intentar instalarse en aquella época para llegar a comprender la trascendencia de lo que todo aquello suponía. Ante la cámara, ante la luz, las personas se igualaban, eran tratadas de la misma forma, eran capturadas con la misma dignidad. El invento desenmascaraba el pensamiento clasista dominante y suponía un peligro real a la hora de presentar la imagen del mundo. Las amplísimas posibilidades que ofrecía la cámara facilitaron e impulsaron una regeneración de los tradicionales medios de representación. La pintura no se resignó inicialmente a aceptar el carácter artístico del nuevo medio y prefirió ignorarlo o aprovecharse calladamente de él para poder seguir siendo el soporte predilecto de cualquier manifestación artística humana. Los artistas dominantes, la crítica y la historiografía coetánea reaccionaron contundentemente ante lo que ellos sentían como amenaza. Y es que la lógica otorgaba la razón a la implantación de lo fotográfico en un mundo de la representación donde la mimesis con la naturaleza era el valor esencial. El arte canónico emprendió su reestructuración y amplió sus recursos formales y conceptuales. Por su parte lo intencionadamente artístico proveniente de la cámara se vio eclipsado y se convirtió en una vía paralela y secundaria, casi parodia, de los soportes pictóricos tradicionales. Así, la fotografía o bien pertenecía a esta despreciada vía con pretensiones artísticas o bien se concebía como un universo inabarcable, imposible de definir, de estructurar y pensar, un mundo no de obras sino de cosas. Arte secundario o simplemente objeto, el desarrollo de la imagen trascendió todos aquellos lugares donde el hombre acostumbraba a vivir, a crear, a pensar. La constancia de la evidencia posibilitó que muy por encima de todos los valores marcados en la época se asistiese a una creación que no necesitaba de auras y que no sentía complejo por generarse a través de una máquina. Las imágenes no se instalaron en los museos o en las grandes colecciones de arte, sino en las casas, en todos aquellos rincones donde el ser humano respiraba, imágenes que en general habían sido generadas en los eventos importantes o rutinarios, en las celebraciones y en todos aquellos lugares y momentos donde el ser contemporáneo vivía su tiempo.

Para entender esta *una historia (otra) de la fotografía* hay que partir del hecho de plantear que la construcción de la aceptada Historia de la Fotografía se basa en la repetición del esquema y la estructura clásica que rige toda la Historia del Arte; que los discursos existentes que han posibilitado la construcción de esta esfera han prescindido de buena parte de las características del nuevo medio y se han decantado por potenciar el guión cerrado, clasista y lineal presente desde el Renacimiento; que ante el absoluto potencial del medio se imploró

por una vuelta al orden y se reinstalaron los valores de un arte elitista y sagrado; que toda propuesta historiográfica ha ido destinada a reivindicar un aura y una magnificencia a un medio que, sin tener porqué despreciarla, no precisaba de la misma; que se ha tendido a obviar los planteamientos sociales que se originaban con el nacimiento del medio; que incluso los movimientos políticos y sociales no fueron conscientes de las posibilidades que el medio concedía en la búsqueda de unos definitivos valores de un mundo basado en la desigualdad y la injusticia; que lejos de la intención o la pretensión de la imagen creada se ha generado todo un universo estético de incalculables posibilidades; que más allá del documento, del índice de toda imagen, reside un fragmento de belleza bruta; que ahora nos encontramos ante un mundo inundado de imágenes que imploran ser rescatadas, revisadas, remiradas, repensadas.

Pensemos que Lartigue lo único que hizo es construir su propio álbum familiar; acordémonos de Disfarmer, el fotógrafo de un pequeño pueblo del interior de Estados Unidos; de Virxilio Vietez, el fotógrafo de Sotuelo do Montes...; fotógrafos sin pretensiones que hoy son incorporados a la gran Historia. Este texto es una reivindicación de los millones y millones de autores que podrían ser, de todos aquellos que crearon sin más pretensión artística que hacer un buen trabajo ya fuesen profesionales o domingueros. En la actualidad asistimos a esta dilatación de nombres e imágenes, pero no es suficiente. La auténtica historia de la fotografía existe en su imposibilidad de ser.

Este trabajo pretende definir su discurso de sí mismo. Además de este corto texto de presentación, al lector se le plantea una lectura (otra), se le incita a que sea él mismo el que descubra y sitúe su apreciación ante lo que es Historia de la Fotografía. No se trata de una revisión de la fotografía anónima, ni de un paseo lineal por las imágenes de la historia cotidiana de la humanidad en su última etapa, ni un recorrido por géneros precisos. Partiendo de la dicotomía establecida entre pintura y fotografía a mediados del siglo XIX, he desarrollado una lectura particular para mostrar diversos aspectos del desarrollo de lo fotográfico cercano. El resultado de la lectura detenida de estas imágenes pretende simplemente ampliar la postura que el espectador posee sobre el medio de representación esencial de la humanidad. Si al final de la lectura uno piensa o revisa su álbum o su caja de fotos, habré conseguido el objetivo principal: llamar la atención sobre la belleza intrínseca en las infinitas imágenes que hay dispersas entre nuestros propios enseres y hacer presente que junto con el carácter sentimental e íntimo que generan, existe un mundo construido único, de incalculable valor personal.

Como un inagotable pozo de infinita belleza estas imágenes aguardan para ser contempladas con una mirada más prolongada. El mundo entero se nos muestra en fragmentos de tiempo y luz, comprimido en estos trocitos de papel y albúmina o plata.

Estamos ante una historia (otra) pues intento plantear la imposibilidad de totalizar la fotografía en una sola Historia, en una narración lineal estructurada. Esta es una historia (otra), como infinitas otras pueden ser generadas. El proyecto nace como reacción ante el inmovilismo latente en el ente institucional que rige la historiografía aceptada. Mi preten-

sión es abrir lo más posible los ejes del entendimiento de un medio vapuleado por el poder, vilipendiado por el sistema artístico y últimamente valorado y aceptado dentro de un esquema artificial dado. Esta historia otra no es la de los cinco mil o diez mil nombres que se repiten en todas las historias construidas. Esta es una historia que se basa en los millones y millones de autores anónimos que desde mediados del siglo XIX han generado imágenes. El autor de cada una de ellas está escondido, no se muestra. Hay un inestimable silencio cuando se traspasan los límites de la emulsión.



# LA FOTOGRAFÍA FÍSICO-QUÍMICA: EL FIN DE UNA ERA. CONSIDERACIONES ESTRATÉGICAS

ÁNGEL FUENTES DE CÍA

Conservación y Acceso a Archivos Patrimoniales, Zaragoza

*Estrategia 36, «Zou Wei Shang»,  
la retirada*

El *Libro de las treinta y seis estrategias* es complejo y admirable; no es obra de un solo autor, carece de una redacción ajustada a un periodo concreto o apoyado en una escuela filosófica identificable, ignora la precisión de las cronologías y ha sido enriquecido por la tradición oral, hasta hacer de sus orígenes un imposible. Durante cinco mil años ha iluminado los perfiles de un Oriente que ama los reflejos de la superficie y la oscuridad de las profundidades. «Zou Wei Shang», estrategia definitiva que cierra el tratado, enseña que retirarse cuando vencer es inviable, evita toda derrota. La fotografía físico-química que hemos conocido y disfrutado ya ha sido; no saber entenderlo hará que traslademos nuestras debilidades a los registros de la era digital donde nuestra independencia frente a la tecnología es un escenario imposible.

Comparada con la escritura caligráfica o las edades de la pintura, la fotografía ocupa un segmento pequeño del edificio cultural, y aunque toda la fachada sea piedra, no narra lo mismo la gárgola que el arbotante. La fotografía ha sido lo flamígero de la torre, las vidrieras del muro; espero que los *vientos de RGB* (P. Sellés) no desdibujen una memoria que se adentra en lo pretérito sin haber sido comprendida más allá de su cáscara.

Siempre he sostenido que la verdadera historia de la fotografía está aun por escribir y que tendemos más al estudio del arte producido sobre este soporte, que al necesario entendimiento global de una técnica que tanto cambió cada uno de nuestros mundos; el fin de una era reclama una aproximación global que conecte la evolución tecnológica con los resultados plásticos dentro de los marcos sociales concretos y vaya más allá de la habitual nómina de autores, movimientos y temas. Las corrientes historicistas en curso parecen ignorar que la producción de arte a través de los registros no ha sido la única meta de los operadores, y que en la historia de la fotografía el trabajo de los distintos autores representa una parte del todo y no el todo en sí.

El universo de lo fotográfico no es proclive a generalidades, pero permite precisar una bisectriz que divide dos hemisferios del modo de trabajo en los estudios y las galerías:

- De 1839 a la década de los ochenta del siglo XIX.
- De la década de los ochenta a nuestros días.

El primer segmento se caracteriza porque la preproducción, la producción y la post-producción de los registros compete por entero a los operadores; en el segundo la industria se hace

cargo, primero de la preproducción y, después, de la post-producción, dejando en manos del fotógrafo las labores de toma y revelado. Las diferencias que establece esta permeable frontera afectan *de profundis* a lo fotográfico, ya que los operadores del segundo escenario son el Fausto de esta tragedia y, por ello, sólo quienes acepten regresar a las técnicas preindustriales podrán mantener su producción dentro de una cierta independencia; circunstancia que no parece probable.

Desde la presentación de la daguerrotipia hasta el auge de la industria fotográfica, la práctica totalidad de las labores requeridas para vivir de la técnica debían ser resueltas por los operadores. Quienes optaron por la imagen única y quienes apostaron por la versatilidad de la matriz negativa y sus múltiples copias, debían afrontar la larga cadena que separaba los resultados finales de las operaciones previas; daguerrotipistas, calotipistas, ambrotipistas, los autores de las copias al papel salado o de los tiempos primeros de la albúmina tuvieron en la industria un aliado firme, consciente de las posibilidades económicas que la fotografía encerraba, pero cuyos productos apenas alteraban el modo de trabajo en las galerías de la época, acaso los avances notables de la óptica puedan ser la excepción que confirma la norma. Las placas plateadas y prepulidas; los estuches y los elementos presentes en el sistema de protección y algunos utillajes de transporte o sensibilización, ofrecidos desde incipientes compañías, no liberaron a los daguerrotipistas de las largas labores de pulido, los complicados procedimientos de sensibilización o de los riesgos del revelado al vapor de mercurio. Las prensas de copiado, los trípodes y laboratorios de campaña no evitaron a los operadores del colodión húmedo y el positivado por ennegrecimiento directo las pesadas intenciones o la inevitable inmediatez que concatena esta técnica. En aquellos días ser fotógrafo requería de precisos conocimientos de física y de química que hacían imposibles la presencia de los aficionados; de igual manera, los arcanos de los distintos procedimientos obligaban a los operadores a mantener en sus galerías un alto número de ayudantes, que estaban especializados en hacer que cada eslabón de la cadena permitiera la rentabilidad del estudio; operarios de laboratorio, asistentes de toma, técnicos en copiado, retocadores, montadores, etcétera, mantenían el frágil equilibrio de una técnica casi ajena a manuales y desprovista de sensibilidad a la luz de lo verde y de lo rojo.

El inicio de la fotografía es laocónico, y por ello, admisible. Cada eslabón técnico que permitiera limitar las labores de preproducción o que restara segundos al tiempo de exposición, se traducía en un aumento de la capacidad comercial y era inmediatamente asumido por un gremio que crecía de forma exponencial, pero a diferencia de cualquier otra disciplina en la historia de los medios de representación, la fotografía no permitió la coexistencia de las técnicas y el desarrollo de sus acentos narrativos; cada mejora supuso el abandono inmediato de los procesos precedentes. Examinemos algunos de esos eslabones:

- 7 de enero de 1839, J. M. Daguerre (1787-1851), daguerrotipia; imagen única, técnica de uso libre.
- 25 de enero de 1839, W. H. F. Talbot (1880-1877) presenta sus dibujos fotogénicos y describe la técnica de los papeles a la sal.



- 29 de enero de 1839<sup>1</sup>, Sir J. Herschel (1792-1871) aplica el tiosulfato de sodio como agente fijador sobre papeles al cloruro de plata.
- 1840, A. H. L. Fizeau (1819-1896) introduce el virado al oro.
- Septiembre de 1840, Talbot descubre la imagen latente.
- 31 de enero de 1841, Talbot comunica la técnica de la calotipia<sup>2</sup>, procedimiento protegido bajo patente<sup>3</sup>. Nace la imagen múltiple.
- 1842, Sir J. Herschel presenta la cianotipia. Con la mágica excepción de Anna Atkins (1799-1871) y el herbario que compuso durante casi dos décadas, la cianotipia no es considerada por los operadores hasta la llegada de los fotógrafos aficionados en el cambio de siglo.
- 1847, Abel Niépce de Saint-Victor (1808-1870) desarrolla los negativos a la albúmina sobre soporte de vidrio; precisan de largas exposiciones pero desvinculan, de manera incipiente, la toma del procesado.
- 1849, Gustave Le Gray (1820-1882) propone el uso de colodión como aglutinante apto para la obtención de placas negativas.
- 1850, Louis Désiré Blanquart Evrard (1802-1872), papeles a la albúmina, inicio del declive de las copias al papel salado.
- 1851, Frederick Scott Archer (1813-1857) presenta las bases del procedimiento al colodión húmedo sobre placas de vidrio. Fin de la calotipia.
- 1854, J. A. Cutting (1814-1867) obtiene la patente de la ambrotipia. Inicio del declive de la daguerrotipia.
- 1854, A. A. E. Disderi (1819-1889) obtiene la patente del montante para producir múltiples registros sobre un único negativo de colodión húmedo en formato placa completa<sup>4</sup>. Nace la *tarjeta de visita*<sup>5</sup> (tv) que inicia la normalización de los formatos de la fotografía por ennegrecimiento directo.
- 1854, puesta en el mercado de los primeros papeles de impresión ya albuminizados. La sensibilización queda a cargo de los operadores.
- 1855, *The Photographic Society* de Londres establece un comité para el estudio de las causas del desvanecimiento de las copias fotográficas.
- 1855, A. Poitevin (1819-1882) desarrolla las copias al carbón.
- 1856, H. L. Smith (1819-1903) patenta la técnica de la ferrotipia.
- 1856, R. H. Norris, negativos al colodión seco sobre vidrio.
- 1960, la daguerrotipia se desvanece como técnica ofrecida por los operadores; en los veinte años de uso produjo más de treinta millones de artefactos, sólo en los actuales Estados Unidos. Allí, en la década de los cincuenta, produjo ingresos anuales estimados entre nueve y doce millones de dólares<sup>6</sup>.
- 1860, J. E. Mayall (1813-1901) realiza en mayo un reportaje de la familia real inglesa en el formato *tarjeta de visita*, en agosto saca a la venta el *Royal Album*<sup>7</sup>. Se vendieron 60.000 ejemplares.
- 1861 (17 de mayo), James C. Maxwell (1831-1879) presenta la primera fotografía en

<sup>1</sup> J. M. Reilly, *Albumen & salted paper book. The history and practice of photographic printing 1840-1895*, New York, Light Impressions Co. Rochester, 1980, pág. 85.

<sup>2</sup> Publicación presentada ante la Royal Society en Londres bajo el título *Some account of the Art of Photogenic Drawing, or the process by which natural objects may be made to delineate themselves without the aid of the artist's pencil*.

<sup>3</sup> Patente presentada el 8 de febrero de 1841. La patente era doble, una aplicable en Francia y otra aplicable en Inglaterra y País de Gales.

<sup>4</sup> Formato: 16,5 por 21,6 centímetros, aproximadamente.

<sup>5</sup> Formato: 10,7 por 6,3 centímetros, aproximadamente.

<sup>6</sup> M. Susan Barrer y W. White, *The daguerrotype. Nineteenth century technology and modern science*, Washington DC, Smithsonian Institution Press, 1991, pág. 2.

<sup>7</sup> W. C. Darrah, *Cartes de visite in nineteenth century photography*, Gettysburg, W. C. Darrah Publisher, 1981, pág. 6.

color por síntesis aditiva y procedimiento de proyección.

- 1861, primera patente para álbumes de tarjetas de visita obtenida en los actuales Estados Unidos por O. G. Mason (1830-1821). Octavo: 25 a 50 hojas para 50 ó 100 tv. Cuarto: 400 tv. Doceavo: 6-12 tv.
- 1866, puesta en el mercado del formato *Tarjeta de Gabinete*<sup>8</sup>, tres veces más grande que la tv, lo que supone una mejor reproducción del detalle. Hacia 1875 los estudios producen 1/3 TG y 2/3 TV. Para 1880 la producción se sitúa en un cincuenta por ciento de cada formato<sup>9</sup>.
- 1866, papeles leptográficos<sup>10</sup> divulgados por J. Laurent (1816-1886) y J. Martínez Sánchez material de copiado por ennegrecimiento directo sobre colodión con una capa intermedia de sulfato de bario, vendidos ya sensibilizados.
- 1868, nace en USA la *Nacional Photographers Association*, cuya primera convención se lleva a cabo en Boston un año más tarde; en 1872 contaba con más de dos mil afiliados.
- 1871, D. Ch. E. van Monckhoven (1834-1882), placas al colodión seco.
- 1871, Dr. R. Maddox (1816-1902), placas secas sobre soporte de vidrio y emulsión de gelatina al bromuro de plata.
- 1872, salen al mercado los primeros papeles a la albúmina ya sensibilizados<sup>11</sup>.
- 1872-1880, formato *Victoria*<sup>12</sup>.
- 1878, nuevos formatos de copia, *Promenade*<sup>13</sup>, *Boudoir*<sup>14</sup>.
- 1878, la Celluloid Company saca al mercado las primeras hojas de película sobre nitrato de celulosa, cuyo emulsionado y sensibilización debía ser llevada a cabo por los fotógrafos.
- 1881, primeros papeles al platino puestos en el mercado por la Platinum Company, la técnica fue descubierta en 1873 por W. Willis (1841-1913).
- 1880, Geroge W Simpson (1825-1880), producción industrial<sup>15</sup> de las copias al colodión de ennegrecimiento directo.
- 1881, copias a la gelatina de revelado químico.
- 1882, W. de W. Abney (1843-1920), copias a la gelatina de ennegrecimiento directo.
- 1885, Eastman America<sup>TM</sup>, película negativa en banda sobre soporte de papel. Tras el revelado se separaba la emulsión de gelatina y se trasportaban los negativos, cortados individualmente, a hojas de vidrio.
- 1884, primeras placas ortocromáticas. Aumento de la sensibilidad espectral al verde (los materiales de toma anteriores eran sólo sensibles a los ultravioletas y a la onda azul de la luz blanca).
- 1889 (9 de abril), la Eastman Company<sup>TM</sup> obtiene la patente para la fabricación de sus primeras películas flexibles sobre soporte de nitrato de celulosa.
- 1889, sale al mercado la Kodak<sup>TM</sup> camera número 1, la primera en usar película en rollo para cien exposiciones de 6,25 centímetros de diámetro y soporte de papel.
- 1894, copias al colodión de ennegrecimiento directo viradas al oro y al platino.

8

Formato: 15,5 por 11,4 centímetros, aproximadamente.

9

W. C. Darrah, *Cartes de visite...*, pág. 10.

10

P. Maynes, *Leptographic paper, the evolution of collodion POP*,  
The Collodion Journal, vol. VIII- 24, 2002.

11

J. M. Reilly, *Albumen & salted...*, pág. 62.

12

Formato: 12,5 por 8,3 centímetros aproximadamente.

13

Formato: 18 por 10,3 centímetros aproximadamente.

14

Formato: 21,8 por 13,4 centímetros aproximadamente.

15

Las copias al cloruro de plata sobre emulsión de colodión habían sido desarrolladas por el autor en 1864.

- 1990, Kodak™ presenta la cámara «Brownie» que, vendida al precio de un dólar, habría de ser el verdadero motor del auge imparable de la fotografía de aficionado.
- 1905, extensión de la sensibilidad espectral a la onda roja de la luz blanca; primeras placas pancromáticas.
- 1906, los hermanos Lumière, Louis (1864-1948) y Auguste (1862-1954), inician la comercialización de las placas autocromas.
- 1926, último año de producción de los papeles a la albúmina brillantes.
- 1929, último año de producción de los papeles a la albúmina mates (Trapp Company, Trapp y Münch)<sup>16</sup>.
- 1935, la compañía Eastman Kodak™ lanza el Kodacrhome™.
- 1936, la compañía Agfa™ pone en el mercado la película Agfacolor™.

Hasta los años finales de la década de los cuarenta del siglo XIX, la realidad fotográfica ofrece dos realidades incontestables: la dificultad de la técnica restringía su uso a una minoría de notables operadores y el acceso a los registros quedaba reservado a una elite, aquella que podía afrontar el desembolso que supuso poder detener su tiempo. Los dos procedimientos hegemónicos, daguerrotipia y calotipia, tenían una liturgia compleja: requerían disponer de un alto flujo de luz (eran sólo sensibles a los rayos ultravioletas y a la onda azul de la luz blanca), precisaban de utillajes especiales que evitasen el riesgo del movimiento de los sujetos durante la exposición y presentaban costes que limitaron a los segmentos sociales; la daguerrotipia, por los materiales empleados y la inevitable necesidad de estuches en que descansa su protección, y la calotipia, por el insalvable canon por patente con el que Talbot gravó la concesión de su licencia. En aquellos días la fotografía estableció una particular aristocracia habitada por los operadores y sus clientes.

El 27 de mayo de 1850<sup>17</sup>, Louis Désiré Blanquart Evrard presentó ante la Academia de las Ciencias francesa sus investigaciones sobre la técnica fotográfica, donde incluía el procedimiento para imprimir copias mediante al uso de la albúmina como aglutinante. La utilización de una emulsión en los procedimientos de positivado supuso una serie de atractivas mejoras sobre las copias obtenidas con los papeles a la sal: ofrecían un acabado brillante que aumentaba el vigor de los originales; y permitían trasladar un mayor rango tonal y la obtención de un mejor contraste de la información presente en las matrices negativas; resultaban un procedimiento económicamente aceptable y aumentaban la permanencia de los registros al proteger la imagen final, de plata fotolítica, al ser contenida por un aglutinante, a diferencia de las copias calotípicas, donde la imagen final sólo estaba embebida en las fibras del papel. El éxito fue inmediato.

En marzo de 1851 Sir Frederick S. Archer publicó en la revista *The Chemist* un artículo titulado «On the use of collodion in photography»<sup>18</sup>. En 1854 publica su manual *The collodion process on glass*<sup>19</sup>. El nuevo método para la obtención de matrices negativas tiene un severo inconveniente en la inevitable necesidad de concatenar el emulsionado, la sensibilización, la exposición y el procesado durante el breve tiempo en que el colodión permanece

<sup>16</sup> J. M. Reilly. *Albumen & salted...*, pág. 52.

<sup>17</sup> L. D. Blanquart-Evrard, *Compte Rendu des Séances de L'Académie des Sciences*, 30 (21), 665 (1850).

<sup>18</sup> El texto del artículo publicado en *The Chemist* puede ser consultado en <http://www.samackenna.demon.co.uk/thechemist.html> (15-11-2006).

<sup>19</sup> F. S. Archer, *The collodion process on glass*, London / Bloomsbury, Printed for the author, 1854.

mordiente, lo que asocia el procesado al lugar de la toma y obliga al operador a desplazar pesados equipos, pero permitía bajar los tiempos de exposición a los niveles transitables de unos pocos segundos y estaba exento de cánones; su éxito fue fulgurante.

Las copias a la albúmina y las matrices negativas al colodión húmedo formaron una de las más prósperas uniones de la historia del medio, supusieron el fin de los procedimientos de Talbot<sup>20</sup> y comprometieron de manera notable el mercado de la daguerrotipia, que, a su vez, habría de desaparecer con la llegada de la ambrotipia, en 1854. En este mismo año van a tener lugar dos acontecimientos de suma importancia: la puesta en el mercado de los primeros papeles para la impresión a la albúmina ya emulsionados y la patente de Disdéri que permitía, mediante la colocación en el montante frontal de la cámara de ocho objetivos, la obtención de igual número de vistas en una sola placa de colodión húmedo; el resultado era que, tras imprimir un único negativo y procesar una única copia a la albúmina, podían obtenerse ocho retratos que, tras ser cizallados y montados sobre un soporte secundario de cartulina, eran entregados al cliente. El formato resultante, denominado *carte de visite* (tarjeta de visita), permitía un drástico abaratamiento de los costes de producción que haría posible el acceso al consumo de copias fotográficas a un amplio abanico social, avalancha que sería completada desde los positivos directos de cámara en 1856, con la llegada de la ferrotipia.

La fotografía, como todo aquello que es épico, está poblada de leyendas. Una de las más memorables sitúa en 1859 a Napoleón III deteniendo a sus tropas, camino de Italia, ante el estudio de Disdéri para ser retratado por el autor; que sea o no cierta es menos relevante que el hecho de estar recogida por innumerables manuales. Lo cierto es que pese a su reducido formato, que en las tarjetas pioneras escasamente permitía examinar los detalles de un rostro, la universalidad del éxito de la tarjetas de visita es sólo comparable a la del paquete Windows<sup>TM</sup> en nuestros ordenadores. Para un claro entendimiento de la importancia de este fenómeno y sus implicaciones en el cambio cualitativo de la industria fotográfica, basta con examinar la década de los sesenta del siglo XIX, conocida como la «cartomanía» o «fotomanía». William Darrah, en su libro *Cartes de visite in nineteenth century photography*, señala que el promedio de tarjetas de visitas vendidas en Inglaterra de 1861 a 1867 fue de entre trescientos y cuatrocientos millones de media anual; la estimación de la producción mundial de daguerrotipos en los veinte años de la historia de la técnica fluctúa, según autores, entre los cuarenta y cincuenta millones de registros.

Hay quien propone que las tarjetas de visita, y los posteriores formatos asociados a la explosión de las copias sobre albúmina, supusieron la democratización del universo fotográfico, que se trasladó de la nobleza a la gente común; es probable que democracia y masificación quepan en la misma frase y que cantidad y cualidad no puedan compartir espacio.

La producción y venta de entre 2.100 y 2.800 millones de tarjetas de visita en siete años, y sólo en Inglaterra, o la millonaria venta de pares estereoscópicos, visores, etcétera, es evidente que habrá de modificar el planteamiento de lo fotográfico de manera radical:

– Comienza el coleccionismo de vistas fotográficas y fotos de celebridades.

20

La narrativa de las copias al papel salado volverían a ser apreciadas por los autores del movimiento *pictorialista* en el cambio de siglo.

- Los estudios aumentan su cuenta de resultados y pasan de ser meros productores de sus propios registros a ser distribuidores de registros ajenos e, incluso, a ser editores.
- Se inicia el auge de los álbumes fotográficos familiares. La industria de los álbumes para tarjetas de visita y de gabinete o la de los soportes secundarios, son un perfecto exponente de la cuota de negocio de la postproducción.
- Inversionistas y hombres de negocios abren estudios o financian a los ya establecidos, movidos por la rentabilidad del sector.
- La llegada al gremio de una legión de operadores sin una gran experiencia previa produce una masificación de los registros y una merma en la identidad de la técnica.
- Los archivos de los estudios crecen de manera exponencial; hay galerías que almacenan decenas de miles de placas de vidrio. La custodia de las matrices se hace, primero difícil y luego, inviable. Surge una industria dedicada a la compra de negativos, eliminación de emulsiones y posterior venta de las hojas de vidrio a los operadores.
- Las expectativas del mercado hacen rentable la investigación personal y el nacimiento de pequeñas industrias, especialmente aquellas dedicadas a la preproducción.
- La popularización de la fotografía permite prever las posibilidades económicas que podría suponer abrir la toma de registros a un público familiarizado con el consumo de fotografías.
- Se instala la conciencia de que la fotografía es, ante todo, un gran negocio.

Pese a la masificación de la producción fotográfica y el cambio de la aquiescencia social del operador, que pasa de ser el brujo de la tribu (aquel que sabía detener el tiempo) a un comerciante especializado, generar registros fotográficos seguía requiriendo de un conocimiento técnico-científico y una capacidad de inversión económica, que dividía el mundo fotográfico en los dos hemistiquios que separaban a productores y consumidores. La llegada al mercado de los primeros materiales de toma y copiado, ya fotosensibilizados; el avance del control de la fotometría; las emulsiones más rápidas y la reducción de utillajes y conocimiento, que supuso el abandono del colodión húmedo ante la llegada de las placas secas, propició que algunos aficionados se fueran adentrando por la cartografía de lo fotográfico, cada vez con más audacia. En 1885 la película Eastman America™ prefigura las posibilidades de los soportes flexibles que, al permitir el enrollamiento, limitan el peso, multiplican la movilidad, aumentan los ámbitos de trabajo y pueden ser revelados por los laboratorios de la casa productora, que a partir de ahora permite al aficionado liberarse de los rigores de la técnica.

En 1889 la Eastman Company™ obtiene la patente para la fabricación de sus primeras películas flexibles sobre soporte de nitrato de celulosa y pone en el mercado la Kodak™ camera número 1, la primera en usar película en rollo para cien exposiciones de 6,25 centímetros de diámetro y soporte de papel. Al año siguiente lanza la legendaria «Brownie» al precio de un dólar y la «fotomanía» de los sesenta regresa con un cambio de escenario: la frontera que separaba a productores y consumidores se vuelve permeable y un número cada vez más alto de registros fotográficos escapa de los profesionales. El papel del fotógrafo, reescrito en

la «cartomanía», precisa de establecer nuevas alianzas con los consumidores; la mayoría de los estudios encuentran un área floreciente en hacerse cargo del revelado e impresión de los aficionados y de la venta de cámaras y material fungible.

No es este el espacio para examinar la reacción de aquellos fotógrafos que ante la masificación de los registros reaccionan desde los distintos movimientos, a los *pictorialistas* y a los hombres de la *Photo-secession* debemos muchas cosas: la vuelta de los papeles mates de ennegrecimiento directo; las exposiciones de la 291<sup>21</sup> y la cuidada revista *Camera Work*; el regreso a las disquisiciones sobre el arte y la fotografía o que *The Pond Moonlight*, 1904, goma bicromatada múltiple sobre copia al platino de Edward Steichen (1879-1973), alcanzara en la subasta de Sotheby's (lote 6, 15 de febrero de 2006) el precio de 2.928.000 dólares<sup>22</sup>, récord absoluto alcanzado por una fotografía.

Siempre habrá un Carleton E. Watkins (1829-1916) o un Agustín Centelles (1909-1985), una Tina Modotti (1896-1942), un Richard Avedon (1923-2004), una Gertrude Käsebier (1852-1934) o un Manuel Álvarez Bravo (1902-2002); siempre habrá uno que mira y otro que ve, pero no nos engañemos, desde la «Brownie» a los QSS<sup>TM</sup> la industria fotográfica impera y el operador, otrora brujo, pasa a ser el honrado comerciante que completa sus ingresos con los revelados y la distribución, de tal situación él nunca fue ajeno.

Aquel memorable lema «You push the button, we do the rest»<sup>23</sup>, que en 1888 alumbró Kodak<sup>TM</sup>, contiene algo más que una magistral lección de mercadotecnia; en él se inicia el lento cambio hacia el escenario en el que ahora nos encontramos. Frase célebre por frase célebre, hace un año, cuando Henry Wilhelm (Wilhelm Imaging Research, Inc.) al concluir una conferencia en la George Eastman House fue preguntado sobre el futuro de la fotografía físico-química, respondió con un lacónico «It's over» (Ha sido). Cuesta admitirlo, pero, en efecto, ya ha sido. Examinemos el eje de la cuestión:

- La fotografía fue una práctica industrial que basó su actividad en la venta de servicios.
- La fotografía desarrolló a tal fin innumerables procedimientos que fueron considerados como herramientas de producción y no como recursos narrativos propios (y como tales, cuidados y mantenidos).
- Cada procedimiento tuvo un orto y un ocaso ajeno, por completo, a su capacidad como vehículo de expresión.
- Cada procedimiento supuso la extinción del precedente sin que los operadores sintieran la necesidad de mantener la diversidad de las técnicas.
- Como toda actividad mercantil, la fotografía buscó su legítima rentabilidad a cualquier precio.
- El auge de la demanda modificó la actividad de los operadores que ofrecieron nuevos servicios para cubrir nuevas cuotas de mercado.
- El aumento de la producción se vio claramente favorecido por la creación y desarrollo de la industria fotográfica, que liberó a los operadores de las rutinas de preproducción y postproducción.

21

Photo-Secession Gallery en el número 291 de la 5ª Avenida, fue la galería abierta y dirigida por Stieglitz en 1905, para mostrar el arte moderno en América, muchos grandes artistas exhibieron allí su obra. Fue conocida simplemente como la «291». Fuente: *Wikipedia*, <http://es.wikipedia.org/wiki/Photo-Secession> (15-11-2006).

22

*New York Times* (15-2-2006).

23

«Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto».



- La industria fotográfica pudo generar productos que permitieron a los usuarios una práctica cualificada sin el soporte técnico y científico.
- Los avances industriales reescribieron los modos de producción de los profesionales y de las cuotas de mercado, que pasaron a los aficionados.
- Profesionales y aficionados pasaron a depender por entero de la industria fotográfica, que lanza o retira del mercado productos en estricta función a los beneficios obtenidos y no por criterios narrativos o de permanencia.
- El balance en la cuenta de resultados de la industria fotográfica desplazó la cuota de ingresos producida por el mercado profesional en beneficio de la cuota de ingresos producida por el mercado de los aficionados.
- Los costos de producción de la fotografía físico-química generan menos beneficios que los costes de producción de los registros digitales.
- Cuando el acceso a la informática en los hogares ha alcanzado las cuotas previstas, la industria de los registros ha ido escalonando la retirada de la producción físico-química, sin que el sector profesional haya tenido otra opción que afrontar el cambio tecnológico.
- Mientras la memoria doméstica no pueda hacerse cargo de la preproducción, los laboratorios profesionales podrán mantener la cuota de negocio que esa actividad supone.
- El mercado de aficionado, verdadero motor de la industria fotográfica, no discrimina entre la naturaleza de los soportes; para las necesidades de la memoria doméstica, plata metálica, tintes cromógenos o inyección de tinta no son elementos relevantes.
- La llegada de los nuevos papeles de impresión digital y de las tintas pigmentarias ha tranquilizado a los invasores y coleccionistas de arte sobre soporte fotográfico.
- La industria fotográfica impera. Mientras mantenga una pequeña cuota de producción físico-química, esta forma de fotografía será posible, luego sólo serán viables las técnicas de fotografía físico-química anteriores a la industria del medio. El fotógrafo siempre ha tenido la independencia requerida para la realización de un daguerrotipo o la obtención de un registro sobre colodión húmedo, pero difícilmente podrá producir su propia Tri-X pan. Es lo que tiene marchar tras la bandera.

La llegada al mercado de la nueva Leica™ M-8, que produce ficheros digitales, es un símbolo incontestable. Los últimos quince años el mercado ha ido emitiendo señales que hemos preferido ignorar: la retirada del procedimiento de transferencia de tintes, de la película Technical-pan, de los papeles fotográficos en blanco y negro, de toda su línea de proyectores de transparencias, de numerosos laboratorios de color por parte de la Kodak™; el anuncio por parte de Nikon™ de que la F-6 sería su última cámara físico-química; el cierre de AGFA™ Gevaert; la desaparición de Minolta™ y de Zenza Brónica™ como fabricantes de cámaras, etcétera. Quienes seguimos con devoción el blog de Valentín Sama<sup>24</sup>, hombre

24  
[http://valentinsama.blogspot.com/2005\\_06\\_01\\_archive.html](http://valentinsama.blogspot.com/2005_06_01_archive.html) (15-11-2006).

del Renacimiento, hemos aprendido a convivir con las habituales noticias de la extinción de las especies.

Sostengo que lamentarse de algo que carece de solución suma, a la inevitable tristeza, la evitable debilidad. *It's over*. No creo que sea el momento de abrir debates sino de prever efectos. Hemos aprendido que, para la industria de la fotografía, el tiempo de permanencia en el mercado de un producto depende sólo de su rentabilidad. Todos aquellos para los que la custodia del patrimonio cultural sobre soporte fotográfico forma parte de su perfil profesional, debemos analizar lo que supone nuestra dependencia físico-química y digital, con el fin de introducir en nuestras previsiones un nuevo concepto: el tiempo de respuesta tecnológico o comercial, nueva espada de Damocles que amenaza y compromete nuestra planificación. La obsolescencia de los recursos tecnológicos depende menos de las necesidades de los consumidores especializados que del retorno de la inversión y la puesta en el mercado de los nuevos productos, de los que el mercado de la «memoria familiar» es el verdadero destinatario. ¿Qué ha sido de todo el patrimonio cultural producido en discos de vinilo, cartuchos de 8 pistas, video de bobina abierta, cine en 8 milímetros, súper 8, video 2000, Beta, súper Beta, VHS, o recientemente la entrañable cassette? *Video Killed the Radio Star*<sup>25</sup>. Cuando la industria abandona la producción de los aparatos de lectura, el patrimonio pasa a ser el barco dentro de la botella. Revox<sup>TM</sup> B77, grabadora estéreo de bobina abierta, es una forma de entender la música; MP3, un fichero de compresión que ha llevado a las B77 al amplio territorio de la nostalgia.

A las instituciones y a los profesionales de la memoria histórica nos contienen códigos deontológicos y normalizaciones que garantizan la ejecución de un trabajo científico y la requerida compatibilidad de los resultados. No tenemos, no podemos tener, la agilidad de otros destinatarios de la producción industrial porque la custodia, el acceso y la recuperación del patrimonio cultural precisa del desarrollo de normas que han de ser construidas a través de las herramientas, y que deben unificar criterios y resultados. Hemos dedicado cuatro quintas partes de la historia de la conversión digital al entendimiento de sus limitaciones y a la normalización de su uso. Aún hoy, la optimización de las herramientas de captura y la descripción de los metadatos ocupa a facultades y plataformas profesionales conscientes de que el patrimonio no debe ser puesto en riesgo innecesariamente (*non bis idem*) y que no tenemos recursos humanos y económicos para retroceder sobre lo ya andado; nuestra legítima meta es hacerlo solo una vez y hacerlo bien. Ello hace que consumamos una parte importante del tiempo de respuesta tecnológico en la caracterización y el desarrollo de normas cuya aplicación pueda verse comprometida por la descatalogación de las propias herramientas. En 1992 Kodak<sup>TM</sup> lanzó al mercado el sistema PhotoCD para la digitalización y el almacenado en CD de cien registros fotográficos en alta calidad. El producto, que aspiraba a ser el protocolo hegemónico en el mercado emergente de los aficionados que buscaban el almacenado informático de sus registros y su visionado en la pantalla de su TV, se vio comprometido por la drástica bajada del precio de los escáneres domésticos y por la protección del fabricante de los *drivers* (parábola informática de la película Kodachrome);

25

«Video Killed the Radio Star» («El video mató a la estrella de radio»). T. Horn, G. Downes y B.Woolley; The Buggles, álbum *The Age of Plastic*, 1980.

quienes como el Dr. Bernardo Riego, desde el Aula Tecnológica de la Universidad de Cantabria, o yo, que había tenido el privilegio de verlo nacer en Rochester, Nueva York, valoramos la resolución de los ficheros y las cualidades del protocolo y atesoramos la evolución del parque tecnológico de los diversos lectores, por amor a la historia; la página profesional de Kodak™ USA contiene en la pestaña Pro Photographer/lab/Support information/Pro PhotoCD<sup>26</sup> el anuncio de desaparición.

No sólo nosotros dependemos de la industria, las pequeñas compañías subsidiarias dependen de la línea de producción de los grandes fabricantes. Ahora que los colosos han sacado del mercado sus proyectores de transparencias ¿durante cuánto tiempo podremos comprar marquitos, carros de proyección o escáneres especiales? La pregunta no es baladí para quienes custodian cientos de miles de diapositivas.

La conversión digital es una herramienta de primer orden en la política de acceso y recuperación de las instituciones; aquellas que afrontan la conversión digital de su patrimonio físico-químico en transitables lotes anuales deberán preguntarse ¿durante cuánto tiempo estarán en el mercado los accesibles escáneres de mesa? El inimaginable abaratamiento de estos materiales tiene su explicación en que forman parte de los periféricos que han sido adquiridos de manera masiva por el mercado doméstico para la conversión a señal digital de la memoria familiar contenida en otros soportes; digitalizado el álbum de la casa, la receta manuscrita de la tarta de manzana de la llorada abuela y sustituida la cámara físico-química por una digital ¿quién va a necesitar del escáner de mesa? Nosotros. ¿Serán atendidas nuestras necesidades? La retirada del mercado de la Technical-pan encierra una elocuente respuesta; las instituciones de la memoria precisaban de su definición para las labores de duplicado y copia, formaba parte de las herramientas requeridas por el limitado colectivo de la ciencia, pero dejó de ser rentable para Kodak™ y cesó su fabricación. *It's over.*

No es posible volver a las fichas de cartulina, a las anotaciones en grafito, a la recuperación basada en la memoria del archivero o a la consulta física de los originales, como no volverán los fotógrafos a la daguerrotipia o las matrices de vidrio y colodión. Hay caminos que no tienen retorno. La infraestructura de nuestro trabajo está sostenida por una viga intelectual y por otra tecnológica. Respondemos, siempre lo hemos hecho, de la eficacia de la primera. La segunda, puesta en manos ajenas, presenta una grieta inquietante de diagnóstico simple: nosotros dependemos de la industria, pero la industria no depende de nosotros; es esta una partida que no admite las tablas.

Debemos aprender la lección que ha abocado a la fotografía físico-química a las páginas de lo pretérito y proyectarla sobre la arquitectura de nuestro trabajo. Hasta ahora, el concepto que jerarquizaba nuestras prioridades era el tiempo de respuesta del patrimonio ante los parámetros de estabilidad física, química y biológica; es decir, establecíamos el orden en función de la urgencia, deterioro biológico y químico frente al físico, nitrato y acetato frente a poliéster, tintes cromógenos frente a imágenes argénteas, etcétera, con la finalidad de adecuar los recursos humanos y económicos al estado de conservación de los originales. Hoy la obsolescencia de nuestras herramientas tecnológicas obliga a contemplar si su pre-

26  
<http://www.kodak.com/global/en/service/professional/products/ekn017045.jhtml?CID=go&idhbx=photocd>  
(15-11-2006).

sencia en el mercado coincidirá con el tiempo en que precisamos hacer uso de ellas. Aquellos que controlen el tiempo de respuesta de las tecnologías, hallarán en la industria una aliada; quienes lo ignoren, conocerán a un eficaz verdugo.

# LA FORMACIÓN DE UNA COLECCIÓN FOTOGRAFICA DE CASTILLA-LA MANCHA: MONUMENTOS, TIPOS Y TRAJES

PATRICK LENAGHAN  
The Hispanic Society of America

Las fotos de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of America forman parte de una colección más amplia. Recopiladas para ofrecer una visión íntegra de España y Latinoamérica, estas obras documentan el arte de esas tierras, la vida diaria de sus gentes y vistas de estos lugares. Hoy The Hispanic Society cuenta con 176.000 piezas en blanco y negro, entre las cuales miles datan del siglo XIX. Los fondos están divididos en dos partes: la primera contiene imágenes de obras de arte de España y de Latinoamérica de época colonial, clasificadas por autor o técnica artística; mientras la segunda parte contiene instantáneas documentando la vida y las costumbres de España y Latinoamérica. Aunque un número considerable de imágenes del arte de Castilla-La Mancha figuran en la primera parte, son las de la segunda parte las que más nos podrían interesar en el encuentro de hoy, ya que ofrecen ejemplos de lugares y gentes que habitaron allí.

La colección vista así presenta España de una manera aparentemente imparcial como si de una gran enciclopedia se tratara. Sin embargo refleja los fines y deseos concretos de Archer Milton Huntington que había fundado The Hispanic Society como biblioteca y museo dedicados a la cultura hispana, término que se entendía en su sentido más amplio. Dentro de este contexto, Huntington siempre tuvo muy claro que la fotografía ejercía un papel principal. De este modo, ocupaba un lugar comparable en importancia al de cuadros y libros como vehículo para difundir la apreciación por el país y su cultura. De esta manera, la formación de The Hispanic Society también se corresponde a la pregunta tan discutida a principios del siglo XX: la definición de España y su imagen.

Para una valoración más matizada de las fotos en general y las de Castilla-La Mancha en particular, quisiera empezar con una reflexión de los propósitos de Huntington cuando recopiló este material. Estos nos proporcionan unas valiosas pistas para el próximo paso -un resumen breve de la colección de Castilla-La Mancha- porque explican los criterios que él y los conservadores emplearon al desarrollar su sistema de clasificación. Para finalizar, quisiera examinar el trabajo de algunos de los principales fotógrafos quienes viajaron por Castilla-La Mancha para ver cómo sus planteamientos configuraron su obra y cómo encajaron dentro de los fines explícitamente expresados para la colección de The Hispanic Society.

Cuando la fundó en 1904, Huntington quería que The Hispanic Society fuera una «biblioteca pública, museo e institución docente gratuitas» que fomentara el conocimiento de la cultura española<sup>1</sup>. Hijo único de un magnate del ferrocarril, Huntington había disfrutado de todos los privilegios disponibles en su época: las mejores escuelas, profesores

<sup>1</sup> The Hispanic Society of America (en adelante, HSA), Archivo, Documento de fundación de la HSA, 1904. Para más información sobre Huntington y los primeros años de historia de The Society, véase M. Coddling, «El alma de España en un museo: Archer Milton Huntington y su visión de The Society of America», en P. Lenaghan (coord.), *The Hispanic Society of America: Treasures*, New York, The Hispanic Society of America, 2000, págs. 15-37; y M. Coddling, «Archer Milton Huntington: Champion of Spain in the United States», en R. Kagan (coord.), *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2002, págs. 142-170.

particulares y viajes a Europa. Durante una estancia en Londres compró un libro, *The Zincafi*, de George Borrow, que suscitó su interés por España y este, a su vez, pronto se convirtió en una pasión por todos los aspectos de su cultura. Sus diarios y correspondencia muestran cómo esta primera fascinación de un jovencito se convirtió en la decisión de crear un «museo español»<sup>2</sup>. Después de convencer a su padre de las ventajas, Huntington reunió una colección imponente de libros raros y de arte que se convertiría en el núcleo de The Hispanic Society. A partir de 1892, viajó mucho por toda España y conoció a los principales intelectuales y eruditos del momento. También se movió en los círculos aristocráticos, donde entabló contacto con el marqués de Jerez de los Caballeros, célebre coleccionista de libros, y con el marqués de la Vega Inclán, más conocido por sus infatigables esfuerzos en pro de los museos y la cultura españoles. Como perseguían objetivos similares, Huntington y el marqués de la Vega Inclán se respetaban mutuamente y mantuvieron una gran amistad que resultó ser extraordinariamente beneficiosa a la hora de apoyarse en sus respectivos proyectos.

Huntington también desarrolló una profunda admiración por las regiones rurales que visitó. Para él, estas evidenciaban una imagen real que difería nítidamente de la que se formaba la mayoría de los turistas que sólo veían una versión sentimental o estereotipada de las características de la nación. En 1898, describió en su diario sus experiencias en estas tierras:

Es en el interior del país donde se puede conocer España, en los páramos que en un tiempo estuvieron cubiertos de grandes bosques y ahora están habitados por una población aislada y cargada de tradiciones, que ha conservado la autenticidad mejor que en otras partes. Estos campesinos asombrosos, cuya lucha por la vida es realmente dura, son hombres y mujeres de otra época pero hombres y mujeres admirables por todo ello, erguidos, conservan una independencia y un carácter auténtico y honrado que llena el corazón con una sensación de frescura e integridad, si uno se acerca con integridad. Hablo con todos... De estas conversaciones he aprendido más de lo que me pueden enseñar muchos de mis amigos más instruidos. Aquí están los orígenes de los valores nacionales. La sangre que corre por estas venas es la sangre nacional sin contaminar por los contactos recientes con el mundo exterior<sup>3</sup>.

Estos enfoques enciclopédicos modelaron decisivamente el planteamiento de Huntington al crear The Hispanic Society como un lugar para estudiar la cultura española en todos sus aspectos. En 1898, Huntington matizó lo que pretendía:

[Un] museo que ha de abarcar las artes, incluyendo las artes decorativas, y las letras. Ha de condensar el alma de España en contenidos, a través de obras de la mano y del espíritu. No ha de ser un montón de objetos acumulados al buen tuntún hasta que todo ello parezca una asamblea artística -los vestigios medio muertos de naciones entregadas a una orgía. Lo que quiero es ofrecer el compendio de una raza<sup>4</sup>.

<sup>2</sup>  
HSA, Archivo, Sección Huntington, Diario de  
Huntington 1898.

<sup>3</sup>  
*Ibid.*

<sup>4</sup>  
*Ibid.*



Cuando pensó que la colección estaba preparada, Huntington empezó a trabajar en el edificio, que pronto estuvo acabado, y en 1909 se celebró con gran éxito una exposición de pinturas de Joaquín Sorolla. Sin embargo, trasladar su visión a una realidad práctica resultó ser un tanto difícil en estos primeros años, particularmente con respecto a las obligaciones del personal y administrativas. Tras algunas dificultades con varios especialistas independientes, Huntington decidió dotar al museo de personal formado en la propia institución. Para ello, buscó principalmente bibliotecarios que aplicasen sus conocimientos al arte y también tomó la determinación de contratar sólo a mujeres. Reconociendo la importancia de sus conocimientos adquiridos directamente, Huntington anhelaba que sus conservadoras alcanzaran una pericia comparable, así que las envió a recorrer España. Además, insistió en que adquiriesen una base sólida en la lengua y cultura españolas que sirviera de apoyo a su saber especializado:

El personal deberá conocer obras y *refranes* y haber conocido a las criaturas autóctonas próximas a los hombres, desde la mula hasta la chinche. Buscarán una palabra y sus escurridizos significados como un inglés busca al zorro entre la maleza; deben tapar la madriguera de salida y volver cabalgando con el trofeo. Entonces pueden escribir sobre su España<sup>5</sup>.

De acuerdo con su visión trascendental de The Hispanic Society, Huntington decidió incluir un archivo fotográfico de las costumbres españolas, además de arte. A temprana edad, había aprendido, cuando se dedicaba a recopilar una colección imponente de estas imágenes para sus estudios de pintura española, hasta qué punto ellas podrían ser útiles para el investigador. En 1887, cuando el medio era todavía relativamente nuevo, él ya tenía cuatro baúles de fotografías, sobre las que escribió:

Las fotografías constituyen una especie de diario y mantengo un cuaderno de notas sobre ellas. Uno llega a comprender cuánto se puede aprender de ellas, y ellas guardan los detalles que nuestras memorias no pueden conservar. Algo que está disponible con tanta facilidad y que acumula una cantidad de material tan enorme libera espacio en la memoria para dedicarlo a otra cosa<sup>6</sup>.

Huntington nunca perdió de vista el valor de estas imágenes y en 1913 y 1920 volvió a reconocer la necesidad de reunir un archivo fotográfico exhaustivo. Para entonces, había establecido las líneas generales de la biblioteca y el museo y ahora tenía más tiempo para concentrarse en esta tarea. Curiosamente, entendía las fotografías y las estampas como objetos comparables y, por tanto, desde el principio agrupó ambos medios en una misma sección. Como buscaba la manera más eficaz de presentar y utilizar estas imágenes, transfirió la colección de una división a otra. Finalmente, en 1928 estableció el departamento con el nombre de «Iconografía», responsable en exclusiva de estas obras<sup>7</sup>. Este proceso refleja el cambio de Huntington en la manera de valorar la función de estas piezas. Aunque al principio las consideraba principalmente una fuente de imágenes para las publicaciones de The Hispanic Society, poco a poco fue concediéndoles un valor más amplio de documentos visuales y decidió que debían ser el epicentro exclusivo de este nuevo departamento.

5

*Ibid.*

6

*Ibid.*

7

La decisión de Huntington fue el resultado de una profunda reflexión; sin embargo, su aplicación conllevó varios experimentos. Al principio, The Society se dividía en Biblioteca y Museo, con otras divisiones administrativas. Inicialmente, la división de Grabados y Fotografías pertenecía al departamento de Publicaciones (1919-21), la sección encargada de la tarea de preparar las publicaciones de The Society. Después, la división de Grabados y Fotografías entró a formar parte de la colección del Museo (1922-24), antes de ser trasladada al departamento de Documentos (1924-28), donde sirvió de colección de referencia para el público. El departamento de Documentos supervisaba el departamento de fotografías y facilitaba las imágenes al personal y al público.

Bajo la supervisión de Huntington, este departamento creció notablemente incrementando a buen ritmo el número de adquisiciones. Durante las décadas de los años veinte y treinta, la época de mayor actividad, las fotos entraron de varias maneras. En primer lugar se hallan las piezas que Huntington mismo había comprado y que después las presentó a la institución. Y estas nos llevan a algunas de las preguntas más difíciles y frustrantes. En primer lugar, Huntington pasó fondos de su colección particular a la plantilla irregularmente y a menudo guardó cosas que pensó que podrían ser útiles para sus proyectos personales. Además, a la hora de registrar las piezas parece que nadie dio ninguna importancia a la cuestión de qué fotos provenían de la colección privada de Huntington ya que, en resumen, Huntington era el responsable de la adquisición de toda obra que entraba en The Hispanic. No obstante se pueden identificar varias imágenes procedentes de sus fondos personales y estos casos resultan muy interesantes. Aparentemente poseyó un juego considerable de obras de Laurent. Y esto en sí no es sorprendente ya que podía haberlas comprado directamente de la compañía del fotógrafo en cualquiera de sus visitas a España o París. En otros casos, se puede seguir la pista de algunas que había recibido como regalos y que después pasó a The Hispanic Society. Entre ellos hay fotos curiosas como las de Arnold Genthe u otras que recibió de su íntimo amigo, el marqués de Vega Inclán.

La amistad entre Archer Huntington y el marqués de Vega Inclán se tradujo en un regalo de este último a los fondos fotográficos de The Hispanic, que fue y es tan especial que en sí constituye una de las fuentes principales de las adquisiciones. Los dos hombres compartían mutuo interés por la cultura española y Huntington le proporcionaba apoyo clave (de dinero) para muchos proyectos que el marqués había emprendido. En 1933 Vega Inclán le correspondió con esta donación compuesta de más de 16.000 tomas. Entre ellas hay obras verdaderamente excepcionales de fotógrafos célebres del siglo XIX, como Garzón y Laurent, y de otros quizás no tan conocidos como Linares y Moreno. Además, el marqués incluyó 305 negativos en cristal «inéditos la mayor parte del famoso fotógrafo toledano Alguacil, monumentos, paisajes, murallas, imágenes, etcétera, de las provincias de Guadalajara, Burgos, Salamanca, Ávila, Zamora, Córdoba, Vizcaya y León». El hecho de que esta sección también presenta una parte considerable de fotos de cuadros y esculturas señala un aspecto de la labor de este fotógrafo hoy poco conocida.

De manera menos espectacular aunque sí más normal, Huntington logró adquirir notables piezas de galeristas y agencias fotográficas. En este sentido, The Hispanic Society invirtió considerables esfuerzos y recursos trabajando con una amplia lista de proveedores. Hoy, sin embargo, quisiera mencionar sólo a dos. Desde muy al principio, Huntington entabló relaciones cordiales con el Arxiu Mas y en 1925 se planteaba aún la posibilidad de adquirir una copia de cada foto en ese archivo<sup>8</sup>. Aunque el enorme alcance del Arxiu Mas hizo imposible que se realizara el proyecto, The Hispanic todavía cuenta con notables y extensas secciones de imágenes de ese archivo<sup>9</sup>. La mayoría de ellas, no obstante, documentan obras de arte y como tal generalmente quedan fuera de los parámetros de esta conferen-

8 La decisión de Huntington quedó ratificada por el patronato de The Hispanic el 9 de diciembre de 1925.

9 El patronato revocó la decisión anterior el 5 de noviembre de 1947, a instancias de Huntington.

cia. En cualquier caso, su estupenda calidad técnica las convierten en un recurso valioso de la colección para los estudiantes del arte español.

Algunos galeristas se enteraron pronto del proyecto de Huntington y le asediaron, tanto en casa como en el extranjero. Entre ellos había un alemán que vivió en Nueva York, Berthold Hemme. De 1919 hasta 1924, Hemme vendió a Huntington varias colecciones importantes procedentes de fuentes alemanas que de otra manera no eran tan fáciles de localizar. Entre estas hay fotos del Foto Archivo Folkwang en Essen y otras de Latinoamérica sacadas por antropólogos alemanes que habían viajado a las más remotas regiones del Amazonas. Quizás de mayor interés, Hemme le proporcionó las 1.600 fotos que Kurt Hielscher había hecho en 1914-19 mientras se había quedado atrapado en España durante la primera Guerra Mundial. Sus imágenes de Cuenca, Sigüenza y Toledo figuran entre las grandes joyas desconocidas de la sección de Castilla-La Mancha.

El último camino para la adquisición de piezas era las expediciones fotográficas que Huntington había patrocinado. En algunos casos, se las realizaron eruditos independientes. En concreto las llevadas a cabo por Arthur Byne en 1915, 1917 y 1918 se clasifican como especialmente provechosas al producir más de 3.000 fotos de toda España e incluir muchas imágenes notables de Castilla-La Mancha. A partir del 1923, Huntington envió a las conservadoras y fotógrafas de The Hispanic Society por toda España y Latinoamérica para documentar los monumentos y costumbres que encontraron. La ventaja de este sistema era que la institución no sólo adquirió imágenes de primera calidad sino también los negativos correspondientes. Además estas piezas cumplieron con los precisos criterios que Huntington había fijado para la colección y completaron las lagunas intuidas por la plantilla. Así que las fotos que ingresaron de esta manera tienen un valor clave y no es de extrañar que muchas de estas expediciones se dirigieran hacia remotas regiones y sus costumbres. Para The Hispanic Society, el bloque más grande de estos temas que se amasó de esta manera es de las 14.000 imágenes que Ruth Matilda Anderson sacó en numerosas campañas en 1923-30<sup>10</sup>. Además cuando alguien de la plantilla de The Hispanic viajó por España hizo un esfuerzo para conocer a fotógrafos locales y comprar obras directamente de ellos. Este sistema les dejó libres para dedicarse a hacer fotos que no podrían encontrar de otra manera.

De esta manera The Hispanic Society logró recopilar una colección enorme<sup>11</sup>. Dentro de estas, prevalecen las imágenes de los monumentos de la vieja España y las que documentan la vida rural y las costumbres «etnográficas» y por otro lado faltan las de la vida urbana y «moderna». Esta predilección refleja los deseos de Huntington: por supuesto conocía las ciudades principales de su época y había pasado períodos extensos en Madrid y Sevilla; sin embargo creía que sólo se encontraba la «verdadera España» fuera de estos centros. En parte, este punto de vista corresponde al de tantos viajeros extranjeros, quienes quedaron conmovidos por la imagen del país, presentándola luego a sus lectores. Efectivamente, en su propio libro, *A Notebook of Northern Spain*, Huntington ofrece una interpretación más sutil y perceptiva del tema.

#### 10

Para ver ejemplos de su trabajo en Extremadura, Salamanca y Galicia, véase P. Lenaghan, *En tierras de Extremadura: las fotos de Ruth Matilda Anderson para The Society*, New York y Badajoz, The Hispanic Society of America y Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 2004; P. Lenaghan y L. M. Mata Pérez, *Salamanca en los fondos fotográficos de The Society of America*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2003; *Ruth Matilda Anderson: Fotografías de Galicia 1924-26*, Textos de J. L. Cabo y S. Sider, La Coruña, The Hispanic Society of America, Xunta de Galicia y Centro Galego de Artes da Imaxe, 1998.

#### 11

Respecto a las secciones de costumbres y vistas, no podemos precisar las cifras exactas de las imágenes reunidas allí, pero sospechamos que las de España pueden llegar hasta 30-40.000 piezas y las de Latinoamérica 20-30.000.

La organización de las fotos en The Hispanic Society refleja esta visión. Están clasificadas geográficamente: por naciones en Latinoamérica y por regiones en España. Cada sección empieza con categorías amplias de características que se consideraban típicas de la región como trajes y costumbres locales. A menudo incluye temas como «social scenes» (literalmente escenas sociales), «modes of transportation» (maneras de transporte, como en burro o carro), «trajes», «bodas», «procesiones» y «ritos». Luego vienen las secciones de las vistas de ciudades y pueblos de cada región que documentan los monumentos y la arquitectura de estos.

En el caso de España, la nación está organizada según las divisiones políticas existentes en los años veinte, es decir antes de la creación de los gobiernos autónomos. Así que las imágenes de Castilla-La Mancha figuran en la sección llamada Castilla la Nueva. Esta, no obstante, incluye Madrid y El Escorial mientras, a su vez, excluye Albacete que se encuentra en Murcia. Aún así The Hispanic dispone de pocas fotos de esa zona: no cuenta con ninguna de Albacete capital y sólo hay unas pocas de dos pueblos de la provincia, Almansa y Alpera.

En general, la imagen de Castilla-La Mancha que figura bajo la guisa de Castilla la Nueva no es una de las más ricas ni más imponentes de la colección pero tampoco es la más pobre. Se nota este hecho más en las categorías que delimitan un compendio de costumbres de la región repartido entre temas tan precisos como «botas», «capas» o la «provisión de agua». Estas imágenes no presentan las mismas riquezas que se hallan en otras partes comparables de la colección, más que nada en lo referente a temas como la indumentaria o los ritos. A la hora de reunir la colección, los conservadores reconocieron la gran importancia de procesiones religiosas o fiestas en general. No obstante, faltan fotos de la fiesta de Corpus Christi en Toledo o de la Semana Santa en Cuenca. Quizás simplemente sea debido al mero azar. En 1928, Ruth Anderson ya había documentado las procesiones de Semana Santa en Zamora y Jerez de los Caballeros para The Hispanic Society<sup>12</sup>. Por lo cual, la plantilla posiblemente no sentía la necesidad de adquirir imágenes de estas otras y nunca lograron enviar una fotografía para documentarlas.

Otros temas, sin embargo, tienen una cobertura más exhaustiva. Por ejemplo hay notables imágenes de rejería en Toledo y Cuenca. Sacadas en gran parte por Arthur Byne reflejan su interés y el de The Hispanic Society por las artes decorativas. De la misma manera, los encajes y los bordados tienen una documentación amplia gracias a una expedición de The Hispanic Society realizada en 1930. Entre otras piezas curiosas figuran las que Kurt Schindler sacó de una capea el 11 de septiembre de 1932 en Oropesa en el lugar donde hoy está el Parador (GRF 167655-673). Un musicólogo, Schindler dejó casi la totalidad de sus fotos y negativos a The Hispanic Society. Desafortunadamente, no era fotógrafo profesional ni particularmente adepto y las imágenes presentan un surtido que va desde instantáneas de participantes en varios congresos hasta cantantes de música popular.

Son las fotos de las ciudades y pueblos de Castilla-La Mancha las que ofrecen las verdaderas riquezas: aparte de algunas impactantes imágenes de otros lugares, las más imponentes

12

Ver P. Lenaghan, «En tierras...» y P. Lenaghan, *Images in Procession: Testimonies to Spanish Faith*, New York, American Bible Society y The Hispanic Society of America, 2000.

tres secciones son las de Cuenca, Guadalajara, Sigüenza y Toledo. En Cuenca, las imágenes de Hielscher, Byne y Georgiana Goddard King ofrecen una visión dramática y poética no sólo de la ubicación de la ciudad sino también de vistas de la Catedral que se enfocan en detalles de la arquitectura y de la rejería.

A pesar de su pequeño formato, las de Georgiana Goddard King (1871-1939), tienen un interés especial por su historia. The Hispanic Society había sufragado los diversos viajes de King y por ello recibió un juego de sus fotos. King era una distinguida profesora de Bryn Mawr (universidad estadounidense para mujeres), donde fundó el departamento de historia del arte y abogó por la formación de las mujeres en este campo<sup>13</sup>. Sus conocimientos, que incluían a Picasso y el arte asiático, impresionaron a colegas y estudiantes pero su gran amor era España. Confesó ser «una verdadera hispanófila»: le encantaba su arte medieval porque era la expresión de una estética genuina y poderosa y así valoraba la España que visitaba por ser la heredera de esta tradición. En este sentido, su pasión por el país y su cultura se parece mucho a la de Huntington.

Como en Cuenca, las tomas de Guadalajara y Sigüenza presentan imágenes del XIX y XX de monumentos arquitectónicos y vistas llamativas. En Guadalajara se incluyen una vista de la ciudad de Laurent y otras piezas raras de Byne de varios edificios. Pero no es de sorprender que el palacio de los duques del Infantado ocupara la máxima atención, predominando las fotos de Alguacil, Byne y Hielscher. De manera parecida, las imágenes de Sigüenza documentan no sólo el monumento principal, la Catedral, sino también capturan las cualidades pintorescas que los visitantes tanto valoraban en esta ciudad de la Baja Edad Media.

Aunque estas tres ciudades componen secciones grandes, aparecen imágenes notables de otros lugares, como por ejemplo la casa de Cervantes en Esquivias, la ciudad de Ciudad Real, o el pueblo y castillo de Guadamur. Este último incluye tomas destacables de Alguacil, Byne y King del castillo mientras Byne también sacó otras indicando como este dominaba sobre el pueblo.

Todas palidecen en comparación con la sección de Toledo. Con más de 800 fotos —excluyendo postales— Toledo tiene una de las más grandes y ricas representaciones de cualquier ciudad española en la colección. Como tal rivaliza con las de Sevilla y Granada y supera a las de Madrid y Barcelona. Debida a esta preeminencia, merece una mirada más detenida. Del siglo XIX figuran fotógrafos tan destacados como Clifford y Laurent y otros de fecha sólo un poco posterior como Mariano Moreno, Abelardo Linares y la compañía de Hauser y Menet. Numéricamente, Moreno, Laurent y Linares componen casi un cuarto del total con 128, 59 y 57 piezas respectivamente. La sección cuenta además con muchas imágenes notables de extranjeros realizadas al principio del siglo XX. Además, las 137 de Arthur Byne y las 55 de Kurt Hielscher constituyen aproximadamente otro cuarto.

Existen algunas piezas curiosas también como las tres de Arnold Genthe (1869-1942). Célebre fotógrafo artístico y de retratos activo en San Francisco a principios del siglo XX, Genthe pasó luego a Nueva York donde trabajó hasta su muerte ya avanzado el siglo. Quizás más famoso hoy por sus imágenes de San Francisco después del terremoto de 1906,

13

S. T. Saunders, «Georgiana Goddard King (1871-1939): Educator and Pioneer in Medieval Spanish Art,» en C. Richter y A. M. Holcomb (coords.), *Women as Interpreters of the Visual Arts 1820-1979*, Westport, CT y London, Greenwood Press, 1980, págs. 209-238; J. Mann, «Georgiana Goddard King and A. Kingsley Porter Discover the Art of Medieval Spain», en R. Kagan (coord.), *Spain in America: The Origins of Hispanism in the United States*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 2002, págs. 171-192. Para datos y bibliografía sobre G.G. King, mi deuda con Marianne Hansen, Special Collections Librarian, Mariam Coffin Canaday Library, Bryn Mawr College.



Genthe también viajó por España en 1904. De alguna manera, Huntington adquirió 41 tomas que había realizado allí (como era ya habitual Huntington no apuntó ni dónde ni cómo habían llegado a su poder). Destacan de la mayoría de las piezas en The Hispanic Society por la fuerte inclinación de su autor hacia el pictorialismo.

Como sucede con las otras ciudades que hemos repasado, los principales monumentos arquitectónicos ocupan un lugar preeminente, en concreto la Catedral y San Juan de los Reyes. Además de tomas más convencionales, otras clasificadas en estas secciones ofrecen vistas inesperadas de la vida cotidiana, como la realizada hacia 1915 por New York Agency Publishers Photo Service que muestra coches aparcados al lado de la Catedral.

Otra estructura emblemática de Toledo, el Alcázar, figura en una serie de fotos que presenta una crónica parcial de la historia de la estructura desde el final del XIX hasta el principio del XX<sup>14</sup>. Este edificio renacentista diseñado para Felipe II había quedado sin acabar y luego sufrió un fuerte deterioro durante la invasión napoleónica. Así que presentaba una ruina romántica para los visitantes de mediados del siglo XIX, el más famoso de ellos Gautier. Con la restauración de los Borbones, el edificio recuperó un fin práctico y pasó a ser la sede de la Academia de Infantería, rehabilitándola para este fin. En 1887 hubo un incendio que requirió obras de nuevo. Las fotos de The Hispanic Society documentan la estructura en las distintas etapas: las de Clifford de 1857-58 revelan una ruina romántica<sup>15</sup>; las de Laurent de los años setenta presentan una visión algo más prosaica; las que el arquitecto y fotógrafo alemán Junghändel realizó entre 1887 y 1889 muestran la construcción inmediatamente después del incendio<sup>16</sup>; luego las de Moreno quizás de los años ochenta presentan obras posteriores<sup>17</sup> y finalmente las del principio del XX lo muestran funcionando como academia militar.

Las diversas imágenes del Cristo de la Luz presentan una historia similar de la restauración y recuperación de un monumento principal. Una foto de Laurent muestra suelo falso al mismo nivel que el ábside y figura también así en una toma de Moreno. Otra que lleva el sello de Moreno documenta el mal estado del suelo a la vez que el deterioro de la yesería y los ladrillos. Una imagen de Linares deja ver los suelos y ladrillos en mejores condiciones, aparentemente restaurados, que sería el estado en que Newman, Byne y Hielscher también la encontraron.

Fotos de otros edificios alumbran detalles curiosos de la colección de The Hispanic Society y su historia. Por ejemplo, Huntington se interesaba especialmente por el museo de la casa del Greco ya que había colaborado en su fundación con el marqués de Vega Inclán en 1910. No es sorprendente, pues, hallar fotos antiguas que él había entregado a The Hispanic Society y otras procedentes de Vega Inclán. Además dos expediciones distintas de The Hispanic Society visitaron el monumento, la de Byne quizás de 1915 y otra realizada por conservadoras en 1923. Las fotos que resultan presentan una visión notable del museo en sus primeros años.

No sólo figuran monumentos principales sino también calles, palacios y casas. Por ejemplo, la foto de Garzón de la Posada de la Sangre pretende documentar un momento

14

J. L. Isabel Sánchez, «El centro de instrucción militar,» en F. Martínez Gil (coord.), *El Alcázar de Toledo: Palacio y Biblioteca. Un proyecto cultural para el siglo XXI*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1998, págs. 53-60.

15

L. Fontanella, *Clifford en España: un fotógrafo en la corte de Isabel II*, Madrid, Ediciones El Viso, 1999.

16

Se puede fechar las fotos de Junghändel ya que salieron en un libro: R. M. Junghändel, *Die Baukunst Spaniens dargestellt in ihren hervorragendsten Werken*, Dresden, J. Bleyl, 1889-1893.

17

Para datos sobre Moreno ver E. Segovia, Eduardo y T. Zaragoza, *Los Moreno: Fotógrafos de Arte*, Madrid, Instituto del Patrimonio Histórico Español, 2005.



cualquiera en un lugar modesto y ofrece una comparación interesante con la imagen de Linares del mismo sitio. De manera parecida, otras tomas presentan una visión curiosa de calles, edificios y las rutinas de la vida cotidiana: por ejemplo, la foto de Moreno de la Posada de la Hermandad muestra la calle en obras, y Hielscher y Newman también documentan momentos destacados.

Este repaso de Toledo en particular y de la región en general señala la riqueza y la idiosincrasia de la colección, hechos que reflejan los fines que Huntington fijó. Además este resumen pretende dilucidar por qué es tan difícil contestar preguntas sobre obras de fotografías concretas en The Hispanic Society. A la hora de formar la colección, se hizo poco caso al papel de cada uno, enfocándose por el contrario en cómo las obras encajarían dentro de los fines de la institución. Sin embargo, The Hispanic Society dispone de un cuerpo notable de obras de figuras cuyo trabajo en Castilla-La Mancha compensa un estudio más detallado.

La primera de estas es el inglés Charles Clifford (1819-1863) que desde comienzos de los años cincuenta hasta su muerte, viajará por todo el país sacando imágenes de una calidad asombrosa. Gozó de gran renombre y llegó a ser fotógrafo oficial de Isabel II. Además el cuñado de la reina, el duque de Montpensier, tenía un ávido interés en la nueva tecnología. En su colección había varios volúmenes de fotos de Clifford, entre ellos una compilación en cuatro tomos llamada *Album monumental de España* y otro *Album de Andalucía*. Hoy estos álbumes se encuentran en The Hispanic Society donde ofrecen ejemplos magníficos del talento de Clifford. El primer volumen del *Album monumental* incluye 24 imágenes de Toledo y 3 de Guadalajara y de las de Toledo casi dos tercios representan la Catedral y San Juan de los Reyes. Además de las tomas más convencionales, Clifford hizo otras estupendas que apuntan detalles como el claustro y la tribuna de San Juan de los Reyes. Sus imágenes de Toledo muestran un brío comparable. Al documentar el Puente de Alcántara, escoge dramáticamente un punto de vista de la ribera mirando hacia arriba para que el puente enmarque las ruinas en el fondo. Del mismo modo, su foto de la Puerta de Bisagra transmite el impacto del monumento registrando los detalles arquitectónicos a la vez que evoca vívidamente el encanto del lugar. El palacio en Guadalajara le genera una respuesta parecida pero en este caso añade una nota más tónica al incluir figuras de su época: hombres llevando levitas y chisteras y mujeres con mantillas o velos.

Quizás el fotógrafo más prolífico en la España del siglo XIX era Jean Laurent (1816-1892?) copiosamente representado en The Hispanic Society. No sólo trabajó como fotógrafo sino también fundó una compañía para distribuir su obra internacionalmente. A pesar del hecho de que posiblemente acababa de morir cuando Huntington viajó por primera vez a España, su empresa seguía activa bajo la dirección de Lacoste y es patente que Huntington le compró en abundancia. Por lo cual, la colección presenta una visión comprensiva del trabajo de Laurent en la región. Había proyectado una campaña enorme de documentar toda España y sus catálogos publicados enumeran miles de piezas disponibles. En Castilla-La Mancha como en otros lugares, documentó tipos, trajes y monumentos pero dentro de estos parámetros hay varias fotos notables. Las mejores combinan una visión aparente-

mente clínica y una claridad impresionante, con ojo para los detalles, creando así imágenes de gran viveza.

La próxima figura del XIX, que quisiera comentar, Casiano Alguacil, era natural de Toledo y su trabajo forma una parte clave para la historia de la ciudad<sup>18</sup>. Aunque fue una figura notable en el Toledo de su tiempo, su fama ha sufrido posteriormente un declive tan significativo que poca gente conoce su trabajo. Se estableció en Toledo en 1862 y cuatro años más tarde emprendió un amplio proyecto de fotografía de Castilla y León. Tras una larga carrera, ofreció sus negativos al Ayuntamiento en 1906 a cambio de una pensión. The Hispanic Society guarda una porción de su obra de Toledo pero quizás más notable son las imágenes de otras ciudades, en general de Castilla y León. Los negativos y copias entraron como parte de la donación de Vega Inclán. En Sigüenza escogió puntos de vistas que posteriormente se escogieron menos, creando de esta manera imágenes singulares. En otros casos, sus obras presentan una crónica imprescindible, señalando las varias obras en el Alcázar de Segovia o la Catedral de León. En otras ocasiones, toma nota del mal estado del monasterio del Parral o el claustro de la Catedral de Burgos.

Aunque la colección de The Hispanic Society de fotos del XIX revela grandes secciones formidables, se encuentran aún cosas más sorprendentes entre las obras de extranjeros que viajaron por Castilla-La Mancha a principios del XX. Entre las más notables hallamos las del alemán Kurt Hielscher (1881-1948). Hielscher, maestro de escuela atrapado en España durante la Primera Guerra Mundial, estuvo cinco años viajando por el país y tomando fotografías que en 1922 publicó en el libro *Das unbekannte Spanien* (*Picturesque Spain* en inglés, *España incógnita* en español). A continuación hizo libros similares sobre Alemania (1924), Roma (1925), Italia (1925), Austria (1928), Yugoslavia (1926), Escandinavia (1932) y Rumanía (1933)<sup>19</sup>. En España aseguraba haber hecho unas 2.000 fotografías, y en 1925 expuso una selección en Alemania. La galerista Hemme ofreció a Huntington llevar la exposición a Nueva York, pero no quiso, tal vez porque su finalidad principal pareciera ser la de impulsar la venta del libro de Hielscher y Huntington era contrario a mezclar a The Hispanic Society en una operación comercial. Por otra parte, la Society había adquirido ya el juego entero de 1.600 fotografías de Hielscher, y Huntington quizá pensó que siendo ya propietario de la totalidad del fondo no tenía mucho sentido acoger la exposición<sup>20</sup>.

En sus muestras más características y expresivas, la fotografía de Hielscher evoca un paisaje recóndito, casi fuera del mundo moderno. Su autor había recorrido el país de cabo a rabo, asomándose a pueblos y aldeas muy apartados de los caminos habituales, y respondió a aquellos parajes captando la poesía de su aislamiento e invistiéndolos de un carácter intemporal. Como proclama con entusiasmo en la introducción de su libro, «España es un gran museo de arte abierto, que encierra la riqueza cultural de las épocas y los pueblos más diversos»<sup>21</sup>. El hecho de que los editores ingleses tradujeran el título *Das unbekannte Spanien*, literalmente «La España desconocida», por *Picturesque Spain*, «La España pintoresca», es un dato revelador que refleja el enfoque de Hielscher en lo raro y lo atractivo. Su obra le inscribe así en la larga nómina de extranjeros que han cantado la exótica belleza del país<sup>22</sup>. Este

18

Sobre este importante fotógrafo se puede consultar el reciente trabajo de B. Sánchez Torija, *Casiano Alguacil. Los inicios de la fotografía en Toledo*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006; así como también M. Carrero y otros, *Toledo en la fotografía de Alguacil, 1840-1914*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1983.

19

Sus fotografías aparecieron también en *Wilhelm Meister der Kamera erzählen. Wie sie wurden und wie sie arbeiten* (Halle, 1935), donde figura entre los fotógrafos que hablan de sus trabajos.

20

HSA, Iconography Department, Hemme Collection. El marchante alemán Hemme, que había proporcionado fotografías de Hielscher a la Sociedad, fue quien informó a Huntington sobre esa posibilidad. Las obras de Hielscher habían entrado en la colección como parte de la compra en bloque de varios miles de fotografías de material español y latinoamericano, principalmente obras de arte conservadas en museos alemanes. Huntington solía preferir esas adquisiciones grandes para dar la mayor cobertura posible a la colección.

21

K. Hielscher, *Picturesque Spain*, New York, Brentano's Publishers, 1922, pág. VII.

22

Describe en consonancia sus viajes y los criterios seguidos al tomar las fotografías y seleccionarlas para el libro: «No recorrí España a instancias de nadie, sino de mí mismo en busca de lo bello. No me guiaba ningún principio profesional restrictivo. Mi cámara iba recogiendo bellos tesoros artísticos, peculiaridades geográficas, paisajes encantadores, costumbres interesantes que llamaban mi atención. Con la misma actitud seleccioné las imágenes para la publicación». Hielscher, «Picturesque Spain...», 1922, pág. VII.

punto de vista conformó todas sus imágenes tanto cuando se planteaba frente a las puertas y puentes de Toledo o en las calles de Sigüenza. Hasta qué punto esta visión llega a predominar en su obra aparece claro cuando se compara sus imágenes del palacio en Guadalajara con las del Arxiu Mas. Pero mientras que Hielscher intentó realzar el juego de formas y luces, las del Arxiu Mas se dedican a presentar la arquitectura con la máxima nitidez.

Un fondo fotográfico aún más numeroso, compuesto por más de 2.800 obras, fue el que entró en la colección procedente de Arthur Byne. Son de hecho las primeras piezas que ingresaron oficialmente en la colección de The Hispanic Society. Byne y su esposa y colaboradora Mildred Stapley Byne (1879-1941) desplegaron una de las carreras más curiosas de su época. Habían empezado como estudiosos y autores de obras seminales sobre la arquitectura y las artes decorativas de España antes de convertirse en marchantes y coleccionistas destacados. Byne, formado como arquitecto en la Universidad de Pennsylvania, ejercía su profesión en Nueva York cuando conoció a Huntington. Impresionado por su entusiasmo, Huntington les nombró a él y a su esposa miembros correspondientes de The Society en 1914, y conservadores de arquitectura y artes conexas en 1916. En 1918 los Byne dejaron ese puesto a fin de trabajar «para la sociedad en la preparación de material literario sobre España», pero tres años después rompieron su relación con The Society para dedicarse a su actividad de marchantes<sup>23</sup>.

Al servicio de The Society los Byne hicieron campañas fotográficas en España en 1915, 1917 y 1918<sup>24</sup>. La colección Byne enfoca la arquitectura medieval y renacentista, así como las artes decorativas, la rejería en particular, un hecho lógico, si tenemos en cuenta el puesto que ocupaba en el museo. Tras una exposición de fotos, la Society montó otra con «veintiocho grupos enmarcados» de piezas de Arthur Byne, que se exhibieron de noviembre de 1917 a febrero de 1918<sup>25</sup>. Las imágenes de Byne le acreditan como fotógrafo experto: aunque es obvio que pretendían ser registros de detalles arquitectónicos o artísticos, Byne era sensible a las formas que vio y en muchos casos sus obras transmiten la presencia y la atmósfera del lugar. Además al documentar las rejías, frecuentemente incluye detalles de una deslumbrante inmediatez.

Otra figura vinculada con la historia inicial de The Society es Anna Christian (1876-después de 1953). Huntington apreciaba mucho sus fotografías, y las expuso en el museo del 23 al 30 de diciembre de 1916. El éxito fue tal que otras instituciones tomaron buena nota, y el Minneapolis Institute of Fine Arts mostró una selección semejante dos años después<sup>26</sup>. En 1917 The Society adquirió 631 fotografías de Christian, a las que en 1922 se añadirían 106 en formato más pequeño.

Desafortunadamente, es poco lo que se sabe de la vida de Anna Christian. Había nacido en 1876 en Minneapolis, de familia de industriales preeminentes luego se trasladó a Nueva York. Allí estudió arquitectura en la Columbia University durante dos años antes de zarpar para España en 1915. Viajará aconsejada por Joaquín Sorolla, al que había conocido cuando el artista visitó The Society en 1909. Christian recorrió España de punta a punta siguiendo las indicaciones de Sorolla, y la magnitud de su empeño es impresionante. Entre sus

23

HSA, Departamento de manuscritos y libros raros, Byne-Stapley File.

24

Al final de cada viaje los Byne entregaban al museo los positivos y negativos resultantes. Por desdicha, los negativos de Byne no se conservan en The Society, porque al rescindir su acuerdo con Huntington solicitó que le fueran devueltos y Huntington accedió generosamente.

25

HSA, Departamento de manuscritos y libros raros, Byne-Stapley File.

26

Ya en 1916 se recibió la primera consulta sobre la obra de Christian, procedente del señor Brown de la Art Association de Indianápolis.

fotografías hay vistas documentales de la arquitectura de las ciudades y los palacios reales, pero hoy día acaso sean más interesantes los retratos que hizo de Sorolla, Ignacio Zuloaga y el ceramista Daniel Zuloaga en su taller, así como sus imágenes de la vida cotidiana. En esta categoría aparecen las escenas más diversas, de pueblos, tabernas con sus cubas de vino o casitas de labor, siempre reflejadas con notable vividez como aparece en la extensa secuencia de fotos que realizó de Buenavista. La serie tomada en la costa de Valencia recuerda la pintura de Sorolla en su captación de las playas, los espacios abiertos, la luz intensa, los pescadores y los bañistas. Es verdad que esas imágenes forman una pequeña parte de su producción, pero todas sus fotografías, hasta las más convencionales de monumentos arquitectónicos, demuestran un gran dominio de la técnica. Christian pensaba que en el museo sus fotografías ofrecerían «un registro permanente de mi trabajo en España, imágenes de los hogares rurales y de la vida íntima en la España de los españoles», mientras que las «casitas, alquerías y detalles... tendrían interés para los arquitectos»<sup>27</sup>. A pesar de lo limitado de su intención expresa, a menudo las imágenes manifiestan una seguridad en el tratamiento y una sensibilidad al volumen y la luz de los edificios que evocan notablemente la atmósfera del lugar.

Las obras de Christian, así como las de Hielscher y Byne, correspondieron con los fines de Huntington. Pero estos encontrarán su realización más completa en las expediciones emprendidas por la plantilla de The Society. Ruth Anderson presenta el caso más notable de este trabajo, pero otras también proporcionaban imágenes valiosas. En 1930, la conservadora Florence Lewis May y la fotógrafa Alice D. Atkinson, viajaron por Castilla-La Mancha. Hicieron este viaje como parte de un proyecto más amplio abarcando toda España para documentar encajes y bordados. De las más de 1.800 fotos que sacaron, 205 son de Castilla-La Mancha, y la mayor parte de la provincia de Ciudad Real (números 1.139-1.343), en particular: Almagro, Moral de Calatrava, Granátula, Valenzuela de Calatrava y Manzanares; pero también las hay de Lagartera, Talavera de la Reina y Oropesa. Era habitual en The Society que Huntington las mandara en pareja. El fin de esta campaña era documentar este campo para ayudar a Florence Lewis en la preparación de un catálogo de los bordados y encajes en el museo. Cuando el libro salió seis años después no publicaron ninguna de las fotos hechas en este viaje y hasta hoy están inéditas y desconocidas.

Sin embargo, el proyecto tiene varios aspectos significativos. En primer lugar, el trabajo de Atkinson revela considerable pericia y talento, pero es frustrante ya que ella nos resulta desconocida. Aparentemente, la documentación oficial de The respecto a la plantilla ha desaparecido por lo cual no conocemos datos claves de su formación y biografía. A lo mejor, había asistido también a la Clarence White School of Photography como todas las fotógrafas del museo. Figura por primera vez en The en 1925 y la última referencia de ella que tenemos es de 1939. Hizo varias expediciones a Latinoamérica, visitando en concreto Méjico, Cuba y Chile. Su trabajo en estos países se distingue considerablemente del que hizo en el proyecto de bordados y encajes. Sus imágenes de Méjico, por ejemplo, muestran una marcada, pero encantadora, inclinación hacia el pictorialismo. Quizás se consideraba que tal

<sup>27</sup>  
Cartas escritas a Huntington el 6 de noviembre de 1922 y el 15 de febrero de 1923, cuando Christian estaba concluyendo acuerdos con él sobre su colección. HSA, Departamento de Iconografía, Christian Files.

planteamiento no era apropiado para la labor documental que se deseaba y en consecuencia cambió su estilo. En cualquier caso, sus fotos de mujeres bordando encajes o sus tomas de los pueblos muestran una impresionante nitidez y claridad.

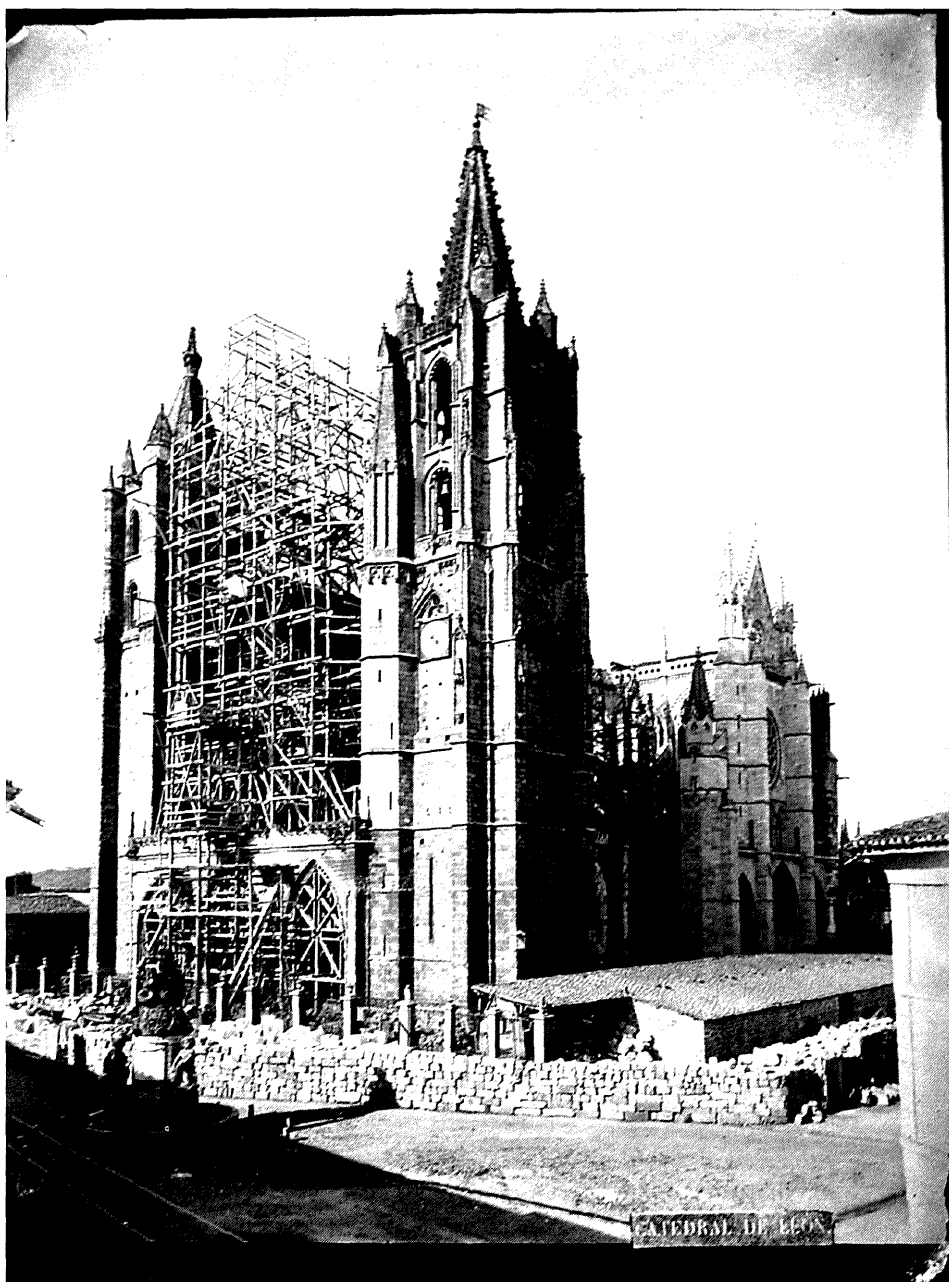
Respecto a Castilla-La Mancha, ni Atkinson ni Anderson volvieron para documentar extensamente la región y sus costumbres a la manera de esta última en Galicia, Asturias, León y Extremadura. Sobre las razones lamentablemente sólo podemos conjeturarlas. Quizás Huntington y las conservadoras pensaron que ya tenían documentación suficiente de las ciudades principales y costumbres. Posiblemente hubieran emprendido un proyecto en Castilla-La Mancha en los próximos años pero hechos políticos y económicos lo hicieron imposible. Viajar a España sería cada vez más difícil a partir de 1930, debido a la depresión en los Estados Unidos, a la Guerra Civil española después, y finalmente a la Segunda Guerra Mundial. En cualquier caso, la expedición de Lewis Atkinson será una de las últimas extraordinarias oportunidades que enriqueció tanto la colección.

Este repaso no sólo señala la gran cantidad de impactantes fotos de The Society sino también revela cómo sus fondos reflejan los propósitos que Huntington había precisado desde el principio. Por todo ello se puede sostener que la imagen que presenta de España y Castilla-La Mancha en concreto ofrece una visión panorámica como cualquiera otra, siempre teniendo en cuenta las bases que fijaron su formación. En este sentido, las imágenes reflejan dos hechos en el tiempo: el primero cuándo el fotógrafo disparó y el segundo cuándo Huntington y su plantilla juntaron esta colección tan extraordinaria.

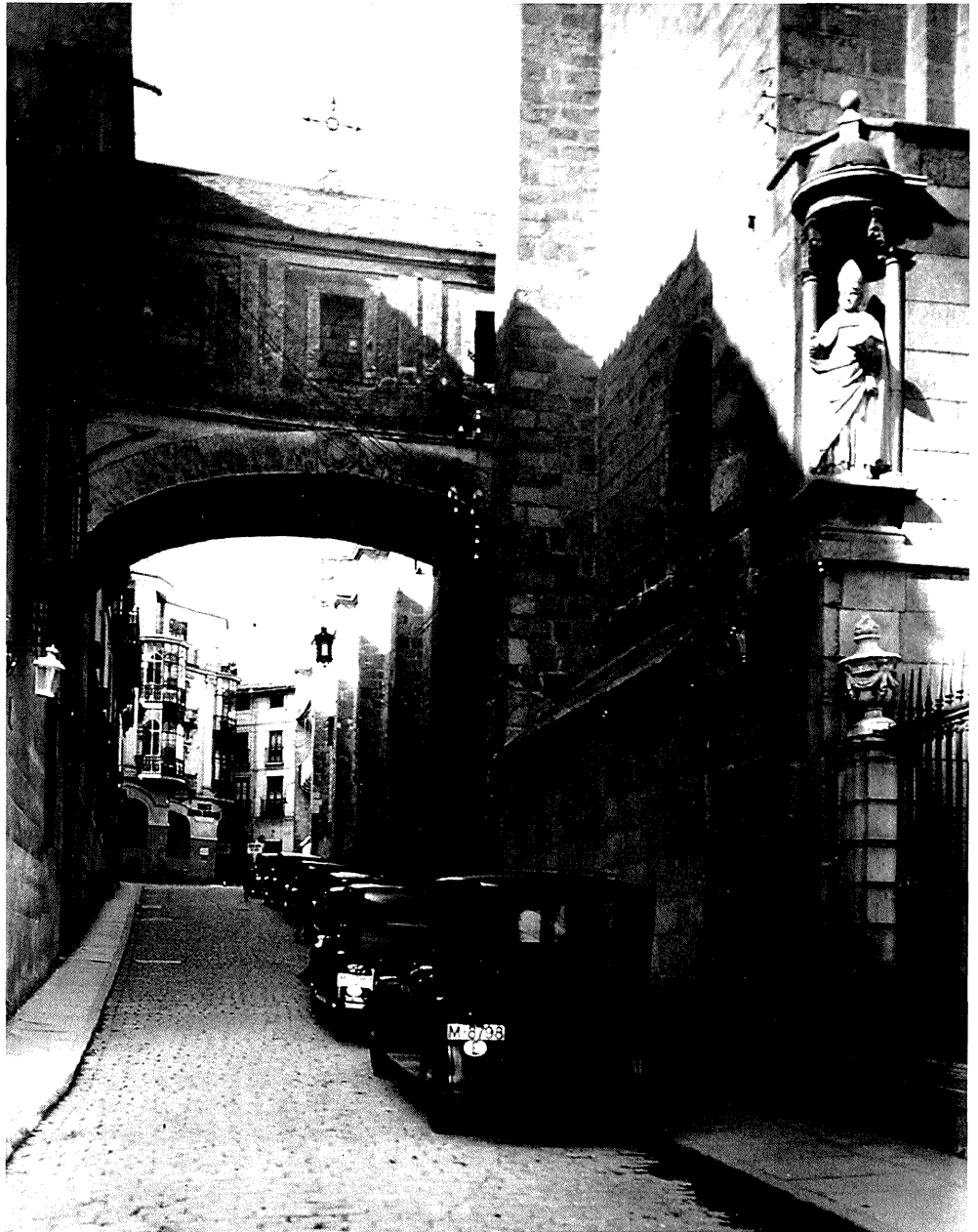


*Archer Milton Huntington.*





2  
Casiano Alguacil. *Catedral de León*.



3  
Edward M. Newman. *Coches a la puerta de  
la Catedral de Toledo.*



4  
Alice D. Atkinson. *Trabajadores en México.*



5  
Alice D. Atkinson. *Encajeras de Moral de Calatrava.*





# PROGRAMAS PARA LA RECUPERACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA: DEBILIDADES Y FORTALEZAS

LUIS MARTÍNEZ GARCÍA  
Archivo Regional de Castilla-La Mancha

Ante todo quiero agradecer a los organizadores, especialmente a mi buen amigo Isidro Sánchez, su amable invitación a participar en este interesante II Encuentro de Fotografía en Castilla-La Mancha. Y en este caso, mis palabras de agradecimiento no son meras fórmulas de cortesía; muy al contrario, responden a un cierto asombro por mi parte pues no acabo de comprender cuál es mi papel ante esta pléyade de auténticos especialistas en la materia.

Debo confesar con toda humildad que carezco de los conocimientos precisos para ser considerado un experto en estudio del patrimonio fotográfico. Aún peor, reconozco mi extraña y contradictoria relación con este mundo, pues, por una parte, las fotografías nunca me han llamado la atención, ni su observación me llena de nostalgia, ni su manipulación me produce placer alguno. Aunque les parezca un chiste malo casi nunca he hecho una fotografía; es más no tengo cámara propia y poseo escasos recuerdos de mi vida pasada. Y es que debo tener algo de amerindio que piensa que su alma puede ser robada por el objetivo de uno de esos artilugios. Por otro lado, durante toda mi vida profesional me he visto envuelto con mucha frecuencia en proyectos de recuperación de imágenes y en algún descubrimiento que, por puro azar, ha tenido cierta importancia para la historia de la cinematografía española. Incluso, en algún momento, he llegado a escribir sobre las mismas con escasa fortuna por mi parte<sup>1</sup>.

Así pues, de antemano les pido disculpas por mi escaso bagaje y por la falta de consistencia de esta ponencia. Un discurso que, me temo, se tiene que limitar a reflexiones escasamente contrastadas, fruto de incompletas lecturas y nimias experiencias. El título de esta hace referencia a las políticas de recuperación del patrimonio fotográfico y en ellas debere-mos centrarnos. No obstante, permítanme que comience relatando mis paradójicos en-cuentros con este mundo y que, por supuesto, renuncie a valorar las políticas ajenas, entre otras cuestiones porque carezco de los mínimos datos para evaluar sus resultados. Sólo de esta forma, y de manera parcial, podremos reflexionar sobre el contexto de las políticas públicas para la conservación y difusión de este patrimonio.

## 1. Una visión distorsionada de las fotografías

En mi dilatada carrera profesional nunca he conseguido librarme de las fotografías. Ni siquiera durante mi etapa como director del Archivo de Simancas, en cuya caja fuerte hallé una interesante colección de antiguas imágenes, desde la más antigua, la visita de Isabel de Borbón «La Chata» al castillo, hasta una serie de retratos del personal y de algunos investi-

1  
O. López Rodríguez, L. Martínez García, Luis y M. D. Pereira Oliveira, «As fotografías, documentos de arquivo» en *A Cidade e as Xentes. Lugo 1940-1949. Fotografías de José Luis Vega*, La Coruña, Xunta de Galicia 1995, págs. 9-17. L. Martínez García, «El patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha al rescate» en *Anaquele. Boletín del Libro, Archivos y Bibliotecas de Castilla-La Mancha*, núm. 7 (enero-febrero, 2000), págs. 3-6. [http://j2ee.jccm.es/dglab2/public\\_dglab/aplicaciones/archivos/anaquel\\_pdfs/200508291644281274.pdf](http://j2ee.jccm.es/dglab2/public_dglab/aplicaciones/archivos/anaquel_pdfs/200508291644281274.pdf) (14-10-2006).

gadores, entre los que quiero recordar la figura de Ramón Carande. Parece, por tanto, que, cuan novia desdeñada, las fotografías se interesan más por mí que yo por ellas.

Mi primer contacto se inicia a fines de los años ochenta durante mi estancia en el Archivo del Reino de Galicia. Recién transferida su gestión a la Xunta de Galicia, durante algunos años (pocos la verdad) el centro tuvo la capacidad de adquirir bienes pertenecientes al patrimonio documental con cierta facilidad, gracias al copioso presupuesto del que disponía la Consellería de Cultura<sup>2</sup>. Su entonces director, Pedro López Gómez, fue el impulsor de todas las compras realizadas durante esa época, desde cartografía antigua a archivos privados, sin olvidar las fotografías, los grabados y los documentos sueltos. Es necesario señalar que ni desde la Consellería, ni desde la misma institución, hubo un plan específico de adquisiciones, sino que se hacían al albur de los ofrecimientos de particulares y anticuarios.

Por tanto, no se puede hablar de una política estricta por parte de los organismos rectores de la Cultura, ni un intento de aglutinar esas adquisiciones en una única institución. El azar, la coyuntura, los personalismos y los habituales vaivenes políticos fueron determinantes para establecer líneas de actuación, cuando menos algo erráticas. Por ejemplo, la Xunta de Galicia era capaz de crear una institución especializada como el Centro Galego das Artes da Imaxe en La Coruña y subvencionar, al mismo tiempo, al Consello da Cultura Galega para adquirir un importante fondo audiovisual sobre la inmigración. Y en la actualidad, se abre la posibilidad de crear una fototeca en la Hemeroteca Nacional de Galicia que se está construyendo en la Cidade da Cultura<sup>3</sup>.

El Archivo del Reino de Galicia inició su andadura con la adquisición de unas dos mil postales, la mitad de ellas de La Coruña, que se añadieron a las procedentes de otros archivos como el de la empresa Astano o el del aviador Iglesias Brage. Con el tiempo, la colección de fotografías del Archivo aumentó de manera excepcional, contándose en la actualidad con unas 110.000<sup>4</sup>, la mayor parte de procedencia privada, salvo las imágenes aéreas del catastro transferidas por la Delegación de Hacienda y las del Sanatorio Marítimo Nacional de Oza.

De la llegada de la documentación de esta última institución al Archivo del Reino tenemos algunas anécdotas que poseen el aroma de ciertas aventuras folletinescas. El Sanatorio es un interesante conjunto monumental compuesto de una capilla románica del siglo XIV, de un fortín del siglo XVIII y de una serie de pabellones modernistas construidos para colonias infantiles. Este Sanatorio antituberculoso, que incluso fue hospital militar durante la Guerra Civil, contaba con un interesante archivo que nos fue ofrecido ante su cercana remodelación. Procedimos a su recogida mientras investigábamos en todas las dependencias, incluso encontramos algunos cuadros de valor que fueron depositados en el Museo Provincial. Curioseando por los desvanes, entre polvo, suciedad y trastos inútiles, hallamos unas latas que contenían varios rollos de película con el título «La terrible lección», un documental dramatizado dirigido en 1927 por Fernando Delgado, considerado uno de los más importantes de la cinematografía nacional y que, en la actualidad, se encuentra depositado en la Filmoteca Nacional<sup>5</sup>.

2

Archivo do Reino de Galicia, *Conserva-la memoria: Novas adquisicións da Consellería de Cultura e Xuventude para o Arquivo do Reino de Galicia, s. I.*, Xunta de Galicia, 1993.

3

La Cidade da Cultura es un auténtico disparate que debe servir como ejemplo de proyecto cultural absurdo y pésimamente gestionado. Incluso, los intentos de reubicarlo y de reinterpretar sus funciones y la de los edificios que la componen no son más que parches, a veces sin sentido.

4

<http://www.xunta.es/conselle/cultura/patrimonio/arquivos/arquivo%20reino/index.html>. Datos más precisos en G. Quiroga Barro, «Breve noticia dos documentos fotográficos custodiados no Arquivo do Reino de Galicia» en *A Cidade e as Xentes III. Lugo 1960-1969. Fondo Vega no Arquivo Histórico Provincial de Lugo*, La Coruña, Xunta de Galicia, 1998, págs. 23-26.

5

La ficha completa de la película en: [http://www.mcu.es/jsp/plantillaAncho\\_wai.jsp?id=13&area=cine&contenido=/cine/bdp/brs.jsp&query=/cgibin/BRSCGP?CMD=VERDOC&CONF=BASES1.cnf&BASE=CINW&DOCN=000025411&NDOC=94&TXTBUS=ESPAÑOLA+/+DELGADO](http://www.mcu.es/jsp/plantillaAncho_wai.jsp?id=13&area=cine&contenido=/cine/bdp/brs.jsp&query=/cgibin/BRSCGP?CMD=VERDOC&CONF=BASES1.cnf&BASE=CINW&DOCN=000025411&NDOC=94&TXTBUS=ESPAÑOLA+/+DELGADO) (9-10-2006).



Las consecuencias de este impulso personal del Director darían lugar a la edición de publicaciones específicas sobre fotografías<sup>6</sup> y la realización de diversas exposiciones en donde las imágenes ocuparon un lugar importante<sup>7</sup>. La primera de ellas, titulada «A Coruña: Imaxe dunha cidade 1900-1940», tuvo cierto impacto en la ciudad. Se concibió como un viaje imaginario de una persona cualquiera que llegaba a la estación de tren y que, a la espera de embarcarse, paseaba por sus calles y lugares más conocidos. Lo interesante era la comparación entre una imagen antigua y otra moderna tomada desde la misma posición.

Esta exposición, de alguna forma, crearía cierta escuela entre las instituciones más representativas de La Coruña, pues tanto el Ayuntamiento como la Fundación Barrié de la Maza se dedicarían desde ese momento a adquirir postales y fotografías, además de organizar exposiciones similares.

El Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares es, sin duda, un mundo aparte. Durante años a este colosal complejo archivístico –entre los diez mayores archivos del mundo– le han transferido ingentes cantidades de documentos de la administración pública española, hasta alcanzar la cifra de unos 160 kilómetros de estanterías. Entre tal volumen de documentos no podían faltar nuestras estimadas fotografías. La llegada al centro de los organismos extinguidos del régimen franquista, entre los cuales se hallaban los Medios de Comunicación Social del Estado, contagió a la Subdirección General de los Archivos Estatales del Ministerio de Cultura del virus del coleccionismo fotográfico. La impresionante colección de imágenes depositadas por los organismos públicos en este archivo se incrementaría en los años noventa del pasado siglo, cuando se adquirió el archivo del estudio fotográfico Alfonso.

Con semejantes mimbres se esbozarán los primeros trazos de un fallido proyecto de creación de un gran centro de recuperación y conservación de fondos fotográficos. Un local construido ex-profeso en los terrenos del Archivo, en el que se instalarían el servicio de reproducción de documentos con su archivo de microfilms, las colecciones fotográficas más significativas y se iniciaría una política de adquisición de patrimonio audiovisual. De todo ello, sólo permaneció el proyecto de digitalizar el fondo fotográfico de Alfonso<sup>8</sup> y algunas exposiciones y publicaciones que, preferentemente girarán en torno a la temática de la Guerra Civil<sup>9</sup>. Las causas de este aparente fracaso las estudiaremos posteriormente; no obstante, debo adelantar que, puesto que este proyecto nace expresamente de la voluntad de una subdirección general, en este caso de archivos, lógicamente sus logros debieron limitarse a su estricta área competencial<sup>10</sup>. Hay, por otro lado, una diferencia respecto a mi etapa anterior en Galicia pues, al menos en este caso, existía un cierto respaldo oficial a semejante proyecto.

Tampoco pude evadirme de las fotografías a mi llegada a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. En cierta forma fui abducido por las mismas, viéndome envuelto en una serie de actividades que mezclaban lo profesional con lo, denominémoslo así, institucional. En realidad, mi participación se limita a los años 1998-1999, con una pequeña intervención en la búsqueda de imágenes para un libro presidencial<sup>11</sup>, en un par de exposi-

6

Algunas en: <http://www.xunta.es/conselle/cultura/patrimonio/arquivos/arquivo%20reino/index.html> (9-10-2006).

7

Entre otras, «Galicia a principios do século XX» o la de «Iglesias Brage e América».

8

[http://www.mcu.es/jsp/plantillaAncho\\_wai.jsp?id=63&area=archivos&contenido=/archivos/oa/ae/agadmon/proyectos.html](http://www.mcu.es/jsp/plantillaAncho_wai.jsp?id=63&area=archivos&contenido=/archivos/oa/ae/agadmon/proyectos.html) (9-10-2006).

9

Por ejemplo, la de Kati Horna [http://www.mcu.es/archivos/kati/p\\_inicio.html](http://www.mcu.es/archivos/kati/p_inicio.html) (9-10-2006) o publicaciones como las del *Catálogo de fotografías de la Guerra Civil Española de Albert-Louis Descamps, Fotografías de origen masónico y teosófico o Fotografías de Kati Horna en el Archivo General de la Guerra Civil Española*. [http://www.mcu.es/jsp/lantilla\\_wai.jsp?id=48&area=archivos](http://www.mcu.es/jsp/lantilla_wai.jsp?id=48&area=archivos) (14-10-2006).

10

Más datos en «La historia de la fotografía en los archivos estatales» en *De la Brijijula a Internet. Los Archivos Estatales Españoles*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 2000, págs. 99-211.

11

*Memoria y Realidad de Castilla-La Mancha*, Toledo, Antonio Pareja editor, 1999.

ciones<sup>12</sup> y en la puesta en funcionamiento de un programa conocido como «Los legados de la tierra».

Sin embargo, me gustaría centrarme brevemente en el proyecto nonato del Centro Regional de Fotografía de Castilla-La Mancha. En su inicio tiene mucho que ver una concatenación de intereses personales entre un dirigente y un amante y profesional de la fotografía histórica. No voy a repetirme en lo ya por todos conocido, los primeros pasos mediante la adquisición de fondos fotográficos como Rodríguez o Escobar<sup>13</sup>, la aparición de un programa específico de recuperación de fotografías en manos de particulares mediante la subvención a las entidades locales para la realización de exposiciones y catálogos, a cambio de ceder reproducciones a la Junta y, últimamente, la financiación de exposiciones sobre fotografías históricas de Castilla-La Mancha, quedándose la administración con copia de las mismas<sup>14</sup>.

Curiosamente, en el Plan Estratégico de Cultura 1997-2006 sólo aparece una breve referencia a la posibilidad de incorporar «...la filmografía regional y el audiovisual a los objetivos de archivo del Archivo Regional»<sup>15</sup>. Sin embargo, la creación de un centro especializado en la recuperación del patrimonio fotográfico se plantea como algo posible, pero escasamente perfilado. Varias son las razones del escaso impulso que ha recibido esta iniciativa y todas ellas pueden ser fácilmente explicables. En primer lugar, la falta de recursos desplazados a otras prioridades más urgentes. Durante estos años, la Biblioteca Regional, el Museo de las Ciencias, la Red de Teatros y Espectáculos Públicos, las exposiciones, el centenario del Quijote y las excavaciones arqueológicas han consumido los recursos de Cultura, siempre insuficientes. En el tintero se fueron quedando otros proyectos como el Archivo (felizmente retomado por Administraciones Públicas), el Centro de Arte Contemporáneo o el Museo de Historia de Castilla-La Mancha. Tampoco el Centro Regional de Fotografía podía ser diferente, aunque como el Guadiana, el citado proyecto aparece y desaparece con cierta frecuencia, al albur de los cambios de los equipos directivos de la Consejería de Cultura.

Ni siquiera la sede del centro estuvo siempre clara. En un principio se pensó instalarlo en la Biblioteca Regional en el Alcázar de Toledo<sup>16</sup>, más tarde se incluiría como un elemento difuso: «el Archivo de la Imagen y la Palabra de Castilla-La Mancha», presuntamente adosado a la futura inauguración del Archivo de Castilla-La Mancha. Finalmente, se decidió integrarlo temporalmente en la sede del Archivo Histórico Provincial de Toledo. Puesto que nos movemos más en el campo de los deseos que en el de las realidades tangibles, el lugar deja de tener importancia si no poseemos recursos y, sobre todo, una planificación a medio y largo plazo.

Además, siempre existió el problema de los fondos fotográficos que debería poseer el centro. A los archivos adquiridos de Rodríguez y Escobar, deberían sumársele las imágenes obtenidas mediante el programa «Los legados de la tierra» y establecer una línea continua de búsqueda y copia de fotografías en poder de instituciones públicas y particulares. Como veremos más tarde, este crecimiento siempre estuvo limitado por la escasez habitual de

12

«Visiones para un nuevo siglo», Sevilla, Junta de Comunidades, 1999 y «Un siglo en imágenes de Castilla-La Mancha», Toledo, Junta de Comunidades, 1998.

13

*Imágenes de un siglo. Fotografías de la Casa Rodríguez Toledo 1884-1984*, Madrid, Junta de Comunidades, 1987; P. López Mondéjar, *Fotógrafo de un pueblo*, Madrid, Lunweg editores, 2001.

14

*La buelta de la mirada: Fotografía y Sociedad en Castilla-La Mancha 1839-1936*, Madrid, Lunweg editores, 2006.

15

*Plan Estratégico de Cultura 1997-2006*, Toledo, Consejería de Educación y Cultura, 1998, pág. 80.

16

Así aparece en el libro ya citado *Un siglo de imágenes de Castilla-La Mancha...*

recursos —esta es la razón por la que no pudieron adquirirse las fotografías de Loty o las de una importante compañía de fotografía aérea— o por problemas estructurales de los programas y la falta de equipamiento idóneo.

Resumiendo, en el caso de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha nos encontramos con una política pública poco definida, llena de altibajos y sin un replanteamiento de los medios, objetivos y logros que se quieren obtener. Ni siquiera existe un auténtico debate interno sobre la conveniencia o no de establecer iniciativas para la recuperación y conservación del patrimonio fotográfico.

## 2. Políticas veladas y patrimonio fotográfico

Es complicado definir con claridad qué se entiende por una política de conservación y recuperación del patrimonio fotográfico. Incluso este último término se presta a todo tipo de incertidumbres legales. Desde el punto de vista de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, las fotografías son consideradas como bienes integrantes del patrimonio bibliográfico, con la expresa disposición de que no existan tres ejemplares en las instituciones públicas<sup>17</sup>. Si entendemos las fotografías como las consecuencias lógicas de las actividades realizadas por las personas privadas en el ejercicio de sus funciones —es decir, si estimamos que las empresas o particulares dedicados al comercio de la imagen configuran archivos y su contenido pertenece al patrimonio documental— en tal caso sólo aquellas imágenes de más de cien años poseerían este título<sup>18</sup>. Bien es cierto que algunas autonomías han pretendido en sus leyes de Patrimonio Cultural cubrir estas lagunas legales de distintas formas y maneras. Por ejemplo, en Valencia se ha creado un nuevo concepto definido como patrimonio bibliográfico y audiovisual, si bien lo restringe a la existencia de un solo ejemplar en los servicios públicos<sup>19</sup> —lo que nos hace presuponer que piensa más en las filmotecas—. Por el contrario, Cataluña las incluye dentro del patrimonio documental e incluye una disposición específica sobre las imágenes con menos de cien años en soporte fotoquímico o magnético<sup>20</sup>. En cualquier caso, todas dejan abierta la posibilidad de considerarlas bienes del patrimonio histórico, independientemente de su antigüedad, por resolución expresa de la consejería competente.

Esta es una causa añadida que dificulta cuál es el alcance de una política específica sobre este presunto patrimonio. No se trata sólo de estimar qué se debe recuperar sino, también, quién y cómo. En España nunca ha existido una política centralizada en el seno de las instituciones públicas y, mucho menos en el ámbito de los particulares. Es cierto, que en el transcurso del tiempo hemos visto una clara modificación de actitudes y actuaciones pero siempre dentro de los parámetros de la fragmentación cuando no de una contradictoria competitividad. Si en el ámbito de lo particular hemos visto la paulatina desaparición del mero coleccionista curioso sustituido por el del especialista en la historia de la fotografía ávido de obtener y sacar a la luz algunas de estas pretendidas joyas, también hemos sido

17

«50.2. Asimismo forman parte del Patrimonio Histórico Español y se les aplicará el régimen correspondiente al patrimonio bibliográfico los ejemplares producto de ediciones de películas cinematográficas, discos, fotografías, materiales audiovisuales y otros similares, cualquiera que sea su soporte material, de las que no consten al menos tres ejemplares en los servicios públicos, o uno en el caso de películas cinematográficas».

18

«49.4. Integran asimismo el patrimonio documental los documentos con una antigüedad superior a los cien años generados, conservados o reunidos por cualesquiera otras entidades particulares o personas físicas».

19

Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano. Art. 77 «Integran el patrimonio bibliográfico y audiovisual: c) Los ejemplares producto de ediciones de obras fotográficas, fonográficas, cinematográficas y audiovisuales, cualquiera que sea su soporte material, existentes en la Comunidad Valenciana o relacionadas por cualquier motivo con el ámbito lingüístico o cultural valenciano, de los que no conste la existencia de, al menos, un ejemplar en buen estado de conservación en sus centros de depósito cultural o servicios públicos».

20

Ley 9/1993, de 30 de septiembre, de Patrimonio Cultural Catalán. 19.2 c) «Los documentos de más de cien años de antigüedad producidos o recibidos por cualquier persona física y los documentos de menor antigüedad que hayan sido producidos en soportes de caducidad inferior a los cien años, como en el caso de los audiovisuales en soporte fotoquímico o magnético, de acuerdo con lo que se establezca por Reglamento».

testigos de la aparición de una nueva figura, la de la persona capaz de obtener un beneficio de esa búsqueda, bien mediante la elaboración de cuidadosos libros, ora con atractivas exposiciones.

Mientras que el dinero público ha permitido la recuperación de este patrimonio, adquiriéndolo a sus legítimos propietarios o subvencionando su difusión cultural, la tecnología ha permitido la desaparición del «cliché estereotipado» de la originalidad y unicidad de la imagen recuperada. Esta es la causa de las discrepancias aparentes en la legislación que afecta al patrimonio audiovisual.

Los redactores de la Ley del Patrimonio Histórico pensaban más en la especificidad del soporte que en el contenido. Valoraban ante todo la conservación –por eso es un texto sobre protección del patrimonio– antes que su utilización para la investigación o la difusión. Para entendernos, mientras que en el primer caso la conservación es una actuación obligatoria cuya omisión puede ser penalizada, la investigación y la difusión es un acto voluntario cuya inactividad puede moralmente reprocharse pero nunca castigarse. Por eso, aunque nos parezca contradictorio, una serie de fotografías realizadas este año por el gabinete de prensa de la Presidencia del Gobierno podría ser patrimonio fotográfico, y una postal de La Coruña de 1920, impresa por Hauser y Menet, no serlo. Y si quisiéramos seguir siendo incongruentes, esa misma postal que en el momento de ser adquirida por una institución pública no podía tener la consideración de patrimonio histórico, lo obtendría «de facto» si fuera depositada y custodiada en una institución cultural.

Las políticas públicas son establecidas en diferentes escalas y con una concepción que no siempre tiene que ser distinta. Por supuesto, no existe ningún tipo de unicidad entre ellas, ni siquiera entre organismos similares o semejantes. Podemos encontrarnos con ayuntamientos que han creado su propio centro especializado en la recuperación de fotografías, otros que se dedican con mayor o menor fortuna a adquirir imágenes antiguas de la ciudad e incorporarlas a instituciones preexistentes, o despreocuparse completamente por el tema. Igual podríamos decir de las distintas comunidades autónomas pues casi todas destacan en carecer de una política razonablemente estable y, aunque conocemos honrosísimas excepciones, y por ejercer una impenitente competencia con los demás y, lo que es peor, consigo misma.

Estas contradicciones no siempre tienen el mismo alcance ni, por supuesto, son patrimonio del mundo de la fotografía. El tesoro patrimonial tan ansiado por motivos tan diversos como la propaganda, la investigación o el marketing cultural, ha dado lugar a la aparición de políticas paralelas, convergentes y contradictorias. Podríamos citar innumerables ejemplos, cercanos y lejanos, en el que los intereses personales o las coyunturas políticas, académicas o de oportunidad han dado lugar a la aparición de centros similares, parecidos o iguales en la misma ciudad. Por ejemplo, la Guerra Civil en sus múltiples facetas, tan en boga en la actualidad, nos permitiría hallar un completo elenco de lo que podríamos denominar la memoria desperdigada.

También ese criterio selectivo ha imperado en la fragmentación de archivos ciertamente excepcionales. Por ejemplo, el del coronel Iglesias Brage, primer aviador español en recorrer

el Atlántico en un vuelo sin escalas a bordo de un aeroplano conocido con el nombre de Jesús del Gran Poder. Además, fue comisario por la Sociedad de las Naciones en el conflicto amazónico en Leticia, instigador de una expedición frustrada al Amazonas y un distinguido miembro de la sociedad republicana, conocedor de la mayor parte de los políticos e intelectuales de su época. Este excepcional fondo documental, con una rica correspondencia, más de 4.000 fotografías e, incluso, con una interesante colección de objetos amazónicos, fue vendido al Ministerio del Aire, sólo que únicamente la parte correspondiente a su actuación como aviador. El resto se compraría años después por Cultura y repartido entre el Archivo del Reino de Galicia y el Museo Etnológico.

Otro caso podría ser la adquisición por el Ministerio de la documentación del Ministro de Ultramar Eduardo Gasset y Artime, con destino al Archivo Histórico Nacional, mientras que se desechaba la del resto de los documentos en poder de la familia, que serían adquiridos posteriormente por la Xunta de Galicia y depositados en el Archivo del Reino con el nombre de Pazo de Brandeso.

La competencia con los demás puede incluso ser relativamente sana. En La Coruña la política iniciada por el Archivo del Reino de Galicia tuvo su contrapunto en la elaborada desde el Archivo Histórico Municipal<sup>21</sup> y se extendería por otros archivos gallegos, como el Histórico Provincial de Lugo, o en otros ayuntamientos como el de Vigo. Todos ellos, con el Centro Galego das Artes da Imaxe, que también custodia fondos fotográficos coruñeses e, incluso, el archivo privado de Julio Cortázar. Aún así, siempre pareció más coherente la política inicial de este centro, más amigo de dar a conocer este patrimonio mediante exposiciones generalmente en colaboración con la universidad, que emprender el costoso proceso de competir por las porciones del escaso pastel<sup>22</sup>.

En general, existe un claro lazo entre un fotógrafo local y su ciudad o provincia. Por tanto, no puede evitarse que en las compras o en las donaciones de este tipo de documentos primen estos criterios de cercanía. Ahora bien, la diversidad de las políticas de recuperación a nivel local, provincial o autonómica, tiene también su coste añadido en la habitual fragmentación de los archivos fotográficos por parte de sus dueños, con el objeto de obtener mayores ganancias<sup>23</sup>. El aumento de los recursos públicos prácticamente impiden las políticas de concentración de los grandes archivos fotográficos en un único centro público o en manos de un único gran coleccionista.

Aún resulta menos comprensible la competitividad entre instituciones de un mismo departamento. El caso más interesante tal vez sea el del Ministerio de Cultura, primero por no haber configurado jamás un centro específico de carácter nacional y en segundo lugar por las «divertidas» intromisiones entre las distintas instituciones que la componen. Dependiendo del grado de oportunidad e influencia, algunas instituciones se han dedicado a pisarse el terreno unas a otras apelando a la legislación, la temática de las fotografías, imprescindibles para su trabajo cotidiano, o a la tradición secular de sus fondos.

Es cierto que el criterio selectivo de la documentación y el afán coleccionista de piezas únicas y exclusivas imperante en un Ministerio tan amigo de las Bellas Artes no ha sido de

21

M. de la O. Suárez Rodríguez, «Breve noticia dos documentos fotográficos custodiados no Arquivo Histórico Municipal de A Coruña» en *A Cidade e as Xentes III. Lugo 1960-1969...*, págs. 19-22.

22

[http://www.cgai.org/index.php?seccion=publicaciones\\_listado.php&seccion\\_publicacion=2&subseccion\\_pu\\_n=1](http://www.cgai.org/index.php?seccion=publicaciones_listado.php&seccion_publicacion=2&subseccion_pu_n=1) (15-10-2006).

23

El ejemplo más claro puede ser el archivo de Loty (AFUSA), primero vendido a coleccionistas privados y luego ofrecidos los restos a las instituciones públicas con criterios confusos. Así, en Andalucía, la Junta no pudo adquirir las imágenes de Granada y Almería y a cambio obtuvo Marruecos y el resto de las provincias y lo depositó en el Museo de Bellas Artes y Costumbres Populares de Sevilla.



gran ayuda, como tampoco lo fue la existencia de un Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos con dificultades para separar funciones y criterios tan dispares entre las distintas ramas o secciones. Tomemos como ejemplo tres instituciones diferentes como el Archivo General de la Administración, la Biblioteca Nacional y el Instituto del Patrimonio Histórico y observemos como los criterios tomados por una u otra varían de acuerdo al albur de los intereses corporativos.

En párrafos anteriores hemos explicado algunas circunstancias de la política establecida por la Subdirección de los Archivos Estatales en esta materia. Aprovechando el cuantioso número de imágenes existentes en algunos archivos históricos generales dependientes del Ministerio, sobre todo el de la Administración pero sin olvidar el de Nobleza, Guerra Civil y, en menor medida, el de Indias y el Provincial de Vizcaya, iniciaría una política de recuperación que culminaría con la adquisición del archivo «Alfonso». La justificación a estos propósitos se fundamentó en el criterio orgánico de los archivos como conjunto orgánico de documentos generados por una persona física o jurídica en el ejercicio de sus funciones. Claro está que nuestros legisladores no pensaban nada más que en los documentos textuales o, como mucho, en las imágenes que acompañan a los expedientes como testimonio o soporte evidencial de los actos de administraciones, empresas y particulares. Tengo amplísimas dudas que se refrieran a las imágenes resultado de las actividades de estudios o fotografías individuales, con este razonamiento los cuadros de un pintor o los libros de un escritor también podrían ser patrimonio documental<sup>24</sup>.

La Biblioteca Nacional siempre se ha amparado en la legislación para atribuirse las competencias sobre la custodia y conservación de nuestro patrimonio fotográfico, amén del antecedente decimonónico de Juan Eugenio Hartzenbusch, director del citado establecimiento e impulsor de las colecciones fotográficas. Sin embargo, uno se pregunta si compete a tal institución la gestión de los fondos fotográficos producidos por el Protectorado de Marruecos, la Dirección General de Marruecos y Colonias o la denominada Archivo de la Sección Guerra Civil del Ministerio de Información y Turismo<sup>25</sup>. En este caso, el concepto de la fotografía como documento individualizado propio del patrimonio bibliográfico desplaza al orgánico como conjunto de documentos generados por una institución.

La tercera forma de custodiar un fondo fotográfico es apelando al concepto de temático, entendiéndose este como una herramienta para el funcionamiento de un órgano especializado en una determinada actividad. El Instituto del Patrimonio Histórico Español es un ejemplo de este principio, pues en su página web afirma expresamente que: «La Fototeca del Patrimonio Histórico conserva el material fotográfico generado para documentar sus trabajos a lo largo de su existencia, así como diversas colecciones históricas adquiridas o aceptadas en donación, que documentan iconográficamente el Patrimonio Histórico Español...»<sup>26</sup> De esta forma, el archivo Moreno o el Ruiz Vernacci se transforman dialécticamente en elementos básicos para un centro que, como muchas instituciones culturales actuales, incide en su labor investigadora universal más que en las técnicas por las que suelen ser expresamente reconocidos.

<sup>24</sup> Existe algún otro argumento, como la distinción entre el fotógrafo como empresario en busca del lucro frente al pintor o el escritor como artistas que hacen prevalecer su obra sobre el presunto precio a obtener. Esta imagen del artista al que el dinero jamás corrompe es otro de los mitos de la bohème parisina y nos gustaría conocer la opinión de Velázquez o de Goya sobre la posibilidad de renunciar a los emolumentos y encargos reales y particulares.

<sup>25</sup> <http://www.bne.es/esp/colecciones/fotografiasfondos.htm> (18-10-2006).

<sup>26</sup> [http://www.mcu.es/jsp/plantilla\\_wai.jsp?id=60&area=patrimonio](http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=60&area=patrimonio) (18-10-2006).



Aún más extendido es el concepto de la colección temática por estrictos motivos relacionados con la investigación desde el punto de vista académico. Se trata de crear centros con toda clase de materiales misceláneos, entre otros las fotografías, reunidos y recolectados con el propósito de documentar un tema específico. En este caso ningún principio prima sobre los otros, sino que cualquier soporte informativo es válido. Uno de los casos más palpables es la futura creación del ya famoso Centro de Documentación de la Memoria Histórica de la Guerra Civil, un bonito collage que reuniría documentos, libros, películas, fotos, testimonios orales y hasta obras de arte sobre la guerra, el exilio y la represión. Una institución que por su propia naturaleza nace más que muerta tullida de antemano, puesto que, ingenuos aparte, concluida la efervescencia salmantina, no existirán recursos suficientes para adquirir y digitalizar tanto documento, ni «bemoles» para apanar archivos en poder de otros ministerios.

### 3. Castilla-La Mancha: programas en claro-oscuro

Hemos contemplado sucintamente algunas de las peripecias ocurridas en Castilla-La Mancha. Sin embargo, me gustaría centrarme en algunos ejemplos concretos que demuestran la similitud de las situaciones entre nuestra Región y el resto de España. Podríamos discutir el monto de los recursos empleados o las habilidades naturales para implantar una política algo más homogénea, pero incluso aquellos proyectos más innovadores acaban languideciendo en el transcurso del tiempo generalmente por falta de impulso y motivación.

De «Los legados de la tierra», programa elaborado por la Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades, se ha hablado, sí no largo, sí tendido. Ya en el primero encuentro de historia de la fotografía se explicó minuciosamente su origen, estructura, objetivos y resultados del mismo, por tanto mi explicación se cernirá sobre aspectos concretos del mismo. Brevemente, para los desconocedores de sus entresijos, debemos explicar que se trata de un programa que subvenciona a las entidades locales de la Región para realizar exposiciones y libros de fotografías del pasado en manos de los particulares y, a cambio, la Junta tiene derecho a que se le cedan una serie de reproducciones de las mismas que puede utilizar para fines culturales.

De todos los aspectos positivos que pueden extraerse, destaca sobre todos los demás la finalidad de este programa: la posibilidad de recuperar cierto patrimonio fotográfico en manos particulares que reflejan aspectos de la vida cotidiana de nuestros pueblos, generalmente mal documentada y escasamente estudiada. Otros objetivos remarcables pueden ser el alto grado de aceptación de las exposiciones por los vecinos de las localidades con una mezcla de nostalgia del pasado y conocimiento real del mismo y la configuración de una colección propia por parte de la Consejería de Cultura.

Aunque algunas personas se consideran las mentoras de este programa, nacido en el año 1998, en realidad su puesta en funcionamiento es consecuencia de un conjunto dispar

de ideas, de diversas procedencias, que se van moldeando desde 1995. Tampoco fue un programa que despertara grandes ilusiones, ni muchas esperanzas en sus resultados; incluso su gestión por la Sección de Archivos y Patrimonio Documental de la actual Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas (entonces la Dirección General de Cultura) refleja, para los que conocemos bien la administración pública, un carácter de índole menor. Si se hubiera considerado un programa estelar «Los legados» hubieran sido gestionados por patrimonio, museos, bibliotecas o promoción cultural.

En mi opinión, aún teniendo en cuenta el interés que ha despertado este programa entre las entidades locales –unas 300 localidades han celebrado exposiciones y se han publicado más de 100 catálogos–, el programa adolece de algunos defectos inherentes al seguimiento del mismo y a la propia mentalidad de los vecinos. Un problema que no se puede achacar a los responsables de «Los legados» es la escasa representación fotográfica que existe de las familias más acomodadas, y la práctica ausencia de imágenes relacionadas con la Guerra Civil y con actos políticos durante la república y el franquismo.

En efecto, ciertas familias son poco proclives a prestar imágenes del pasado, pues consideran las exposiciones como una muestra impúdica de la intimidad. Pero también existen razones de índole política relacionadas con la guerra y la represión durante la dictadura, porque en los pueblos las consecuencias de esos años son mucho más lacerantes que en las grandes ciudades, puesto que víctimas y verdugos, autoridades y desautorizados, administradores y administrados, propietarios y jornaleros, conviven en incómoda proximidad. Aunque la mayoría conoce el pasado no por ello les gusta recordarlo, cualquier imagen que pueda ser conflictiva es difícil que aparezca en un catálogo.

Un problema que sí puede achacarse a la Consejería de Cultura es el proceso de selección de las imágenes que deben obrar en poder de la Junta. Puesto que, en general, los motivos fotografiados son reiterativos en todas las localidades, la elección suele fundamentarse en el criterio de curiosidad, pintoresquismo, calidad de la imagen o antigüedad. A pesar de la buena voluntad de las personas encargadas de este proceso, los criterios varían según la provincia y, a veces, se adolece de cierta falta de conocimientos específicos sobre la materia.

El primer intento serio de crear un centro público específico para la recuperación de las imágenes en la Región es obra de la Diputación Provincial de Guadalajara. En su seno nace una institución de difícil nombre y acrónimo denominada Centro de la Fotografía e Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU). En ella, sus responsables se han dedicado a buscar colecciones fotográficas y películas específicas sobre la provincia, así como fomentar el depósito y la donación de archivos fotográficos. Como dicen ellos mismos este centro tiene como objetivos: «...asegurar la conservación y la difusión social del Patrimonio fotográfico y cinematográfico existente en la provincia de Guadalajara»<sup>27</sup>.

Esta política de carácter provincial no escapa a las fuerzas centrífugas que venimos observando en todos esta disertación. Recientemente la Consejería de Cultura anunció la intención de la Agrupación Fotográfica de Guadalajara de depositar en el Archivo Histórico Provincial el archivo del fotógrafo Francisco Goñi Soler. Por supuesto, no existe ningún

27

<http://www.cefigu.com/index.html?mode=0>  
(24-10-2006).

impedimento legal o moral a esta donación que, por otro lado, honra a los miembros de la citada agrupación, lo que resulta curioso es que en nuestra Comunidad y en una ciudad como Guadalajara los puntos de referencia no sean ni el Centro Regional, ni el CEFIHGU.

Nada debería extrañarnos pues, continuando con los tópicos. Nada mejor que el caso de Toledo para explicar el concepto de «memoria dispersa». Por todos es conocida la añeja atracción por esta ciudad patrimonio de la humanidad y su visualización en imágenes desde fechas muy tempranas. Pero lo que más nos interesa es el modo en que las instituciones públicas se han implicado en la búsqueda y recuperación de imágenes de la ciudad y sus gentes.

Ya hemos visto en párrafos anteriores la adquisición por parte de la Junta de Comunidades del archivo del estudio fotográfico Rodríguez. A esta política de adquisiciones debemos añadir la efectuada por Diputación de Toledo de las colecciones Casiano Alguacil y Loty<sup>28</sup>, en la década de los años noventa, y la donación, en 1909, al Ayuntamiento de Toledo, por parte del mismo autor, de la mayor parte del fondo fotográfico de Casiano Alguacil para la realización de un museo fotográfico que, por supuesto, nunca se llevó a cabo<sup>29</sup>.

Por tanto, este reparto obvia cualquier explicación sobre la existencia de una política cohesionada en este ámbito, sin desmerecer los esfuerzos realizados por todas estas administraciones en poner en valor este patrimonio. El único intento global, en este caso por parte de una entidad privada, es el Centro de Documentación que sobre Toledo ha creado la Real Fundación de Toledo. Entre sus proyectos hallamos dos que tienen mucho que ver con las fotografías: el de digitalización de documentos y el del patrimonio de Toledo en la Red<sup>30</sup>. En estos últimos años sus responsables han patrocinado un proyecto de búsqueda y reproducción de fotografías sobre Toledo en archivos y bibliotecas de toda España, con objeto de crear una gran base de datos de imágenes puesta a disposición de los estudiosos sobre el tema.

El problema de este centro es su viabilidad futura. Como elemento de dinamización, dudamos de su bondad para atraer a demasiados usuarios externos. Como elemento interno para la gestión de la propia institución, algunas de las actuaciones parecen sobredimensionadas, sin obviar su utilidad. Como base para difundir el conocimiento sobre Toledo mediante publicaciones y exposiciones, la nueva legislación, recientemente promulgada, no augura buenos auspicios.

### 3. La difusión del patrimonio fotográfico: cerrando con llave el álbum de fotos

Las fotografías antiguas se han convertido, en el argot de los archivos, en los nuevos pergaminos. El coleccionismo, que debe ser inherente a la condición humana, se ha trasladado de los antiguos documentos textuales a las imágenes. Explicar la causa de esta atracción pienso que es innecesario pues todos tenemos en mente el placer con que son observadas. A ninguno nos extraña el éxito de exposiciones y libros que las contienen.

28

<http://www.diputoledo.es/archivo/coleccion.shtml>  
(25-10-2006).

29

*Toledo en la fotografía de Alguacil, 1832-1914*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1983.

30

<http://www.realfundaciontoledo.es/html/index.html>  
(25-10-2006).

Su éxito radica en que las imágenes no son tanto para uso del investigador como fácil consumible del público en general. Una exposición de fotos es casi siempre sinónimo de «lleno hasta la bandera», de ahí el extraordinario afán por realizarlas. Pero, además, en cierta forma se ha convertido en un negocio rentable o por lo menos así lo debieron pensar algunas empresas y editoriales cuando lanzan libros de prestigio o colecciones de altísima tirada<sup>31</sup>.

Este hecho viene motivado por una razón fácilmente comprensible: un objeto cualquiera, un documento vistoso, un grabado, un mapa o un dibujo son difíciles y costosos de reproducir; en cambio, una fotografía se remeda fácilmente y por un coste muy asequible. Un facsímil es casi una obra de arte y cuesta bastante obtener beneficios de la inversión efectuada. Además, a nadie se le ocurriría encargar la confección de un número considerable de obras para realizar una exposición, antes se intentaría obtener el original aún sabiendo la complicación, cada vez mayor, de obtener determinadas piezas. Por el contrario, a nadie le importa si la reproducción expuesta, y mucho menos la publicada, es el original o una copia del mismo. Aún más, uno no expone una placa de cristal o un negativo, sino el positivo obtenido de los mismos.

En definitiva, de alguna manera la fotografía ha sido también negocio y, en el menor de los casos, su posesión también es motivo de prestigio para una institución. Y decimos ha sido porque muchas de las actuaciones de este tipo dejarán de ser posibles debido a la reciente publicación de la Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.

Ya el citado Real Decreto Legislativo, en su artículo 26, disponía que los derechos de explotación de una fotografía o su copia duraban toda la vida de su autor y sesenta años después de su muerte o su declaración de fallecimiento. Es decir, que el autor y en su caso sus herederos tenían derecho a percibir una compensación económica hasta hoy en día si aquel hubiera muerto después del año 1946. Podrían alegar que la mayoría de los archivos más interesantes se encuentran en manos públicas y eso les exime de estas regulaciones. Pues no, la legislación es muy clara al respecto, si no hay en el contrato de compra venta, donación o comodato una cláusula específica de renuncia de los herederos a los derechos de explotación, estos siguen incólumes.

Recientemente, el Ministerio de Cultura ha tenido que negociar con una entidad gestora de derechos de la propiedad, la VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos), el uso del archivo Alfonso, puesto que los herederos poseían los de participación, reproducción, comunicación pública y copia privada<sup>32</sup>. A pesar de haberlo comprado hace años, el Ministerio discutía un convenio que le permitiera utilizar estas imágenes gratuitamente en actividades organizadas por el Ministerio y las instituciones dependientes del mismo.

Incluso, la excepción que por motivos de investigación poseían las instituciones culturales ha variado bastante. El texto refundido, en su artículo 37 intitulado de manera poco

31

Por ejemplo los recientes volúmenes editados por PRISA y vendidos junto a *El País* del domingo.

32

[http://www.vegap.es/ES/Autores/AutoresRepresentados/IndiceDeAutores\\_N1188](http://www.vegap.es/ES/Autores/AutoresRepresentados/IndiceDeAutores_N1188)  
(26-10-2006).

afortunada «Reproducción, préstamo y consulta de obras mediante terminales especializados en determinados establecimientos», regulan algunos límites al derecho del autor sobre la propiedad en el ámbito de actuación de ciertos establecimientos como son los museos, bibliotecas, fonotecas, filmotecas, hemerotecas y archivos de titularidad pública, instituciones de carácter cultural, científico y educativas sin ánimo de lucro e instituciones docentes integradas en el sistema educativo.

Los autores no podrán oponerse a la reproducción de fotografías cuando se realicen sin ánimo de lucro para fines de investigación y conservación en museos, bibliotecas, fonotecas, filmotecas, hemerotecas y archivos de titularidad pública, o integradas en instituciones de carácter cultural o científico<sup>33</sup>. Se refiere a la adquisición por parte de investigadores de copias de las obras con la premisa que es una copia privada y que no existe afán de lucro ni utilización colectiva<sup>34</sup>.

Tampoco necesitarán autorización ni tienen la obligación de remunerar al autor de una imagen, los museos, bibliotecas, fonotecas, filmotecas, hemerotecas y archivos de titularidad pública ni las entidades de interés general de carácter cultural, científico o educativo o las instituciones docentes integradas en el sistema educativo por los préstamos que se realicen<sup>35</sup>. Entendiéndose por préstamo la puesta a disposición del público los originales o copias de las fotografías por un tiempo limitado en establecimientos públicos y siempre que no exista beneficio económico o comercial, directo o indirecto<sup>36</sup>. Sirva como ejemplo que se está refiriendo sobre todo a préstamos bibliotecarios aunque esta circunstancia ha sido rechazada por la Unión Europea.

Finalmente no necesitarán autorización, aunque sí podría ser remunerado el autor, la comunicación de fotografías o su puesta a disposición de personas concretas del público a efectos de investigación cuando se realice mediante red cerrada o interna a través de terminales especializados instalados a tal efecto en los museos, bibliotecas, fonotecas, filmotecas, hemerotecas y archivos de titularidad pública, o integradas en instituciones de carácter cultural o científico, siempre que estas imágenes pertenezcan a las colecciones de esos centros y no sean objeto de cláusulas especiales de adquisición o licencia<sup>37</sup>. A efectos normativos se entiende por comunicación pública todo acto por el cual una pluralidad de personas pueda tener acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares de cada una de ellas. A efectos prácticos, sobre todo el uso de las tecnologías para difundir una obra; quedan por tanto excluidos estos centros de tener que solicitar autorización para utilizarlas en instrumentos automatizados de consulta como, por ejemplo, libros electrónicos o bases de datos vinculadas a una imagen.

Aunque nuestros legisladores pensaban, ante todo, en los fonogramas, grabaciones audiovisuales y en las bibliotecas, la inmunidad y la impunidad que, hasta hoy, ha existido en España para la utilización, difusión y publicación de las fotografías tendrá que terminar. Entiéndanme, tal hecho no significa que la comunicación pública finalice, sino que los autores o los detentadores de los derechos de explotación deberán recibir una adecuada compensación.

33

Artículo 37.1 de la Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.

34

Artículo 31.2 de la Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.

35

Artículo 37.2 del Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia.

36

Artículo 19.4 del Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia.

37

Artículo 37.3 de la Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.

## Conclusión

En estos breves párrafos he intentado transmitirles mis impresiones y experiencias personales sobre las políticas y programas incardinados al mundo del patrimonio fotográfico. No obstante, sinceramente pienso que nunca ha existido una política común en las administraciones públicas para la recuperación, custodia y difusión de las fotografías. Más bien, creo que han sido debidas a impulsos de personas e instituciones aisladas o a determinados órganos públicos en permanente competitividad entre sí. Por ello, tengo amplísimas dudas que esos grandes centros de concentración puedan realizarse hoy en día ni siquiera a nivel provincial.

Podrá afirmarse que con las tecnologías actuales estos depósitos ya no son necesarios, y tal vez tengan razón, pero la creación de una gran banco de imágenes que interrelacione las fotografías en poder de los distintos organismos choca con cuatro impedimentos que, a mí entender, no parece que puedan soslayarse en un futuro cercano. En primer lugar, el coste y recursos necesarios para reproducirlas; en segundo lugar, la dificultad de poner en funcionamiento proyectos que se fundamentan en la cooperación interinstitucional; en tercer lugar, las consecuencias derivadas de la nueva legislación sobre la propiedad intelectual; finalmente, los criterios temáticos que imperan en todos estos proyectos y que acaban formando una amalgama imposible de cohesionar.

De este último condicionamiento permítanme un ejemplo obtenido de una publicación oficial editada con motivo del XIV Congreso Internacional de Archivos<sup>38</sup>. En el apartado dedicado a la fotografía nos encontramos con una serie de secciones que configuran el catálogo de la exposición y que pasamos a enumerar: Procedimientos fotográficos; Fotografías iluminadas, retocadas y fotomontajes; En torno a la fotografía; Formatos; El retrato; Los autores; El archivo Alfonso; El fotoperiodismo; El reportaje de guerra: la Guerra Civil; El paisaje urbano; El paisaje rural; El ferrocarril; África y Ultramar.

Mientras que los seis primeros apartados se considerarían capítulos de una circunstancial historia de la fotografía, el resto nos llena de cierta confusión mental. Resulta algo complicado cohesionar esta miscelánea en la que aparece un archivo fotográfico conocido, el de Alfonso (¿y los otros?), un conjunto de temas sobre el fotoperiodismo, la Guerra Civil como última moda (¿las de Cuba y Marruecos no eran políticamente correctas y, en cambio, la Primera Guerra Mundial, sí?), el paisajismo, un impredecible asunto como el ferrocarril (por qué no el resto de los transportes), para finalizar con un guiño a una imagen amable del colonialismo en Guinea, Cuba o Filipinas.

No se trata tanto de criticar como de intentar comprender el porqué de la inexistencia de una política realista o, al menos, meramente eficaz. En realidad, cuando se mezcla la propaganda, el lucro, las modas y los criterios dispares, poco se puede hacer salvo afirmar que la diversidad tal vez no sea mala siempre que no continuemos con las eternas quejas sobre el dónde, cuándo y cómo.



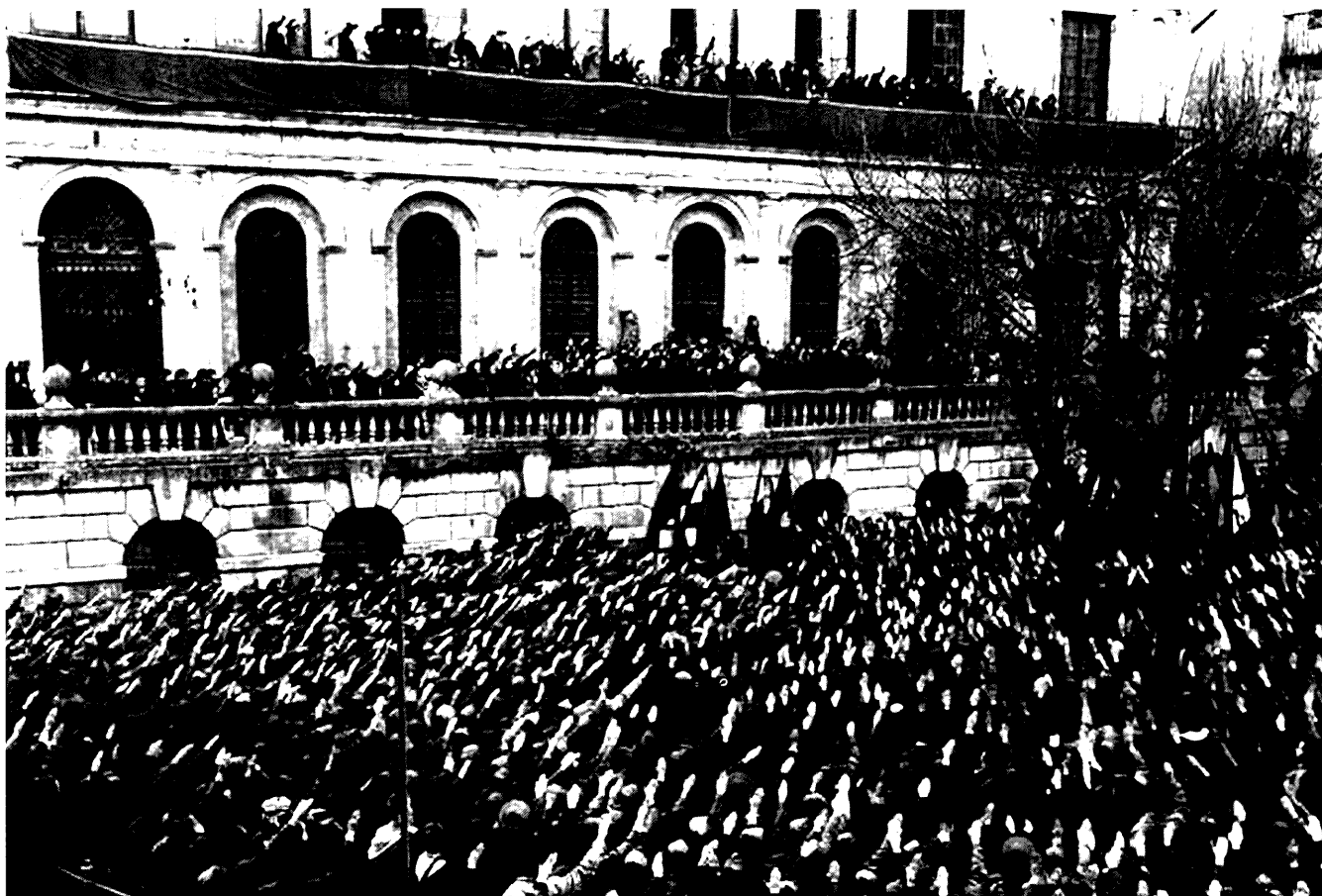


1  
*El Tío Morilla.* Archivo Municipal de Bargas.

2  
*Soldados republicanos.* Archivo Municipal de Bargas.



3  
Archivo Iglesias Brage (Archivo del Reino de Galicia).



4  
Archivo Rodríguez. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.



5  
*Emigración.* Archivo General de la Administración.



6  
*La Coruña* por Charles Loty.  
Arquivo Histórico Provincial de Lugo.



# LA MEMORIA EN LA FOTOGRAFÍA. EL DISCURSO VISUAL DE LA HISTORIA

ANTONIO PANTOJA CHAVES  
Universidad de Extremadura

Desde su aparición en el siglo XIX hasta la más reciente actualidad la memoria del mundo se encuentra en las fotografías, un universo visual conformado por infinidad de instantes que reflejan distintas realidades ante nuestra mirada. La fotografía nació con la pretensión inicial de innovar tecnológicamente la representación de imágenes, pero ha generado comportamientos tan significativos y sugerentes como la cualidad de hacer *memoria* y la capacidad de configurar la *mirada* ante la realidad contemporánea.

El inventario se inició en 1839 y a partir de entonces el mundo, la historia del hombre, empezó a reflejarse en las fotografías. La importancia que contiene la fotografía reside en la necesidad del hombre de generar imágenes para orientarse en su mundo, de hacer memoria de lo que ve. Las imágenes fotográficas, a diferencia de las imágenes artesanales o naturales, presentan la capacidad de filtrar el mundo y a través de ellas se nos suministra la mayoría de los conocimientos que la sociedad tiene sobre el aspecto del pasado y el alcance del presente. Fijar el paisaje ha sido desde los inicios de la fotografía una de las pasiones de los hacedores de imágenes. Mirar a través de la lente el mundo que lo rodea otorga a los fotógrafos el privilegio de escrutar hasta el detalle más ínfimo del hombre y su entorno, y construir para nosotros la imagen de un mundo infinito.

La memoria visual del hombre se encuentra confinada en las imágenes que ha ido generando a lo largo de su existencia. La relación de los hombres con las imágenes se pierde en el origen de su existencia. Sería absurdo entrar a debatir cuál fue la primera manifestación que el hombre utilizó para hacer memoria y para transmitir esa memoria, si el texto o la imagen, mucho antes aparece la comunicación oral y la gestual, por tanto no podemos especular con «las dos mayores invenciones del hombre, tan similares y tan distintas: palabras e imágenes»<sup>1</sup>. Pero sobre todo, porque existe una complementariedad entre ambas, las imágenes hacen imaginable lo que describen los textos, y los textos hacen concebible lo que representan las imágenes.

Hasta la actualidad el hombre ha logrado hacer memoria a partir de las imágenes que ha creado, pero en un determinado momento y durante una amplitud temporal de varios siglos esta función propia de la imagen va a sufrir limitaciones motivadas por la aparición de la escritura. Esta manifestación, que surgió como la creación de un novedoso código de comunicación, refleja la potencialidad del lenguaje hablado y con el tiempo llega a constituirse en el medio esencial para la comunicación humana y en el recurso más válido para la conformación de la memoria colectiva.

La imagen pierde el protagonismo inicial y sale del espacio que la cultura escrita empieza a copar, pero no por ello, a pesar de que pueda parecer lo contrario, deja de cumplir la función

<sup>1</sup> Esta justificación inicial la desarrolla M. Brusatin en su *Historia de las Imágenes*, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992, págs. 18 y 19.

de hacer memoria. La preeminencia de la escritura empieza a desvelar las limitaciones de la imagen relegándola en la mayoría de las ocasiones a un segundo plano, sobre todo a partir de que la información se organizó en textos y ofreció la posibilidad de engarzarlos de manera discursiva gracias a la narración. Tal depreciación de la imagen como fuente para la memoria fue tan acusada en esos momentos de disputa inicial que hoy todavía se mantiene y potencia esta apreciación, tan denostada y apartada por los defensores de las Letras que la han considerado como un medio menos reflexivo y por tanto más superficial.

La imagen, en gran parte, fue perdiendo valor no porque no pretendiera desarrollar su capacidad discursiva sino porque esta estaba condicionada por el soporte en el que se representaba. A diferencia de la escritura, que fue evolucionando y enriqueciendo el lenguaje a través de los sucesivos soportes en los que se fue registrando, la imagen, durante mucho tiempo, va a adoptar un papel auxiliar y complementario tanto en los soportes propios para la imagen como los diseñados específicamente para el desarrollo de la escritura.

De forma paralela, durante todo ese tiempo, no cambiaron las condiciones básicas que expresaban el poder de información de la imagen por sí sola, tan sólo se modificaron algunos aspectos técnicos y estéticos en cuanto a los modelos de representación y composición. Aunque en realidad estos saltos no significaron una evolución en el intento de reproducir las cualidades de la memoria tal y como lo venía haciendo la escritura en sus distintos soportes, de ahí que empiece a estar relegada de los importantes canales de información.

Ni siquiera se logró con la pintura sobre lienzo o caballete, a pesar de que este soporte significó la aportación más revolucionaria e importante para la imagen ya que sus dimensiones se adecuaron al formato del cuadro, un espacio tan profundamente aceptado y valorado en la historia de la imagen que hoy en día lo hemos reconvertido en pantallas y monitores, desde la fotografía sobre papel o cristal hasta el televisor, pasando por el cine y los ordenadores personales. Solamente con estas representaciones en el soporte de tela y sucedáneos, la imagen adquirió un sentido cultural, social y artístico independiente de otras fórmulas para hacer memoria.

Mientras que la imagen se estancó en el soporte-cuadro durante siglos, la escritura desarrolló ampliamente sus cualidades al imprimirse en el libro. Este *novedoso* soporte para la escritura posibilita que la memoria del hombre quede contenida en sus páginas y que al mismo tiempo la información que alberga se pueda multiplicar técnicamente, ampliando el espacio cultural entre las más importantes ciudades y sociedades europeas. Difícilmente se podría entender la revolución cultural y científica de la época renacentista sin la aparición de tan cualificada herramienta para la memoria, que llegó a dignificar a las letras y a las culturas del libro, y que posibilitó la compilación del saber ilustrado en enciclopedias y diccionarios, significando una importante influencia y una recurrida asistencia hasta nuestros días. Su vigencia en el tiempo nos ha revelado las incuestionables capacidades que presenta el libro para construir la memoria del hombre, a pesar de que esté mostrando verdaderas limitaciones ante la rápida consolidación de nuevos soportes.



A partir de ese momento cumbre, la historia cambia de caracteres para hacer memoria, los textos se emancipan de las imágenes en los soportes específicos para su lectura, difundidos primero entre las elites culturales y sociales, y más tarde, entre todas las capas de la sociedad. En este paso, las imágenes quedan relegadas a la categoría de Bellas Artes y se reservan en los museos y las academias. Se las sustituye por la literatura, las escrituras sagradas y los tratados científicos, en un espacio cultural en el que se producen textos cada vez menos representables, es decir, es el momento en el que las sociedades sustituyen su idolatría secular por la textolatría<sup>2</sup>.

Pero, si bien es cierto que las Letras hallaron su esplendor gracias a la invención de la imprenta y todo lo que ha venido a significar la galaxia Gutenberg, hoy en día estamos asistiendo a un Renacimiento de la imagen, que tuvo su despertar con la aparición de la fotografía en las primeras décadas del siglo XIX<sup>3</sup> y que ha desembocado en la llamada sociedad de la imagen. A pesar del actual triunfo del cine, de la imagen televisiva o digital, y de fenómenos tan renovadores como la realidad virtual, se sigue recurriendo a la fotografía como soporte masivo de la comunicación visual.

Este nuevo tipo de *escritura* (mediante la luz) –significado de la palabra fotografía en latín– descubre nuevas formas de hacer memoria diferentes a como la imagen las venía desarrollando hasta su aparición y, al mismo tiempo, empieza a generar un código independiente de otras fuentes tan potentes como el texto escrito, posibilitando una lectura de la información contenida y su posterior desarrollo discursivo en los soportes adecuados para esta función. Esta cualidad propia de la fotografía, junto a otras que vamos a hacer referencia a continuación, son las que van a fijar a la fotografía como una fuente muy sugerente, válida y necesaria para nuestra labor como historiadores, de hacedores de memoria.

## 1. Las fuentes de la memoria<sup>4</sup>

Cuando sentimos nostalgia recurrimos a las fotografías, ya que nos sugieren una emoción muy próxima al recuerdo. Las fotografías transforman el pasado en una escena de tierna contemplación ante la emoción de observar tiempos idos. Este efecto se mantiene contenido en toda fuente original, pero a diferencia de un texto impreso y de ciertas características que pueden presentar los recursos sonoros, la fotografía preserva continuamente el pasado en todas sus dimensiones y lo transporta hasta nuestros días a partir de la cómplice participación del espectador.

### 1.1. Instrumento de la memoria

La fotografía es, ante todo, fuente que incorpora el pasado en el presente, un instrumento de la memoria tan recurrente y atractivo que nos permite recordar todos aquellos fragmentos de la vida y del mundo con la participación de la mirada.

2

Para profundizar aún más en cuanto a la dialéctica entre el texto y la imagen se puede consultar el trabajo de V. Flusser, *Una filosofía para la fotografía*, Madrid, Síntesis, 2001, págs. 104-129.

3

No se debe a la casualidad que en distintos momentos fueron dos inventos técnicos y mecánicos los que revolucionaron tanto el mundo de las letras, a partir de la imprenta, como el de las imágenes, a través de la cámara fotográfica, y cómo transformaron sustancialmente las formas de hacer memoria tradicionales, tanto el manuscrito como la pintura o el grabado. Y en cuanto a una posible comparación, reducida aquí al significado de su trascendencia original, se puede advertir la desproporción que existe entre ambas y que pone de manifiesto una vez más la baja consideración que se tiene de la imagen. Mientras que todos conocemos al inventor de la *tipografía*, pocos son los que destacan a Nicéphore Niépce como autor de la primera fotografía.

4

Título que hemos tomado de la colección que P. López Mondéjar ha elaborado sobre la historia de la fotografía en España y que ha distribuido en tres volúmenes bajo la fórmula genérica de *Las fuentes de la memoria*, con las que ha sabido dotar al estudio de la fotografía de una perspectiva diferente y atractiva, y con las que estaremos en una permanente deuda por su dedicación y profesionalidad.



Pero frente a la capacidad de recordar que ofrece la fotografía, que se nos muestra como un resorte activo para la memoria individual o colectiva y como una cualidad que ya es conocida, el resto de las fuentes visuales generadas con posterioridad a su nacimiento están generando un fenómeno característico y alarmante en nuestra sociedad. Paradójicamente, la multiplicación y repetición de imágenes generan olvido en la memoria de las sociedades del presente. En todo ejercicio de memoria es necesario el olvido para poder recordar, para poder recuperar los instantes y acontecimientos más importantes de nuestra vida o de la historia en general, pero nuestra memoria se encuentra atrofiada por la facilidad de olvidar.

Esta tendencia no sólo es exclusiva de las fuentes visuales, ocurre ya con las fuentes textuales e incluso sonoras. Cuántas veces hemos repetido esto me suena, esto lo he visto,

o esto otro lo he leído o escuchado en alguna parte pero no me acuerdo. Una actitud crónica que evidencia que las sociedades actuales están instaladas en el olvido permanente de las cosas y que, incluso, manifiesta una preocupante desatención y una debilidad en todo esfuerzo por recordar, por hacer memoria. Este desequilibrio entre la necesidad de olvidar, ya que si no la memoria acabaría saturada de información, y la capacidad de recordar viene provocado por el exceso de información a la que estamos sobreexpuestos ante los medios de información y comunicación. Como llega a afirmar el profesor Rodríguez de las Heras «de seguir así se podría decir que se está conformando en torno a este exceso la sociedad más ignorante de la historia, si medimos la ignorancia no por lo poco o mucho que se conoce, sino por lo que se deja de conocer»<sup>5</sup>.

El esfuerzo por el conocimiento de lo que hubo, el interés por encontrar en lo sucedido elementos útiles para nuestra inagotable confrontación con el presente, han caído en desuso. El nuevo lugar común es que vivimos en una época que se desentiende del pasado, extasiada en la contemplación de su propia actualidad. Así, por todas partes se nos reitera, como si de un hecho consumado se tratara, que la conciencia que tenemos de nuestro propio tiempo es ahistórica porque está centrada exclusivamente en el presente más inmediato.

El exceso de información viene determinado por la revolución a la que estamos asistiendo, en cuanto a la transformación de los medios, de los soportes y de los recursos informativos, que ya han alcanzando un elevado nivel de proyección y aceptación, y que están provocando el nacimiento y consolidación de la llamada sociedad de la información. Una sociedad, como ya hemos definido, sin memoria que está cegada por la esfera mediática, que se muestra como un gran caleidoscopio en el que cada instante nos descubre una cara diversa y cambiante.

Una de las propuestas que desde la investigación podemos aportar se fundamenta en las formas de organizar la información, enfrentar la sobreinformación, en discursos coherentes y con criterios propios de la memoria natural. Hasta fechas recientes el hombre siempre ha mostrado soluciones a la hora de construir máquinas de memoria, que han significado una extraversión de la memoria natural, para contener el conocimiento de cada época. Al principio los registros eran escasos y concentrados en los espacios sagrados y de culto, pero pronto, con la llegada de nuevas máquinas, la información se multiplica y se llega a desarrollar toda la cultura manuscrita y más tarde la libresca, siendo el texto impreso el principal vehículo para organizar la memoria de cada presente. Nuevamente otras revoluciones tecnológicas han provocado inundaciones informativas ante las que el hombre se mantiene inquieto en la orilla y en la que tan sólo los más aventureros han procurado construir herramientas para navegar por la información.

Además, en estos soportes estamos asistiendo a una emergencia de lo visual, entendida como la forma de expresión más potente y renovada ante la aguda crisis que se observa en el medio escrito, modelo que, por otra parte, hasta ahora ha sido el más aceptado y reconocido para la transmisión científica y cultural. La mayor parte de la información que recibimos en la actualidad se hace a través de imágenes. Las dimensiones de la página están siendo

<sup>5</sup> A. Rodríguez de las Heras, *Navegar por la información*, Madrid, Fundesco, 1991, pág. 12.

sustituidas por las de la pantalla, convirtiéndose en un espacio más atractivo, lo que ha encendido la polémica entre iconoclastas y los biblioclastas<sup>6</sup>. El imperio de la imagen se ha impuesto por el marchamo hacia lo visual de la sociedad actual que encuentra estos recursos como más dinámicos y versátiles, convencida de que no solamente lo visual sino también lo audiovisual se impondrá de forma abrumadora.

Esta parece ser la tendencia general, pero cuando nos referíamos a la sobreinformación como rasgo de nuestro tiempo, ese exceso también arrastra a la imagen. Por tanto, la solución no pasa por la sustitución del texto por la imagen como medio exclusivo para la comunicación y transmisión de ideas, sino por el intento de dotar a la imagen de la utilización propia para desempeñar la función de hacer memoria, como hasta ahora lo hemos venido haciendo con el texto. La fotografía de nuestro tiempo se corresponde a una panorámica conformada por millones de instantes que vienen a avivar y dilatar la figura caleidoscópica que proyectan los medios de la imagen. Una de las carencias que ha venido mostrando la imagen en los distintos soportes en que se ha proyectado, ha sido la limitada capacidad narrativa que ha ofrecido, exceptuando el cine y determinados documentales de contenido histórico. Hoy en día la imagen es omnipresente y dentro de ese universo visual la fotografía mantiene intactas las cualidades, que más adelante trataremos de desarrollar, que la han dotado como la fuente más capacitada para articular la memoria.

Para potenciar tales características lo más adecuado será dotar a esta fuente de la capacidad narrativa con la que poder construir discursos visuales autónomos, que le proporcionen una coherencia comunicativa de la que ha adolecido. El soporte determina el significado de la fotografía, y de ahí que consideremos como una propuesta interesante y apasionante para los próximos años en los trabajos de historia la tarea de incorporar la fotografía, como tecnología clásica para la imagen, al soporte digital. Y en esa incorporación de *lo viejo en lo nuevo* constatar cómo este nuevo espacio conocido y asumido en su mayoría, altera y transforma las características y la lectura de la fotografía, pudiendo conformar con ellas un discurso que con el tiempo necesario en la investigación podrá equipararse a otras formas de discurso que ya conocemos y dominamos.

A la hora de construir los diferentes discursos visuales para la Historia se plantea el problema del exceso de información, pues aunque la mayoría de las veces la actitud inicial del historiador sea la de acaparar información, en la función clásica de recolector de datos, para el caso de la fotografía como fuente, y no sólo con la fotografía sino que sucede también con otras fuentes, se presenta más como un inconveniente que como una ventaja. Para ello debemos adoptar e incorporar a nuestro trabajo criterios y elementos<sup>7</sup> que propicien la construcción de la memoria histórica.

El principal recurso con el que podemos contar para la elaboración de los discursos visuales es el de las metáforas para la memoria, que resumen cada uno de los accesos a los distintos recorridos que configuran la arquitectura de nuestro discurso visual. Cuando nos encontramos delante de todo el material fotográfico disponible nos situamos ante la figura del *espejo deformante* que, como todos alguna vez hemos comprobado, sugiere algunos

6 A. Rodríguez de las Heras, «Iconoclastas y biblioclastas», en *Revista ADES*, núm. 9 (mayo, 2000), págs. 19-20.

7 Todas estas consideraciones están desarrolladas en las diferentes obras y publicaciones del profesor A. Rodríguez de las Heras, las cuales están directamente relacionadas con la intención de definir a la Historia del Tiempo Presente como disciplina, y también se encuentran desarrolladas en los escritos que el profesor M. Díaz Barrado ha realizado en relación con Fotografía e Historia.



trazos de veracidad pero que refleja una realidad desfigurada. Esta cara borrosa lo que nos anuncia es el exceso de información visual referida a los millones de negativos que componen la historia de la fotografía en España, por lo que intentaremos conceder a esta figura la metáfora literaria del *espejo con memoria*, idea que parece que concreta las fascinantes pesadillas relatadas por Borges en tantos poemas y cuentos sobre este tema, y que a nosotros nos va a servir para subrayar las potencialidades de la fotografía como fuente para la memoria<sup>8</sup>.

## 1.2. Sustituto de la memoria

Otras de las ideas que sugiere la fotografía como contenido de memoria, y que ha sido expuesto y desarrollado por numerosos investigadores en este campo, es que no sólo se la considera como instrumento válido para esta función, sino que la fotografía se ha convertido, a medida que se ha ido consolidando socialmente, en un sustituto de la memoria.

Susan Sontag, en su reconocido ensayo *Sobre la fotografía*, sentencia: «Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo»<sup>9</sup>, ya que la fotografía ayuda a descargar de la memoria natural toda aquella información visual que antes quedaba registrada con un simple abrir y cerrar de ojos. El instrumento característico de cualquier turista es su apreciada cámara fotográfica, ya sea analógica o en su reciente versión digital, y con ella siente el impulso de capturar todos aquellos instantes que se le presentan durante su programado trayecto. Las cámaras, desde el célebre eslogan publicitario de Kodak™ a finales del siglo XIX «Apriete el botón, nosotros nos encargamos del resto» hasta la consolidación de la cámara de bolsillo en los años sesenta del siglo pasado, se lanzaron a duplicar el mundo, constituyendo el fenómeno social de la fotografía de masas, y traducido en millones de personas realizando millones de fotografías depositadas en el cajón universal de la memoria colectiva.

Esta estampa habitual del turista occidental apegado a su cámara, cuya tendencia vino determinada por la práctica mayoritaria del turista japonés y que ha marcado los rasgos de la reciente cultura contemporánea con respecto a la imagen fotográfica, ha venido a sustituir a la figura tradicional del viajero decimonónico. La mirada del extranjero que, simplemente acompañado de su inseparable cuaderno blanco de notas, contemplaba los pasajes y las experiencias con tal atrevimiento y expectación que incluso llegaba a despertar la sospecha y el recelo de los naturales habituados a la rutinaria evidencia de su entorno. Esta traslación viene a significar que la memoria no se construye ya con la mirada natural del viajero sino a través de la mirada artificial que simboliza el objetivo de la cámara del turista.

En épocas pasadas el conocimiento sobre lo desconocido lo proporcionaban las memorias de los viajeros, en sus relatos se describían los lugares y los acontecimientos remotos, al tiempo que transmitían la fascinación que significaba su aventura. Hoy en día, y sobre todo a partir de la aparición de la fotografía, y aunque cumplan la misma función e impriman la misma seducción que lo relatado, el viajero actual se desplaza para «re-conocer» lo que ya ha visto en las imágenes. La memoria del mundo se construye con imágenes que muestran una realidad representada y escasamente descrita. Las crónicas y los comentarios de los viajeros actuales, que identificamos con los reporteros gráficos, se vuelven caducos frente a la perma-



8

Esta peculiar definición aplicada al daguerrotipo se debe al médico americano Oliver Wendell Holmes quien, además de hombre de letras, era fotógrafo aficionado. O. Wendell Holmes, «Sun-Painting and Sun Sculpture», en *Atlantic Monthly*, 1861, vol. 8, págs. 13-29.

9

S. Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996, pág. 13.

nencia de las imágenes y ante el efecto de veracidad que transmiten sus reportajes visuales. En las imágenes, y mucho más en las fotografías, se encuentra la memoria de nuestro tiempo.

Por lo tanto, adquirir fotografías es adquirir la memoria de la humanidad, al coleccionar fotografías estamos coleccionando parte del mundo, del tiempo actual y de otros tiempos. Esta práctica, que entronca con la secular función recolectora del hombre, otorga cierto poder a quien concentra y gestiona los fondos fotográficos, bien sean locales o universales. De esta forma encontramos ejemplos de quienes poseen la memoria de una ciudad o de un país al adquirir su patrimonio visual o de aquellos que intentan reunir la memoria de occidente.

Tal es el caso del empresario e informático Bill Gates, dueño de Microsoft, que desde finales del siglo pasado lleva congelando bajo tierra más de sesenta y cinco millones de fotografías, tras la compra de las principales colecciones internacionales, con la intención de apoderarse de la memoria de las sociedades contemporáneas. Fondos como los del archivo fotográfico de Bettman, importante no sólo por su volumen sino por su trayectoria, el archivo de United Press International, el del *Chicago Tribune*, el del *Daily News* de Nueva York y el de la agencia Sygma<sup>10</sup>. Entre el material de estas colecciones se encuentran fotografías tan célebres del siglo XX como la de Einstein sacando la lengua, el niño John John Kennedy saludando el féretro de su padre, la actuación de Jimmy Hendrix en el escenario de Woodstock, hasta las estampas más consumidas de Marilyn Monroe y Humphrey Bogart. Aunque el proyecto ha levantado una gran expectación por todo lo que significa esta aventura de rescatar del paso del tiempo millones de documentos gráficos, en realidad, lo que pretende es controlar los derechos electrónicos de reproducción de las fotografías para organizar una gran fototeca digital, listas para ser expuestas y venderlas a través de Internet.

Pero la adquisición de fotografías no sólo ha despertado un marcado interés comercial para estos nuevos centros de poder que se están imponiendo en el entorno digital ante el atractivo económico que supone lo visual, sino que además ha inspirado la realización de numerosos proyectos mucho más necesarios y adecuados con la defensa del patrimonio cultural, que responden a la concepción de la cultura como una manifestación social que dignifica la memoria colectiva. Esta tendencia ha posibilitado que recientemente surjan multitud de iniciativas, muchas de ellas personales con escasos recursos y medios, cuyo trabajo pasa por rescatar colecciones, fondos privados o públicos, y toda una variedad de documentos fotográficos perdidos en bibliotecas, hemerotecas, archivos e incluso en estudios de particulares.

Toda esta serie de actividades cumplen con la nueva función de *ilustrar* la memoria que antes solamente era leída, con la intención de dirigir la mirada hacia el pasado a aquellos que no lo vivieron y evocar el recuerdo de quienes lo han vivido. Ahora todo el mundo puede saber exactamente qué aspecto tenían sus padres y abuelos cuando niños o cómo eran las vidas de las sociedades pasadas. Una práctica que nadie antes podía saber hasta la invención de la fotografía, ni siquiera aquella pequeña minoría que acostumbraba a encargarse de pintar de sus familiares o de acontecimientos importantes, ya que la cámara ofrece la posibilidad de poseer un registro completo de todos los aspectos de la vida.

<sup>10</sup> Noticias recogidas en la prensa nacional desde el comienzo de las primeras compras hasta sus últimas adquisiciones. *El País* y *El Mundo*, del 12 de octubre de 1995, y de *El País*, del 24 de abril de 2001.



El atractivo que cobra la fotografía en la actualidad como instrumento de la memoria es que se nos presenta como una fuente que hay que revalorizar, teniendo en cuenta todo el trabajo avanzado que se ha hecho, y que se está haciendo, de documentación y recuperación del patrimonio visual de las sociedades del presente. Desde la investigación a su vez debemos aprovechar esa realidad visual que la fotografía ha despertado y que contiene para hacer memoria.

### 1.3. Función de la memoria

Las fotografías nos ayudan a recordar, se nos revelan como una de las fuentes más sugerentes para la memoria, tal y como la hemos venido definiendo desde el principio, porque cuando recordamos lo hacemos con fotografías. Nuestra memoria está conformada con las fotografías de nuestra vida, todos aquellos instantes que concentran las experiencias y episodios vividos, es más, cuando hablamos o escribimos lo que hacemos en realidad es desplegar con palabras las imágenes que hemos retenido en la memoria. En este caso la fotografía se nos presenta como una función de la memoria. En base a esta definición, ya que la relación con los recuerdos propios está claramente entendida, la fotografía además de ser una extensión del ojo como muchos la han definido, también es una extensión de la memoria.

Muchas veces cuando conversamos con alguien de cualquier tema común nos parece que ya lo hemos conversado, a veces ocurre hasta con la misma persona, pero no nos acordamos del momento exacto; o cuando hacemos algo y creemos que ya lo hemos hecho antes pero





no sabemos dónde; o cuando vemos algo e inmediatamente sentimos vagamente que ya lo hemos visto y simplemente no podemos explicarlo o acordarnos con exactitud de cómo y cuándo. En todos estos casos surge en nosotros una especie de curiosidad y angustia que es generada porque hemos experimentado algo que llamamos *deja vu*, y si bien es cierto que este tema concierne a la psicología, es evidente que hay una estrecha relación entre ese «ya lo he visto antes» y algunas fotografías.

Son varias las interpretaciones<sup>11</sup> que entienden que las fotografías desarrollan esta práctica de «re-memorar» en un instante escenas que ya hemos contemplado con anterioridad. En la historia de la fotografía de España podemos hallar numerosos ejemplos que recrean esta sensación, que se manifiesta como una función propia y natural de nuestra memoria.

La fotografía nos hace sentir un «ya vivido» o «ya visto algo», y no saber las circunstancias específicas que nos trasladan a momentos distantes pero relacionados. En esta cualidad reside la esencia de la fotografía que actúa como un vago recuerdo recíproco, es esa imagen latente que existe y que se encuentra pintada, fotografiada, filmada o grabada.

En otros muchos casos, esta relación visual no se establece de manera espontánea o casual entre dos o más instantes fotográficos sino que hay un deseo expreso por parte de los autores por rememorar escenas que forman parte del imaginario colectivo con ejemplos notorios del arte visual, con la intención de reproducir un significado idéntico al de la fuente original.



<sup>11</sup> Desde la propia Susan Sontag en su ya citada obra capital sobre fotografía, hasta interpretaciones elaboradas por fotógrafos preocupados por definir y dar una explicación a su propio trabajo, como es el caso del peruano M. Elías, y de especialistas como M. de Assumpção Pereira da Silva, artículos y comentarios publicados en la revista digital *Informação e Sociedade: Estudos*, vol. 10, núm. 1, año 2000.



Este juego del *instante constante* se ha convertido en un recurso muy utilizado no sólo en la pintura o el cine, sino también en el medio periodístico, en el que los reporteros gráficos conscientes de la importancia del momento fotografiado intentan calcar la escena en cuanto a la representación y composición para asimilarla a otros instantes trascendentales y cuyos originales se convirtieron en referencias visuales para la sociedad. En este sentido, podemos constatar como tanto en las fotografías sobre acontecimientos políticos como sociales, institucionales, culturales, musicales o deportivos se adoptan los moldes originales para repetir las mismas escenas en un ejercicio vago de memoria. De ahí que reaparezcan constantemente y se consideren importantes ejemplos el saludo entre el nuevo presidente del gobierno investido y el líder de la oposición en el Congreso o en los palacios oficiales; las sesiones inaugurales de jefes de Estado o de las grandes cumbres internacionales agrupados en los mismos escenarios; actos en los que los escritores, cineastas o cantantes aparecen bajo la marca registrada de sus productos culturales en los días de promoción; o las estampas de explosión triunfalista de los ganadores o de desolación de los derrotados en los estadios de alta competición deportiva.

La presencia del duplicado es una muestra más de la forma de rememorar que adoptamos frente a las cosas, profundiza en la idea del «ya vivido» o «ya visto», debido a que en la mayoría de los casos se recuerda mejor la reproducción que el original. Pero la fotografía, en esa definición que venimos desarrollando sobre las funciones de la memoria, puede tener más capacidad de rememorar que cualquier otra fuente, sobre todo frente a las imágenes

móviles o cinéticas, porque se asemeja a cómo pensamos, a los instantes fotográficos que nos ayudan a reconocernos.

Este efecto, que consideramos como una cualidad de la fotografía, se manifiesta porque en realidad la memoria natural piensa en fotografías, nadie alcanza a pensar en movimiento. Tan sólo la concatenación de varios instantes puede simular la sensación de movimiento en las imágenes que recordamos, pero el cerebro no alcanza a desarrollar esa cualidad, ya que esta es una propiedad de la visión y no de la mente. La actuación de ambas posibilita que a través del ojo registremos información visual que el cerebro procesa en movimiento, haciéndonos creer tal sensación, pero a la hora de recordar esas mismas imágenes se nos presentan como instantes y no como imágenes animadas. Sobre esta cuestión existen numerosos tratados que hacen referencia al funcionamiento de la memoria y a la forma que posee tanto de registrar como de organizar la información visual, algunos de ellos pertenecen al campo de la psicología y muchos otros son estudios derivados de la teoría de la percepción visual<sup>12</sup>.

La sensación del movimiento nos la proporciona el ojo a partir de fenómenos como la persistencia retiniana, la disposición ocular humana o la percepción del espacio y del tiempo, todos ellos principios físicos que el cerebro interpreta para facilitar un equilibrio visual en el entorno que nos rodea. Pero la memoria no actúa como un proyector de imágenes cinéticas, sino como una caja que registra millones de instantes y detalles, de la que el recuerdo filtra los más importantes y necesarios para cada persona.

Esta serie de cualidades dan a entender que la fotografía cumple con algunas de las funciones de la memoria. Pero, si bien es cierto que podemos establecer más paralelismos, no quisiéramos dejar pasar uno de los recursos más empleados en el acto fotográfico, de tal importancia que ha llegado a convertirse en un convencionalismo a pesar de su artificialidad. Nos referimos a la percepción que se tiene de las fotografías en blanco y negro diferentes a las de color. Las fotografías remotas nos muestran el blanco y negro del pasado, ese ambiente de nostalgia que captura escenas sacadas de un mundo lejano y extraño que existió antes que nosotros, que se contraponen con el colorido de las fotografías que reflejan el presente más cercano.

Este efecto ha reforzado la percepción que se tiene del pasado, manteniendo una relación tan estrecha que tales fotografías muestran una vida aparentemente sin colores. De esta forma se ha establecido la norma que para referirnos al pasado haya que representarlo en blanco y negro, convención que no se manifiesta en nuestra memoria ya que nadie piensa en blanco y negro, y cuando a un documento fotográfico se le quiere conferir una cierta importancia y validez se obtiene en color.

La actualidad se ha llenado de colores porque parecen dotar de una veracidad mayor a los acontecimientos fotografiados, y debido a la evolución técnica que experimenta la representación fotográfica, el color del pasado ya no se muestra como era, ha adquirido una nueva coloración. El blanco y negro se sustituye por el sepia y por imágenes coloreadas. Pero a pesar de todo, hoy en día se cargan las cámaras con carretes en blanco y negro, incluso se incorpora como una función más en las cámaras digitales para dotar al documento fotográ-

12 No se trata de establecer una relación exhaustiva de todos estos trabajos, pero en cuanto a este tipo de reflexiones destacamos sobre el funcionamiento del ojo a J. P. Frisby, *Del ojo a la visión*, Madrid, Alianza, 1987; en cuanto a la relación entre lo visual y lo imaginario a G. Cohen, *Psicología cognitiva*, Madrid, Alhambra, 1987 y a R. Gregory, *The Intelligent Eye*, Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1970. Pero, sin duda alguna, estimamos que quien mejor refleja el papel del ojo y los elementos de percepción con respecto a la imagen es el libro de J. Aumont, *La Imagen*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1992.



fico de un ambiente que recuerde a la nobleza y autoridad que el pasado parece que ostenta. Pero no es nada más que un recurso todavía necesario debido a la función que cumple la fotografía para hacer memoria, en esa atribución generalizada de que el blanco y negro simboliza el pasado.

#### 1.4. Soporte de memoria

Y por último, la fotografía, ya sea en blanco y negro o en color, también se nos revela como soporte de memoria. Una interpretación entendida en dos direcciones: por un lado la fotografía como un medio que transmite información, y en segundo lugar, la particular evolución de los soportes en los que se ha insertado, le han proporcionado una validez y una vigencia comparable a otras fuentes de la memoria.



Las fotografías suministran información, datos precisos y apariencia real tanto de las escenas como de los personajes que han quedado capturados en los diferentes instantes fotográficos. A partir de la contemplación trasladan al presente la nitidez y constancia del pasado. La información que nos proporcionan va más allá del instante mostrado porque está cargada de memoria, nos permite reconocer los distintos pasados, bien sean individuales o colectivos, mostrándonoslos tal y como fueron y, al mismo tiempo sugiere información complementaria, un sinfín de sensaciones que cada lector puede entresacar según sus experiencias y dependiendo de la relación creada con el momento representado.

Esta presunción de veracidad y emotividad confieren autoridad, interés y atractivo a todas las fotografías.

Una de las percepciones más originales que encierra la fotografía es la posibilidad de cambiar la interpretación del motivo fotografiado a medida que pasa el tiempo. La fotografía no es un corte lineal en el tiempo sino que actúa como soporte de información, incorpora la memoria del pasado en el presente gracias a la fuerza del instante, lo que permite situarnos ante cada fotografía con plena actualidad, pues esta va cambiando a medida que lo hace el propio presente. Si se observa la fotografía de Franco junto a Millán Astray se pueden llegar a comprender los distintos significados que esta instantánea ha proyectado a las distintas generaciones que la han contemplado, una interpretación muy diferente desde su concepción en los años veinte del siglo pasado hasta nuestros días. Depende del momento en que volvamos a mirarla para que la fotografía vaya cambiando de sentido con el paso del tiempo.

Como cada fotografía es apenas un fragmento aislado del proceso vivido, su peso comunicativo depende de dónde esté insertada. Una fotografía cambia de acuerdo con el soporte donde se instala, de esta manera cada uno de los trabajos fotográficos de los grandes reporteros del siglo pasado preservan una fuerza discursiva diferente si se exponen en un álbum, en un archivo policial, en una revista fotográfica, en un periódico, en un libro, en la pared de una galería o en la pantalla de un ordenador. La lectura de la fotografía en cada uno de estos soportes utilizados sucesivamente determina el significado de cada instante y la coherencia discursiva en su conjunto.

Desde sus orígenes la fotografía se ha presentado en su soporte *natural*, diferentes soportes basados en composiciones químicas que van desde la plancha de cobre aportada por Daguerre y más conocida comúnmente como daguerrotipo, el calotipo inventado por Henry Fox Talbot, el colodión húmedo desarrollado por Frederick Scott Archer y que más tarde fue mejorado por la placa seca de gelatino bromuro de Maddox, hasta su positivado en el soporte papel a la albúmina<sup>13</sup>. Pero todas estas aportaciones alimentaban el carácter individual de la fotografía muy acorde con la moda de la burguesía decimonónica, cuyos retratos y estampas cotidianas se traspasaban a postales y fotografías de particulares, manifestando que durante esos años la fotografía solamente alcanzaba a conformar la memoria personal de la conciencia liberal moderna.

Con el tiempo, la fotografía fue cambiando la visión de las masas en el momento en que la prensa fue ilustrando sus noticias con las imágenes más destacadas. Es así como nace la fotografía de prensa y por lo tanto el redescubrimiento de un nuevo y revolucionario soporte. Como suele ocurrir en el proceso de consolidación de toda fuente, la fotografía tuvo que instalarse en el soporte socialmente más convencional, de ahí que mientras la fotografía aún se conservaba y clasificaba en los soportes tradicionales, su aparición en el soporte papel sirvió para que se dotara de una nueva interpretación y lectura de los acontecimientos. Empezaba a conformarse la memoria colectiva ya que la fotografía se almacenaba en las páginas no sólo de los diarios, sino de las enciclopedias ilustradas y de los libros, sustituyendo la función que venía desarrollando durante siglos el grabado.

13  
Todo este glosario de términos técnicos utilizados en la historia de la fotografía se pueden consultar más exhaustivamente en el libro de B. Riego Amézaga y M. Alonso Laza, *El espejo constante: memoria gráfica de Santander y de su puerto, 1861-1950*, Santander, Universidad de Cantabria, 1994.



Las constantes innovaciones tecnológicas han venido a demostrar que el soporte más adecuado para la lectura y comprensión de las imágenes es sin duda la pantalla. Sin ella el cine no habría mostrado sus capacidades de seducción que siguen, todavía hoy, cautivando la mirada de las sociedades contemporáneas; además comporta una serie de cualidades didácticas y formativas mediante la proyección de vídeos o las clásicas diapositivas, que está haciendo desaparecer la función pedagógica que la pizarra ha cumplido durante siglos en las aulas y salas de estudio. Paralelamente al éxito académico, la pantalla ha entrado de lleno en el ámbito familiar y social con la llegada de la televisión, que se ha convertido en el expositor de imágenes más apreciado y generalizado. Pero tras toda esta extensión de pantallas se ha abierto una nueva que está estrechamente ligada al entorno digital, incorporando una mayor versatilidad, ya que esta nueva superficie se ha convertido en una *interficie* sobre la que podemos interactuar con las imágenes que surgen del espacio digital.

Hasta ahora la fotografía había quedado aislada en cada página desempeñando la función de ilustrar los contenidos, al tiempo que descargaba al libro de la pesadez de los textos, de ahí que se entendiera que la lectura de imágenes era mucho más trivial que la de las letras. Pero al mismo tiempo, la contemplación de las fotografías cautiva la atención del lector por el atractivo que sugiere el instante fotográfico, un corte temporal y espacial, que nos resitúa e ilustra lo que previamente hemos imaginado a través de la lectura.

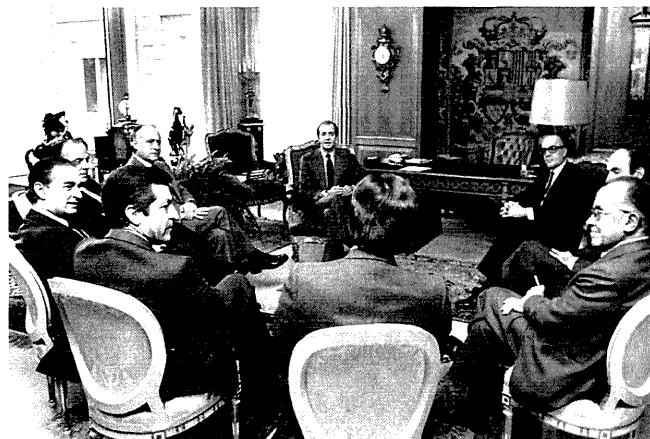
Por el contrario, la potencialidad del soporte digital radica en las múltiples posibilidades que nos aporta para organizar las imágenes, ya que permite unir los distintos instantes fotográficos e iniciar recorridos en el tiempo y en el espacio con la participación activa del lector, ampliando la lectura de los textos y las imágenes en el libro. La fotografía en el soporte digital ha adquirido la independencia que otros soportes le habían negado, pero no sólo por las nuevas atribuciones que presenta, como una mayor resolución y calidad, facilidad en el manejo y manipulación o por la rápida distribución y reproducción de varios ejemplares al instante, sino porque, además, otorga una capacidad narrativa que hasta ahora no se había explotado por falta de recursos en los anteriores soportes, y que resulta indispensable para poder discurrir por la memoria visual.

## 2. El discurso visual. Del instante al proceso... para hacer memoria

Como un recuerdo, una fotografía es un fragmento que con el paso del tiempo se transforma y evoluciona. Pero si tan válidos son los instantes fotográficos como los recuerdos, mucho más interesante puede resultar la concatenación de distintos instantes en una secuencia temporal y espacial, que nos permitan saltar del instante al proceso. El instante detenido en el tiempo es un momento de un proceso, que surge ante nosotros entre un supuesto antes y un evidente después. Al igual que cuando recordamos los momentos registrados en nuestra memoria y los conectamos con otros, en un proceso dinámico que nos permite poner en relación distintas experiencias que aparentemente parecen tener una

escasa conexión, podemos construir un discurso trenzando unas fotografías con otras en el que se pueden incluir desde varias a cientos de instantáneas en el ejercicio de hacer memoria.

En la construcción de un discurso basado en fotografías, como por ejemplo un posible discurso visual sobre la Transición democrática en España, son suficientes dos instantes para levantar el *arco de proceso*<sup>14</sup>, e incluso podemos enriquecer esa misma secuencia con el número de fotografías que estimemos necesarias para conferirle más coherencia narrativa al discurso visual. Un ejemplo práctico es válido para entender la función que cumplen dos instantes dentro de un proceso, debido a que el soporte papel, sobre el que estamos desarrollando esta explicación, mitiga el efecto de confrontación entre los instantes. En primer lugar, porque la cantidad de fotografías que deberíamos insertar para ampliar el proceso estaría limitada por el soporte; y en segundo lugar, porque su organización sería necesariamente lineal, con lo que simplemente pasaríamos a hojear fotografías, reduciendo notablemente las funciones y recursos expresivos que ofrece el soporte digital.



Tras un primer golpe de vista, el efecto de confrontación de estos dos instantes, Franco en las Cortes y el Rey en Moncloa, nos anuncia que existe todo un proceso de cambio evidente. Una transformación tanto de las instituciones políticas, en las manifestaciones ideológicas como en la presencia de protagonistas destacados en uno y en otro momento. Pero además en los gestos, de la uniformidad a la pluralidad, o en las actitudes, del monólogo de la arenga militar al diálogo de una conversación política. Dos instantes que sugieren una transición, en los que podemos contemplar el cambio pero también la pervivencia de algunas continuidades lógicas en el desarrollo del proceso.

Junto a este ejemplo podríamos repetir distintos procesos con diferentes significados y de diferente temática, dependiendo de los contenidos que queramos desarrollar en torno a la Transición democrática. Pero insistimos, la elaboración de discursos visuales en el soporte

14  
Esta expresión es la que ha utilizado el profesor Rodríguez de las Heras para definir la relación, al menos, entre dos instantes, convertidos en puntos de apoyo del discurso visual, y de la que hace una exhaustiva explicación en «Imagen histórica y edición electrónica», en M. Díaz Barrado (coord.), *Ayer*, núm. 24 (1996), págs. 178-179.

papel condiciona no sólo la lectura sino la propia participación del lector. La adecuación de estos discursos en el soporte digital –en el que podemos incorporar todo tipo de recursos del tipo del lenguaje hablado, escrito, imágenes y sonidos–, no obedecen a un capricho académico por la novedad que comportan estos medios, sino porque no sólo permiten construir procesos históricos fundamentados en las fuentes visuales, en una estructura narrativa coherente y con grandes aportes de potencialidad significativa, sino porque además, posibilitan una interactividad y un flujo diverso del discurso.

No es objetivo de este apartado ahondar mucho más en torno a estas cuestiones sobre el soporte digital, porque lógicamente este no es el medio. Pero para que el lector en este punto entienda aún más todas estas cuestiones relacionadas con los discursos visuales y su estrecha relación con el soporte adecuado para su lectura, debe decirse que en estos momentos la imagen está padeciendo una mala utilización en los medios en los que se instala y que son consumidos de forma masiva. En primer lugar, por defecto, ya que la reproducción de imágenes fotográficas en papel –nos referimos en este caso a la tendencia comercial de las editoriales por almacenar en libros las colecciones de fotografías más importantes–, genera una parcelación de la memoria visual, en la que cada fotografía se encuentra aislada en su correspondiente página. Y en segundo lugar, por exceso, ya que la multiplicación de imágenes que emiten otros medios, como la televisión, conforman discursos incoherentes e inconexos, hasta tal punto que cuando abandonamos su lectura, es decir cuando desconectamos el televisor, no retomamos la lectura en el punto exacto en el que nos encontrábamos, pues la transmisión se mantiene independiente de la presencia o no del telespectador.

Por el contrario, el soporte digital al tiempo que permite albergar millones de imágenes en un mismo espacio –a diferencia de la página–, no impone ningún tipo de fractura tanto en la lectura como en la continuidad de los discursos visuales –a diferencia de la televisión–. Los actuales soportes relacionados con el entorno digital han empezado a apuntar una nueva forma de trabajo con las fuentes visuales. Primero, porque permiten relacionar coherentemente diversos instantes dentro de un proceso, facilitando la tarea de crear discursos visuales a partir de la organización de todo el corpus fotográfico del que disponemos; y segundo, porque esta renovada tarea, sobre la que intentamos justificar gran parte de nuestra investigación exige de la creatividad y del esfuerzo de todo aquel que pretenda hacer memoria en el soporte digital.



# LOS HERALDOS DE LA FOTOGRAFÍA

MARIE-LOUP SOUGEZ  
Fotohistoriadora

¿Por qué este título y no simplemente *Las revistas fotográficas*? Porque en la labor de reconocimiento de la fotografía y, sobre todo, a partir de los años veinte del pasado siglo la divulgación del medio y su puesta en valor se debe en buena parte a publicaciones *no especializadas*. Es decir, que ciertas revistas culturales o de diseño gráfico desempeñaron un papel de igual importancia -y hasta superior- en este cometido, mucho más que recetarios técnicos, boletines asociativos o representantes exclusivos de la fotografía.

Me limitaré a unos comentarios relativos sobre las principales publicaciones, insisto en que tan sólo es una selección de ellas pero quiero subrayar la importancia de las revistas no especializadas así como de algunos órganos básicos expresando las tendencias de determinados grupos cuyo papel es fundamental para el afianzamiento de la fotografía como instrumento de expresión moderna.

En la primera mitad del siglo XX, la acogida que depararon las tendencias más punteras a la fotografía, sean las vanguardias artística y literarias, la arquitectura innovadora, los movimientos políticos progresistas, la prensa informativa o las campañas publicitarias, resultaron fundamentales. No se puede disgregar el estudio del ascenso de la imagen fotográfica sin estar al tanto del marco sociocultural y político en el que se produjo.

## 1. España antes de la Guerra Civil

### 1.1. Revistas especializadas

Estas publicaciones pueden subdividirse en órganos de asociaciones o grupos y en revistas de tendencias estéticas, de información o de carácter profesional.

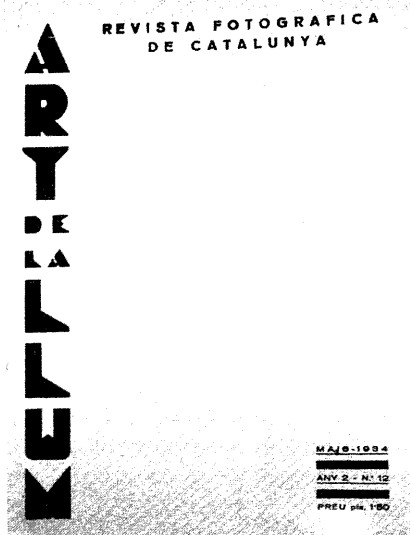
#### Publicaciones de Asociaciones

El *Boletín Oficial de la Sociedad Fotográfica* de Madrid, fundada en 1899 y que se convertiría luego en Real Sociedad Fotográfica. El número 1 del boletín inicial salió en enero de 1906.

Luego apareció *La Fotografía* en 1914, órgano oficial de la Real Sociedad Fotográfica.

El *Boletín de la Agrupació Fotogràfica de Catalunya*, fundada en 1923, cuyo boletín inició su publicación en 1925.

La Sociedad Fotográfica de Zaragoza, sucedió en 1922 a la Sociedad Artístico-Fotográfica iniciada en 1895 así como a la sección fotográfica del Ateneo que se convirtió en Sociedad Fotográfica Aragonesa en 1904. A partir de 1923 empezó a salir *Anales*, publicación anual como indica su cabecera y no sería hasta 1967 cuando salió el *Boletín de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza*.



### Revistas de movimientos o tendencias estéticas

*Arte Fotográfico* arrancó su publicación en Madrid en enero de 1927. Inicialmente de tendencia pictorialista, como todo cuanto se publicaba por entonces en España, sigue su andadura como veterana de este tipo de revista.

*Criterium* salió por primera vez en Barcelona en 1921, prosiguiendo hasta 1923. Era de corte pictorialista.

*Art de la Llum (Revista Fotográfica de Catalunya)* se publicó de 1933 a 1935. Contó con lo más granado del pictorialismo español y extranjero.

*Galería* de corta duración (1935-1936) era la edición española de la austriaca *Die Galerie*. Se publicó en Madrid, coordinada por José Ortiz Echagüe.

### Soportes comerciales e información técnica

Estas publicaciones fueron numerosas, en varios casos como el de la Kodak™ española con varios soportes publicitarios se sucedieron unos a otros.

*Lux* apareció en 1916 y duró hasta 1922. Órgano de la Unión Fotográfica de Barcelona recogía datos técnicos y contenidos laborales destinados a los profesionales. También hubo una publicación titulada *Unión Fotográfica* cuya andadura se inició en enero de 1919.

*Detrás del mostrador*, antes de 1920 pertenecía a Kodak así como *El Correo de Kodak* y *El Fotógrafo Profesional* pero fueron de corta duración, mientras la *Revista Kodak* se publicó en Madrid entre 1917 y 1933. Tuvo también dos números con el título de *El Kodakista*.

*Agfa*. La filial española de la firma alemana lanzó en enero de 1926 su revista y el mismo año se inició la publicación de *La Fotografía para todos*.

*Revista Fotográfica* fue un bimensual barcelonés que salió entre 1923 y 1925. De gusto pictorialista iba dirigido a los aficionados. No hay que confundir esta revista con otra, de idéntico nombre, que apareció en Barcelona en 1891.

## 1.2. Revistas no especializadas

Quiero hacer hincapié en la importancia de estas publicaciones que motivan el título de esta comunicación. A mi juicio, estas revistas que no encierran la fotografía en un gueto ni asociativo ni gremial y que no se limitan a su entorno inmediato sino que colocan la fotografía española en el marco europeo e incluso mundial, en relación con la evolución social y los acontecimientos históricos y culturales, estas son las verdaderas promotoras de la fotografía como un medio de expresión moderno que surge en el siglo XX.

*AC (Arquitectura Contemporánea)*. Documentos de Actividad Contemporánea es un mensual barcelonés cuya publicación empezó en 1931, creado por el grupo de arquitectos del GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para la Arquitectura Contemporánea) creado en 1929. La revista existió hasta 1937. Aunque en su primer número anunciaba la creación de una sección fija sobre fotografía, esta no llegó a existir, aunque sí



colaboraron en sus páginas (aunque sin firmar sus fotografías) autores de prestigio internacional como Raoul Haussman, Edmund Kesting, Margaret Michaelis o Umbo.

*Mirador* se publicó semanalmente en Barcelona entre 1929 y 1937. Contó con la colaboración de arquitectos del GATEPAC y su diseño gráfico estuvo a cargo del diseñador y distinguido fotógrafo Josep Sala. En sus páginas aparecieron numerosos artículos dedicados a la fotografía considerada como nuevo medio de expresión, firmados por artistas y críticos de renombre internacional así como fotógrafos, destacándose entre ellos Pere Catalá Pic.

La prestigiosa *Gaceta de Arte* publicada en Santa Cruz de Tenerife por Eduardo Westerdahl contó con 38 números, entre 1932 y 1936. Próxima al tinerfeño grupo ADLAN y al Surrealismo, trataba tanto de literatura como de pintura, arquitectura o cine. La fotografía obtuvo un lugar privilegiado en sus páginas, tanto con reproducciones de autores españoles o extranjeros, así como con textos de gran calado, como «Mecanismo y expresión. Los caracteres esenciales y el valor de la fotografía», por Franz Roh (número 12, 1933) o «Nueva visión del mundo. La fotografía animista» por Guillermo de Torre (número 24, 1934).

*D'Ací i d'Allà*, revista cultural de gran calidad se publicó en Barcelona entre 1918 y 1936. Su renovación formal se inició en 1932, a cargo de Josep Sala y en sus páginas la fotografía tuvo un trato preferente con reproducciones de fotógrafos extranjeros como Bil Brandt, Man Ray o Emmanuel Sougez y artículos relativos a autores tales como Tina Modotti o texto y fotografías de Raoul Hausmann sobre la arquitectura popular ibicenca.

*Brisas*, de corta duración (1934-1938), se publicó en Palma de Mallorca, siguiendo la misma línea que *D'Ací i d'Allà* con marcado interés por la fotografía y reunió en sus páginas tanto a autores españoles como Ramón Batlles, Campañá Bandranas o Josep Renau como a extranjeros entonces afincados en Baleares como Sybile von Kaskel o Edda Urbani.

## 2. España después de la Guerra Civil

### 2.1. Revistas especializadas

Conviene subrayar a partir de la posguerra el número creciente de cabeceras especializadas en la historia de la fotografía. Los boletines asociativos siguen su rumbo, así como las revistas propiamente técnicas, las más veces soportes publicitarios de distribuidores de cámaras y productos de laboratorio. Por eso, me he limitado aquí a los siguientes apartados.

Revistas de grupos o corrientes

La *Revista Afal*, órgano de la Agrupación Fotográfica Almeriense. Duró un año menos la publicación que el grupo. Ambos nacieron en 1956, la revista cierra en 1963 y la agrupación se extingue al año siguiente. Tuvo un papel aglutinador de todos los fotógrafos españoles jóvenes, deseosos de romper con el pictorialismo español institucionalizado desde décadas, con el raro mérito, en pleno franquismo, de permitir el despegue de fotógrafos de la talla de Cualladó, Masats, Maspons, Miserachs, Pérez Siquier, Schommer o Terré entre muchos otros. Llegó a distribuirse en el extranjero,



con más resonancia fuera de las fronteras que en el propio país y contó con importantes colaboraciones europeas. Publicó también en 1958 un *Anuario de la Fotografía Española* y desapareció por falta de recursos económicos.

*Imagen y Sonido* que inició su publicación en Barcelona en 1963, aunque no fuera únicamente dedicada a la creación fotográfica (incluía páginas técnicas y se dedicaba también al cine, como asimismo lo hizo *Afal*) retomó la línea de documento social que lanzó la revista andaluza. Se clausuró en 1980, ya sin el mismo contenido que en los primeros años.

*Nueva Lente* apareció en Madrid en 1971, con un propósito rompedor, reivindicando el «todo vale». No representaba ni un grupo ni una asociación sino que preconizaba la vuelta al fotomontaje y a la imagen manipulada. Se presentó diametralmente opuesta a los presupuestos de documento social procedentes de *Afal*.

Reunió a autores de diferentes tendencias (incluso a algunos procedentes de *Afal*) y colaboraron en ella Fontcuberta, los hermanos Pérez Mínguez, o Jorge Rueda entre otros. Dispuso de más medios económicos que la revista almeriense y, en los últimos años de la dictadura, no topó con la misma rigidez de censura. Incluyó mucho el color y recogió también actividades interesantes fuera de España, especialmente con la publicación de páginas dedicadas a la fotografía japonesa. Dejó de publicarse en 1983, aunque, en los últimos años la cabecera no albergaba las mismas tendencias que las fundacionales.

*Cuadernos de Fotografía*, de corta duración (1972-1974) fue un trimestral promovido por el madrileño Fernando Gordillo, que recogía fotografías sobre todo española, así como reseñas de exposiciones y publicaciones de ámbito más amplio.

*PhotoVisión* inició su publicación en Madrid en 1981 como revista trimestral. En una cuidada presentación ofreció desde el principio números de carácter monográfico que incluyeron estudios de corte histórico. Contó con la colaboración de Lee Fontanella, Fontcuberta, Formiguera, Laguillo o Levenfeld entre otros. Posteriormente replegada en Utrera (Sevilla), sigue publicándose, aunque de manera espaciada, bajo la dirección de Ignacio González.

*Nueva Imagen* constituyó una interesante propuesta de descentralización. Publicada en Pamplona entre 1986 y 1992 y patrocinada por el Gobierno Foral de Navarra, era de distribución gratuita y reflejaba principalmente las interesantes exposiciones organizadas en la galería del mismo nombre.

Aunque se trate de contenidos híbridos que conjugan consejos técnicos y están dedicadas no exclusivamente a la fotografía sino a la imagen en general, se puede mencionar también *FV* entre las revistas que tienen portfolios de fotógrafos en sus páginas.

*Papel Alpha* publicada por la Universidad de Salamanca entre 1996 y 2000 constituyó una interesante propuesta.

Me he limitado a las publicaciones del siglo XX y no menciono revistas más recientes, como *Exit* o *Photo Magazine* o la publicación anual *Matador*.

### Publicaciones de investigación histórica

Esta vertiente, poco desarrollada en España como tema único de publicación, contó primero con los sucesivos títulos de *Actas de Cultura y Ensayos Fotográficos* entre 1980 y 1985, órgano del grupo sevillano f/8 y, tras la fundación de la Sociedad de Historia de la Fotografía Española, en 1984, esta inició la publicación de la *Revista de Historia de la Fotografía Española* en 1990.

Conviene insistir en la importancia de *Archivos de la Fotografía* publicación semestral iniciada en 1995 por el Photomuseum de Zarautz (Guipúzcoa), cuya edición se ha suspendido por ahora y que presentó textos fundamentales de la historia de la fotografía, tanto españoles como extranjeros.

## 3. Extranjero, siglo XIX

### 3.1. Revistas especializadas

Cabría mencionar aquí las primeras publicaciones de lengua inglesa, como el *British Journal of Photography* iniciada en 1854 y vinculada a la Royal Photographic Society con destacadas reproducciones de obras en una fase posterior a su inicio. O el veterano *Daguerreian Journal* que salió en Nueva York en 1850. O la francesa *La Lumière*, fundada en París por el valenciano Benito Monfort en 1850. Pasó a otras manos y se publicó hasta 1867.

Los ejemplos son numerosos, en Italia, en el imperio austro-húngaro, en Bélgica y Portugal entre otros.

### 3.2. El cambio de siglo

En la última década del siglo XIX y principios del XX, se multiplicaron las publicaciones de sello pictorialista, como la francesa *L'Art photographique* o, en Nueva York la prestigiosa *Camera Work*, fundada por el grupo de Photo-Secession y dirigida por Alfred Stieglitz, que pasó del pictorialismo y un diseño modernista a una propuesta renovada con el número dedicado al joven Paul Strand. Iniciada en 1903, la publicación cerró en 1917. En sus magníficas reproducciones en huecograbado, se refleja toda la evolución estética del medio.

## 4. Extranjero, siglo XX

### 4.1. Revistas especializadas

#### Publicaciones de información y crítica

Son numerosísimas en todos los países. Citaré tan sólo unos pocos ejemplos.

El anuario fotográfico alemán *Das Deutsche Lichtbild* inició su andadura en 1927. Sus páginas, dedicadas únicamente a la fotografía germánica, se apreciaba fuera del país y suscitó la organización de una exposición en Munich que llevaba el mismo

nombre. Se transformó paulatinamente en instrumento de propaganda nacional socialista y cerró en 1938.

En 1930, la revista francesa de diseño gráfico, *Arts et Métiers Graphiques* de la que hablo más adelante, editó un número extraordinario dedicado únicamente a la fotografía (número 16 del mes de marzo). Ofrecía una presentación llamativa, con encuadernación de espiral y tuvo tanto éxito que, a partir del año siguiente se convirtió en anuario especializado con el título de *Photo-Graphie*. Consistía en una selección internacional de fotógrafos contemporáneos de tendencias diversas pero de reconocida trayectoria, aunque sirvió también de trampolín a autores noveles. La revista cesó de publicarse con la Segunda Guerra Mundial, con un número que, aunque lleva en la cubierta la fecha de 1940, se terminó de imprimir en 1939. Tras la guerra, el anuario volvió a aparecer con un último número que lleva la fecha de 1947.

Además de la selección de fotografías reproducidas a toda página, contaba con uno o varios artículos, como ocurrió en el número 1, con el texto antológico de Waldemar George, «Photographie Vision du Monde».

En Suiza, la revista *Camera*, fundada en los años veinte y que limitó su distribución al territorio helvético durante la guerra, resurgió en el mercado internacional tras el conflicto y tuvo gran importancia bajo la dirección del mexicano cosmopolita Romeo Martínez, hasta su cierre en 1981. Se traspasó posteriormente la cabecera, con cebeceras en varios idiomas, no teniendo nada que ver con la época dorada iniciada en los años cincuenta.

Mucho más reciente, y en América Latina, es de destacar la importancia del cuatrimestral mexicano *Luna Córnea*, órgano del Centro de la Imagen desde 1994.

### Publicaciones de investigación histórica

Sobre todo en el ámbito anglosajón este tipo de publicaciones de gran interés surge en la segunda mitad del siglo, con algunos ejemplos europeos. Citaré tan sólo unas pocas.

En Gran Bretaña, *History of Photography* es un cuatrimestral que se publica desde 1977 con las aportaciones de especialistas del mundo entero y que prosigue su tarea.

*La Recherche photographique* fue un semestral publicado por Paris Audiovisuel, que duró nueve años, hasta 1996 con números monográficos de interés.

Precisamente el mismo año del cierre de *La Recherche* se inició la publicación de *Études photographiques* por la Société française de Photographie, paralela a la producción de su histórico Boletín. Ambas siguen publicándose, pero desgraciadamente el pasado verano la nueva Ley de Protección Intelectual votada en Francia obligó a eliminar la publicación en la red de buena parte de los artículos presentados en *Études photographiques*, ahora sólo disponible en la edición impresa.

#### 4.2. Publicaciones no especializadas

##### Revistas culturales y de diseño gráfico

La alemana *Gebrauchgraphik*, cuya publicación empezó en 1924 era una revista dedicada a la publicidad y al diseño gráfico, que deparó mucha atención a los fotógrafos de la época, tanto alemanes como extranjeros.

En Italia, *Campo Grafico*, publicación milanesa se distinguió por la aportación de jóvenes fotógrafos italianos, adeptos de la fototipografía y del fotomontaje.

Vuelvo a citar aquí la revista *Arts et Métiers Graphiques*, editora del anuario *Photo-Graphie* citado antes. Esta revista bimestral, dedicada a las artes gráficas y la publicidad se publicó de 1927 a 1939. Fue iniciativa de la histórica imprenta Deberny y Peignot, creadora de caracteres tipográficos prestigiosos. Se dedicaba a cuanto se relacionaba con la edición y además dedicó en sus páginas un interés especial por la fotografía. Publicó el famoso libro de fotografías nocturnas de Brassai, *Paris la nuit*.

Próxima al Surrealismo la revista cultural *Minotaure* se publicó en París entre 1933 y 1939, con especial atención a la fotografía, contando con reproducciones de destacados fotógrafos internacionales.

*Le Point* fue una publicación artística y literaria que empezó a salir como bimestral en 1936. Al principio tuvo su sede en Colmar (Alsacia) y se imprimía en la histórica casa Braun, fundada por el fotógrafo decimonónico del mismo nombre. Los acontecimientos la obligaron a replegarse en el sur de Francia y llegó a publicar 58 números hasta su cierre en 1961. Además de reservar un sitio privilegiado a la fotografía, publicó dos números extraordinarios dedicados al medio, «La photographie» (número 6, en 1936) y «La photographie ancienne» (número 26, s.f.)

*L'Art vivant*, bimestral de artes plásticas e industriales se publicó entre 1925 y 1939. También reservó un sitio privilegiado a la fotografía, con la colaboración de los creadores más prestigiosos. Además de artículos sobre el medio, con reseñas de exposiciones, contó con una sección especial titulada «La photographie est-elle un art?» que incluía una doble página monográfica sobre un fotógrafo.

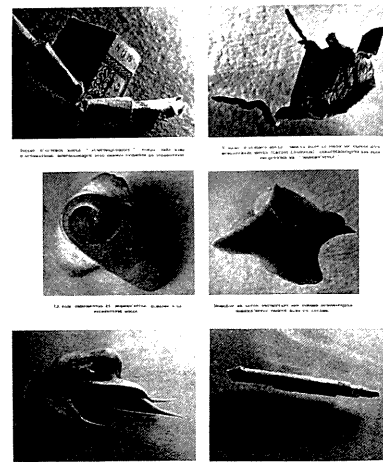
##### Prensa de información, propaganda y moda

Este tipo de publicación se desarrolló enormemente en el período del entreguerras, produciendo semanales o mensuales donde prevalecía la ilustración fotográfica.

Numerosas y variopintas en sus medios y sus fines, se puede citar, entre otros muchos títulos, los de *La URSS en construcción*, órgano de propaganda soviética, publicado en varios idiomas, que contó con grandes fotógrafos y con diseñadores de prestigio.

El semanario francés *VU*, publicado entre 1928 y 1936, lanzó la fórmula del «magazine» ilustrado de información donde prevalece la imagen fotográfica.

Precisamente la norteamericana *Life* recogió la fórmula de *VU*. Su publicación cubre los años de 1936 a 1972, contando con la colaboración de los mejores reporteros internacionales.



SCULPTURES INVOLONTAIRES

Revista cultural *Minotaure*.

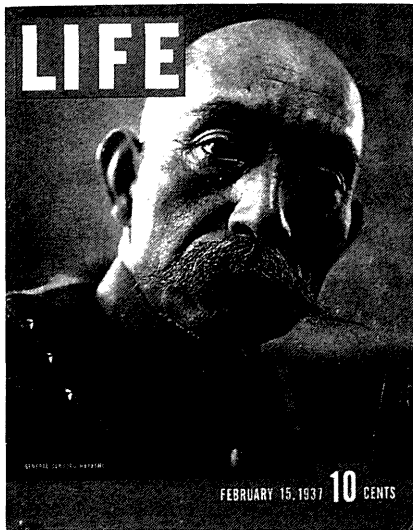
## URSS EN CONSTRUCTION



1931

N. 9





Finalmente, la más representativa de las revistas de moda, la norteamericana *Vogue*, gran rival de la veterana *Harper's Bazaar*, es un punto de referencia de la creatividad y el diseño en la fotografía de moda. Ambas cabeceras (*Harper's* de 1897 y *Vogue* de 1909) supieron adaptarse a los progresos técnicos y, aunque *Vogue* ha multiplicado las ediciones extranjeras, nunca ha superado el grado de sofisticación y perfección que tuvo entre la década de los treinta y la de los setenta.

### Conclusión

Sirva esta enumeración somera de títulos españoles y extranjeros para una visión panorámica de las revistas dedicadas a la fotografía o que sirvieron para su expansión. Sin duda, aquellas no exclusivamente dedicadas a ella, fueron primordiales en la divulgación del medio en la sociedad contemporánea.

También quisiera insistir en el hecho de que es conveniente, para dedicarse al rescate de la fotografía española en todas sus facetas, conocer lo que ocurrió más allá de nuestras fronteras, máxime porque, hasta los recientes años de la transición, la fotografía española por razones tanto sociales como históricas, no gozó de los medios puestos a su servicio en el resto del mundo occidental.

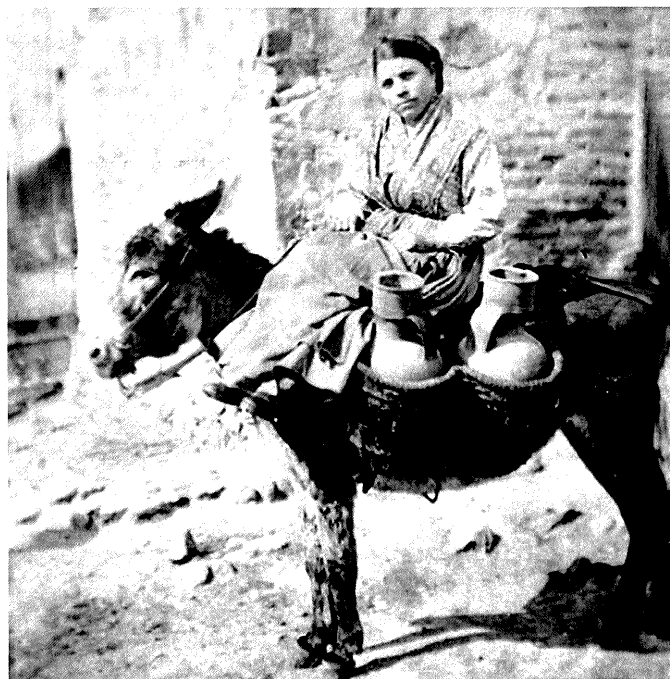
Un solo ejemplo: no se puede valorar el papel puntero del canario Eduardo Westerdahl en *Gaceta de Arte* sin saber que André Breton lo visitó en Tenerife. Para medir lo que ello supuso, es indispensable conocer las vanguardias internacionales, el papel que tuvieron fuera y el eco que de ellas llegó a España durante la República. Para España estos pocos años significaron un aliento para liberar la fotografía de la losa pictorialista, reafianzada posteriormente por el franquismo hasta la apertura de la Transición.

### BIBLIOGRAFÍA

- «Artículos de prensa. 1925-1945», en J. Naranjo (coord.), *Les avantgardes fotogràfiques a Espanya*, Barcelona, Fundació «da Caixa», 1997, págs. 173-194.
- BONET, J. M., *Diccionario de las Vanguardias en España. 1907-1936*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- FERNÁNDEZ, H., *Fotografía pública. Photography in Print, 1919-1939*, Madrid, MNCARS/Aldeasa, 1999.
- INSENSER, E., *La fotografía en España en el período de entreguerras. 1914-1919*, Gerona, CCG Ediciones 2000.
- INSENSER, E., «Fichas de revistas de fotografía publicadas en España entre 1900 y 1936», en C. Zelich (coord.), *La fotografía pictorialista en España, 1900-1936*, Barcelona, Fundación «la Caixa», 1998, págs. 175-178.
- SOUGEZ, M. L., «Fotógrafos extranjeros en las islas», en M. Cabañas Bravo (coord.), *El arte foráneo en España. Presencia e influencias*, Madrid, CSIC, 2005, págs. 179-190.
- «Tres revistas, sendos hitos en la fotografía española del siglo XX», en A. Bejarano y F. Llobet (coords), *El papel de la fotografía. AFAL, Nueva Lente, PhotoVisión*, Madrid, Ministerio de Cultura/Biblioteca Nacional, 2005, págs. 21-31.
- SOUGEZ, M. L. y PÉREZ, H., *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2003.
- ZELICH, C. «Antología de textos», en *La fotografía pictorialista...*, págs. 165-173.







# COMUNICACIONES



# **1**

# **EL PATRIMONIO FOTOGRAFICO**

# EL VALOR DE LAS IMÁGENES CONSERVADAS EN EL ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TOLEDO

RITA GARCÍA LOZANO  
MARÍA DOLORES PECES LILLO

Para comenzar y entender los fondos fotográficos existentes en los archivos públicos, pretendemos en primer lugar reflexionar o más bien indagar sobre el papel de los archivos como centros de la imagen. Las fotografías ya sean fondos documentales o colecciones fotográficas son consideradas *patrimonio documental*, y a partir de este concepto se centra nuestro trabajo como archiveros, ya que los archivos son las instituciones encargadas de la custodia, conservación, tratamiento y difusión de este patrimonio, que es propiedad de todos y que además debe estar al alcance de todos los ciudadanos, según los preceptos constitucionales.

Las imágenes se consideran documentos de archivo, es decir forman parte del patrimonio documental, recogen el testimonio del pasado como reflejo de la actividad humana plasmada en un soporte a través de las técnicas de fotografía, en este caso; y como tal patrimonio debe ser custodiado y conservado con el fin de que perdure a lo largo del tiempo.

Los archivos, como garantía constitucional del acceso de los ciudadanos a la cultura a través del uso y disfrute del patrimonio documental, son un servicio destinado a toda la comunidad, es decir a todos los ciudadanos en general, por lo tanto son instituciones que entre sus fines se encuentran la difusión del patrimonio, el fomento de la educación y la alfabetización digital. Recalamos el concepto de «a todos los ciudadanos», ya que los archivos cumplen su función de servicio público dentro del ámbito de la Constitución:

- Garantizan el derecho de los ciudadanos a acceder a la información contenida en los archivos y registros.
- Garantizan el derecho de acceso de todos los ciudadanos a la cultura.
- Contribuyen a la eficacia y eficiencia de las administraciones públicas.
- Son los organismos encargados de la protección del patrimonio documental, de su memoria histórica. El patrimonio se define como un bien que se ha elaborado diariamente generación tras generación, que es propiedad de todos y que en su contenido testimonia nuestra existencia pasada y presente. Los archivos tienen la obligación de custodiarlo y conservarlo no sólo para su uso o disfrute por las generaciones actuales, sino por las futuras<sup>1</sup>.

Los archivos dentro de la sociedad de la información son un elemento más de aprendizaje y generación de conocimientos, por lo tanto es fundamental poner a disposición de todos los ciudadanos en general una información que hasta ahora ha sido difundida de manera institucional, como un servicio administrativo. Ahora el servicio de archivo va a ser entendido como un punto de información que contribuye a la alfabetización informacional.

<sup>1</sup> Definición tomada de la «Exposición de Motivos» de la Ley 19/2002, de 24 de octubre, de Archivos Públicos de Castilla-La Mancha.

Desde el punto de vista del archivo, en primer lugar se deben identificar los fondos o agrupaciones fotográficas. Pueden existir fondos de instituciones públicas, de empresas, de familias y personas particulares, colecciones fotográficas... Entendemos las imágenes de los archivos, siempre tratadas desde el punto de vista del concepto archivístico de fondo, es decir, del conjunto de documentos que tienen una procedencia común. Nunca dentro de los archivos se van a tratar las fotografías como una imagen aislada, siempre se parte del precepto de ser consideradas documentos de archivo, por lo tanto están englobadas dentro de un conjunto con una procedencia común, que en el caso excepcional de que obedezcan al espíritu meramente coleccionista, habría que identificar la imagen dentro de la colección. También dentro de los archivos existen imágenes muy representativas que obedecen a una labor administrativa, es decir se trata de las fotografías incluidas dentro de los expedientes administrativos. La fotografía como técnica también fue utilizada por la propia Administración, sobre todo a partir de la década de los años cincuenta del siglo XX. Son de gran interés, por ejemplo, dentro de los archivos histórico provinciales, las fotografías aéreas utilizadas por la Dirección General del Catastro con el fin de delimitar parcelas en el caso de los bienes de naturaleza rústica, y en el caso de urbana las fotografías de las fachadas de las diversas fincas. Por supuesto que en los diversos archivos del sistema estatal existen imágenes generadas por la Administración, desde los archivos militares, pasando por el Archivo General de la Administración, donde se encuentran los fondos documentales procedentes de los ministerios, siendo un ejemplo significativo el Ministerio de Información y Turismo franquista; siguiendo por los fondos de los ministerios encargados del área de «bellas artes», es decir de la conservación del patrimonio mueble e inmueble, así como el patrimonio etnográfico; seguiríamos citando archivos, pero se escapa del tema de nuestra comunicación. Simplemente se trata de dejar claro que existen imágenes dentro de expedientes administrativos que requieren un tratamiento específico dentro de los archivos y que deben ser tenidas en cuenta desde el punto de vista de la difusión de la información.

Habitualmente en los archivos públicos, a no ser archivos propiamente fotográficos, los documentos en imagen representan un porcentaje minoritario frente al documento en el soporte estrella, el papel, sin embargo su escaso número plantea más problemas de conservación.

La diversidad de formatos en los que la fotografía se ha presentado a lo largo de su historia, derivados de las sucesivas tecnologías utilizadas, así como la combinación de elementos muy variados en cuanto a soporte, aglutinante y fijativos, convierte en un importante reto el conjugar las necesidades de todos los documentos que conforman un fondo en cuanto a instalación y condiciones climáticas para su conservación; por lo tanto el archivero no trabaja solo, siempre debe estar acompañado de un experto en conservación y restauración de fotografías y conjuntamente realizar una planificación de las actuaciones que deben llevarse a cabo.

A las dificultades de instalación de este tipo de documentos, debemos sumar los derechos de los usuarios, que demandan no sólo la consulta, sino la reproducción de los



mismos. Debido a las necesidades presupuestarias de los centros es difícil mantener las condiciones adecuadas en cuanto a temperatura de los depósitos, mobiliario y unidades de instalación. De hecho, sólo Bill Gates puede permitirse el lujo de crear su propio archivo fotográfico en una mina abandonada en Salt Lake City. Analizando estas condiciones es fundamental establecer un plan de actuación en el que se tenga en cuenta y se hagan compatibles las dos funciones fundamentales de los archivos: la conservación y la difusión.

Como documentos de archivo deben estar accesibles a todos los ciudadanos en general y para hacer compatible la accesibilidad con la conservación del patrimonio es necesario llevar a cabo un proceso de digitalización con el fin de que puedan ser difundidos con todas las garantías, incluida la protección de los derechos de autor. Y es también aquí donde entra en juego la digitalización de documentos. Este procedimiento que en un principio se presentaba como costoso económicamente y alcanzable sólo a muy largo plazo, se ha convertido en una práctica habitual y obligatoria en los archivos. En la actualidad cualquier administración cuenta con equipos informáticos capaces de soportar esta actividad y, si bien digitalizar los fondos documentales de un archivo en su totalidad continúa siendo una utopía, son precisamente los fondos fotográficos, normalmente de menor tamaño, y con todas las necesidades de las que hablamos anteriormente en cuanto a conservación y consulta, los protagonistas de muchos de los planes de digitalización de los archivos. Estos planes de digitalización suponen además una estupenda forma de acercamiento de los archivos a los ciudadanos. Son precisamente las imágenes fotográficas las que ilustran el acceso de los usuarios a los archivos en la Red. Consultas *on line* de la documentación a través de bases de datos vinculadas a imágenes y exposiciones fotográficas virtuales son cada día más frecuentes y hacen más atractiva la imagen de los ya no tan oscuros archivos. Sólo para un número contado de investigadores tiene cierta importancia conocer el contenido de un libro de pasaje a Indias, para algunos más el disfrutar de la imagen de un privilegio rodado a través de una consulta en Internet, pero para el común de los mortales resulta interesante contemplar una de las fotografías de contenido etnográfico del Archivo Nacional de Australia o imágenes de la declaración del estado de guerra en 1936 vista por el fotógrafo Luis Rodríguez, conservada en el Archivo Histórico Provincial de Toledo.

Este interés por la consulta de la fotografía en los archivos se ve aumentado cuando te permiten identificar aquella calle por la que pasas todos los días o reconocer a un antepasado en una fotografía. A este hecho se debe precisamente el éxito que en Castilla-La Mancha ha tenido y tiene el programa de ayudas para la recuperación de fotografías en los municipios de la región «Los legados de la tierra». Estas ayudas para recuperación de fotografías, realización de una exposición fotográfica y publicación de un libro catálogo de todas ellas, han demostrado que la recuperación de nuestro patrimonio histórico es una labor de todos.

La digitalización, entendida como la transformación de la información del soporte original en información digital, presenta las siguientes ventajas:

- La preservación del original, al evitar su manipulación constante, se evita el deterioro, el maltrato o incluso la copia fraudulenta fruto de la manipulación de las fotos originales, contribuyendo con ello a su conservación.
- La creación de una nueva imagen en formato digital facilita las tareas que se llevan a cabo en el proceso de tratamiento documental realizado por los profesionales, evitando el uso de originales.
- Fundamentalmente, multiplica las posibilidades de acceso al documento, entre las que se incluye el canal de Internet.

Como hemos dicho anteriormente estos procesos deben ser debidamente planificados y no es posible acometer un proceso de digitalización si las fotografías no están debidamente identificadas, valoradas y descritas; además de estar en unas condiciones físicas adecuadas, es decir que se haya realizado un tratamiento previo de limpieza, restauración si fuese necesario, instalación individualizada de cada pieza en contenedores adecuados; es decir, de forma que el original tenga las garantías suficientes para su manipulación en las tareas de digitalización y posteriormente sea almacenado todo el fondo documental en unas condiciones medioambientales óptimas para evitar su deterioro. La digitalización es fundamental para la preservación del original, pero no debe ser entendida únicamente como preservación: una imagen digital nunca puede sustituir al original, pero ya que se trata de una copia fiel de la información de la misma hace posible el acceso generalizado de los usuarios.

La planificación de la digitalización es un trabajo que tiene que tener en cuenta tres puntos de vista fundamentales, que son necesarios para acometer las tareas: en primer lugar hay que tener en cuenta el punto de vista económico, por supuesto el punto de vista tecnológico y por último las cuestiones legales.

Partiendo del primer punto, el económico, el proyecto de digitalización comienza por la elaboración de un presupuesto. Puesto que es un procedimiento muy caro, hay que tener en cuenta además que la gestión de los fondos digitalizados conlleva un coste añadido. Por lo tanto debe incluirse dentro del presupuesto de digitalización propiamente dicho, un plan de preservación de los originales y plan de gestión de las imágenes digitalizadas.

En algunos casos, debido al gran volumen de fotografías a digitalizar, es necesario realizar una selección previa del material, ya que el análisis de costes en la mayoría de los casos hace imposible acometer la digitalización completa de un fondo. Los criterios de selección deben ser establecidos previa identificación y valoración del fondo. Estos criterios deben incluir valores técnicos, en cuanto a conservación, e intelectuales, teniendo en cuenta los objetivos que se pretendan conseguir. Por supuesto hay que tener en cuenta que se trata de fondos documentales, es decir, que la información tiene valor en su conjunto, nunca de forma aislada. Otro valor para la selección es la demanda de las imágenes, es decir si se seleccionan materiales desde este punto de vista, hay que marcar como objetivo facilitar el acceso a un mayor número de usuarios. Por tanto, es necesario marcar los objetivos del archivo desde este punto de vista, considerando que también los

objetivos políticos y las expectativas que la sociedad tenga de las instituciones culturales pueden afectar a la planificación.

La selección del material que es necesario digitalizar –si fuera preciso la realización de esta selección por cuestiones presupuestarias– debe ser realizada por un equipo de especialistas entre los que deben incluirse archiveros, conservadores, historiadores e investigadores; aunque por cuestiones de simplificación de trámites y ahorro de costes los archivos que comienzan su primer proyecto de digitalización, como es el caso del Archivo Histórico Provincial de Toledo, hay que marcar un objetivo de trabajo simple. En este caso, existían dos fondos, de los que más adelante hablaremos: por un lado un fondo, Escobar, relativamente pequeño y abarcable en su totalidad y por otro, el fondo de la Casa Rodríguez, en el que sí que es necesario aplicar una selección por el gran volumen de imágenes. En este último caso, se ha aplicado el criterio de selección de las partes más intensamente utilizadas por los usuarios desde el año 1990, así se intentará dar un valor añadido al fondo ya que va a satisfacer las necesidades de la mayoría de los usuarios. Una vez seleccionado el material se debe hacer un estudio del estado físico del mismo –por lo general son materiales muy frágiles que necesitan ser consolidados–, e incluso cuando se encuentra en un estado aceptable es necesario un tratamiento básico de conservación antes de la digitalización.

El segundo punto de vista es el tecnológico, es fundamental en la planificación de la digitalización ya que los documentos originales se transforman en imágenes convertidas en *bits* por medio de un escáner o una cámara digital, de forma que se obtiene una colección de imágenes digitalizadas que deben ser gestionadas. El primer paso comienza con la introducción de la tecnología digital en el archivo, es el caso del Archivo Histórico Provincial de Toledo cuyo proyecto de digitalización comenzó en el año 2006, como veremos más adelante. La introducción de la tecnología digital incluye *software* y *hardware*, que además del almacenamiento y gestión de imágenes sea capaz de vincular las mismas a la base de datos de descripción de documentos del archivo, debidamente normalizada, utilizando los estándares de descripción marcados por las Normas Generales de Descripción Archivística, ISAD (G); así como planificar la difusión de las imágenes y gestionar la obtención de copias por parte de los usuarios.

Los aspectos legales, fundamentales en la difusión de los fondos fotográficos, se refieren a la situación legal relativa al acceso de los usuarios a las copias de las imágenes que genere el proyecto<sup>2</sup>.

La nueva vía de difusión del patrimonio a través de Internet, avalada por los planes de las administraciones públicas para poner en marcha la administración electrónica con el fin de que toda la información pueda ser consultada por cualquier ciudadano desde cualquier lugar, conlleva también contar con la preservación de los derechos de autor.

Los fotógrafos como autores y sus herederos, sean profesionales o no, tienen una serie de derechos económicos y morales sobre la obra durante la vida del autor y hasta setenta años después de su muerte, momento en el que pasan a ser bienes de dominio público. Los derechos morales son irrenunciables e inalienables, obligan a hacer constar siempre el nom-

<sup>2</sup> Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.

bre del autor, además de que no se pueda hacer ninguna modificación sin su consentimiento. El autor tiene derecho exclusivo de disponer sobre la reproducción, distribución y comunicación pública de sus obras, lo que genera unos derechos económicos que deben ser proporcionales al uso que se haga de la obra.

En el caso de los fondos fotográficos de los archivos públicos, no existe una relación directa con los autores como en el caso de los archivos de empresas o de instituciones con ánimo de lucro, por lo tanto no hay una relación contractual con los mismos. Las colecciones fotográficas de titularidad pública han sido adquiridas por donación o por compra, o bien han sido producidas por la propia Administración durante el ejercicio de sus funciones. Habitualmente los contratos de los particulares con la Administración no reflejan los derechos de explotación de las obras, por lo tanto se han transmitido unos derechos de posesión de las fotografías como objetos. Se puede dar incluso el caso de que se desconozca al autor de las imágenes que se conservan y no se sepa a quién se han adquirido. Quizás muchas veces las copias no son copias directas sino simples reproducciones de otras copias o bien fotografías impresas, como es el caso de las postales.

Los archivos públicos, en estos casos, actúan como depositarios de la obra que forma parte del patrimonio documental y como tal deben facilitar su consulta. La legislación vigente permite hacer reproducciones de las imágenes en las propias instituciones para consulta de los usuarios, pero hasta que las fotografías no sean de dominio público no pueden ser difundidas de forma libre a través Internet sin el consentimiento expreso de los autores, es decir, se trata de bienes de titularidad pública pero no de dominio público.

En el Archivo Histórico Provincial de Toledo, de titularidad estatal y gestión transferida a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, se están dando los primeros pasos para la digitalización de los fondos documentales, estamos en un proceso inicial en el que se han seleccionado los fondos fotográficos para comenzar con esta tarea. Se han elegido estos fondos, primero por el volumen, ya que se trata de un número de imágenes abarcables dentro de los medios técnicos y económicos; segundo por la gran demanda de acceso a los mismos por parte de los usuarios, y por último por las necesidades de conservación de las imágenes originales, la mayoría de ellas contenidas en soportes muy frágiles, placas de vidrio, que necesitan una inminente intervención. Se trata de dos archivos privados comprados por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, el archivo del fotógrafo Luis Escobar y el segundo la Casa de Fotografía Rodríguez.

Este proyecto va a ser financiado por la Fundación Insula Barataria, que tiene como patronos la Consejería de Industria, Caja Castilla-La Mancha y la Universidad de Castilla-La Mancha, con el fin de llevar a cabo la coordinación y apoyo técnico de los planes de digitalización del patrimonio que se desarrollen en el ámbito de la región castellano-manchega.

La planificación parte del trabajo que se viene realizando por el personal del archivo desde el año 1990 en que se comenzó a trabajar sólo con los positivos del fondo de la «Casa de Fotografía Rodríguez», identificando y describiendo las imágenes y digitalizando las mismas sin criterios de calidad, resolución, profundidad del bit, procesos de optimización

de la imagen y comprensión de la misma, fundamentalmente por la carencia de presupuestos y medios técnicos en el momento de la ejecución de este trabajo. A pesar de las deficiencias técnicas se llevó a cabo la descripción y digitalización de 7.000 imágenes, que constituyen el total de positivos de este fondo y que están a disposición de los usuarios en el propio archivo; aún falta por implantar un sistema de gestión de las imágenes digitalizadas. Los negativos están sin identificar, se supone que puede haber un total de unas 20.000 imágenes aproximadamente, no existe un estudio inicial del estado de conservación de los mismos, habría que comenzar por la instalación adecuada, limpieza e incluso algunos materiales necesitan ser restaurados. Por necesidades presupuestarias sólo se puede acometer la actuación sobre 1.500 negativos, por lo que debe llevarse a cabo la selección de los mismos.

El fondo fotográfico Luis Escobar sólo dispone de una base de datos con una descripción somera del contenido de las imágenes; por lo tanto el proyecto va a partir de la digitalización completa de este fondo, principalmente por el número de imágenes (2.400 entre positivos y negativos), y se va a acometer el trabajo íntegro partiendo de un informe inicial del estado de conservación del mismo realizado por un profesional en la materia, Ángel Fuentes, y posteriormente se contratará con empresas de reconocido prestigio en la región para comenzar con los trabajos previos de conservación y restauración, para después proceder a la digitalización. Se prevé gestionar las imágenes a través de la aplicación integral de gestión de archivos Albalá, adquirida por la Consejería de Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

### **1. El fondo fotográfico de la Casa Rodríguez**

El establecimiento fotográfico «Casa Rodríguez» fue fundado en 1878 por Higinio Ros y Pons, fotógrafo zaragozano afincado en Toledo, que en 1898 traspasó el negocio a su sobrino Eugenio Rodríguez, cuyos hijos, José, Luis y Pablo, continuaron con la actividad en la popular calle Ancha de la ciudad de Toledo hasta que en 1984 las dificultades económicas obligaron a su cierre. Este fondo está compuesto por fotografías producidas y acumuladas, en diversas circunstancias, por la Casa Rodríguez durante el ejercicio de su actividad empresarial, dejando una crónica en imágenes del siglo XX que suponen una fuente fundamental para conocer nuestra historia a través de las instantáneas recogidas principalmente en la capital de la provincia, pero también en los pueblos, mostrando imágenes rurales de gran belleza y contenido. Siguiendo los cambios políticos ocurridos en nuestra historia contemporánea podemos ver imágenes del Regeneracionismo a la Segunda República entre las que se incluyen las visitas de Alfonso XIII, las imágenes de los Reyes de Bélgica, del general Primo de Rivera y de los cardenales Reig o Segura. Pero no sólo se retrataron eventos, también los acontecimientos cotidianos pasaron por la cámara de los fotógrafos, las romerías populares, procesiones, trabajos agrícolas, ocio, etcétera. La siguiente etapa, la República y la Guerra Civil, están perfectamente reflejadas en imágenes: vemos actos políticos con personajes como Azaña, Gil Robles, Largo Caballero o Calvo Sotelo, para terminar con una ciudad destrozada por la guerra, como se demuestra en las imágenes del Alcázar después del

asedio o el estado de la plaza de Zocodover. Las primeras imágenes de la dictadura están presentes en los desfiles de los vencedores, continuando por las visitas a Toledo de Franco, del general Moscardó, del mariscal Petain y un sin fin de autoridades relevantes en la época. Se reflejan actos castrenses, las manifestaciones de adhesión al régimen, los grandes discursos y el final de esta etapa con la visita de los Príncipes de Asturias, Juan Carlos de Borbón y Sofía de Grecia. Pero además la ciudad vive, va recobrando la normalidad y se hacen reportajes de fastos municipales o eclesiásticos y junto al reportaje, entre los que destacan la serie dedicada a calles de Toledo, prolifera la labor de galería, bautismos, comuniones, puestas de largo, etcétera.

Hasta 1984 permaneció en poder de la familia Rodríguez, y en ese año fue comprado todo el fondo por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. En un primer momento se depositó en la propia Consejería de Educación y Cultura, y en fecha indeterminada, antes de junio de 1988, se trasladó al Museo de Santa Cruz. Finalmente, en octubre de 1994 se trasladó al Archivo Histórico Provincial de Toledo.

Se considera el fondo de una empresa, compuesto por fotografías producidas y acumuladas, en diversas circunstancias, por la Casa Rodríguez durante el ejercicio de su actividad empresarial, desde su fundación en 1878 hasta su cierre en 1984. No se han identificado los autores de cada una de las fotografías, considerando que estas estaban en poder de la Casa Rodríguez debido a las relaciones comerciales, intelectuales y técnicas que son las que unen a los fotógrafos con las casas o estudios de fotografía en esta época. Algunos investigadores han identificado fotografías de Alguacil, Fraile o Company y hacen mención a la colección de placas de cristal del pintor Pedro Román que reflejan paisajes de la sierra de Alcaraz<sup>3</sup>.

Contiene casi 150.000 negativos y más de 12.000 positivos en blanco y negro. La mayoría de los negativos se conservan en placas de cristal gelatino-bromuro en tamaños de 18 por 24, 13 por 18 y 10 por 15 centímetros, y en menor medida 9 por 12 y 6 por 4 centímetros. También cuenta con negativos en película plana y en rollo, tanto con base de nitrato de celulosa, como con base de acetato de celulosa con los mismos tamaños y con los formatos de 120 y 135 milímetros. Por último, cabe destacar la existencia de algunas placas de cristal estereoscópico a la albúmina en formato 4,5 por 4,5 centímetros. Los positivos son en blanco y negro, papel y son originales. Existen numerosas copias en poder de coleccionistas o particulares procedentes de las difundidas por los propios fotógrafos en el ejercicio de su actividad.

## 2. El fondo fotográfico Luis Escobar

Este fondo comprende fotografías realizadas por el fotógrafo popular Luis Escobar López en la primera mitad del siglo XX, que ejerció el retratismo como forma de ganarse la vida, primero desde su estudio en Valencia para trasladarse posteriormente a Albacete, donde se afincó y recorrió con su cámara, como fotógrafo ambulante, los pueblos de la provincia de Albacete, fundamentalmente, pero también recorrió diversas localidades de las provincias cercanas de Cuenca, Ciudad Real y Jaén.

3  
M. Carrero de Dios y otros, *Imágenes de un siglo: fotografías de la Casa Rodríguez*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987.



Nacido el 28 de junio de 1887 en Villalgordo de Júcar (Albacete), muy pronto, en 1903 se traslada a vivir a Valencia donde ejerció diversos oficios hasta que ingresó como aprendiz en el taller de fotografía de Luis Tregón, especializado en ampliaciones y reproducciones. En 1915 ya cuenta con su propia galería llamada «Ampliaciones Fotográficas Luis Escobar». Pronto abandona el espacio cerrado del estudio para lanzarse a la calle, al espacio abierto, aunque nunca abandonó las obligaciones del aquel. De esta época son algunos de los mejores retratos suyos, especialmente los de carácter familiar, autorretratos y grupos familiares.

En 1920 establece su estudio en Albacete compaginando el retrato de estudio con los retratos a domicilio, ampliaciones, fotomontajes y coloreados manuales. A esto unirá pronto su condición de reportero ambulante que le llevó a recorrer durante medio siglo decenas de pueblos y aldeas de Albacete, Cuenca y por supuesto, La Mancha. Instala los platós de fotografía en patios, corrales o en plena calle llevando consigo cámaras, reveladores, placas y farolillos. Sus fotografías se vendían en tiendas, bazares o en las casas en las que residía. A comienzos de la Guerra Civil fue inculcado por su colaboración con la República, lo que llevó a su familia a destruir miles de negativos. Luis Escobar ingresó en la prisión provincial de Albacete hasta marzo de 1941 y mientras su casa fue saqueada y su archivo confiscado. Sólo pudieron salvarse unos 2.000 negativos que son los que actualmente constituyen el grueso del archivo. A partir de su salida de la cárcel vuelve a ejercer la profesión realizando trabajos de acuerdo con los nuevos tiempos, reportajes de celebraciones religiosas, actos oficiales y retratos de personajes célebres de la ciudad como los toreros Montero y Pedrés. A partir de 1945 comienza a trabajar con él su hijo, Luis Escobar Ureña, que en 1953 se hace cargo del estudio. Luis Escobar López muere en 1963 víctima de una parálisis cerebral.

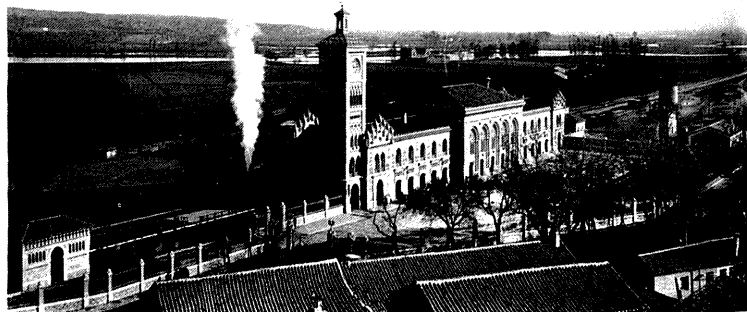
La colección de fotografías fue adquirida por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha en 1997 mediante un contrato de compraventa suscrito con el hijo del autor. En un principio las fotografías fueron instaladas en la Consejería de Cultura donde se llevó a cabo la descripción de las mismas, hasta que en el año 2001 se efectuó un depósito en el Archivo Histórico Provincial de Toledo para que pudieran ser conservadas y difundidas adecuadamente. Comprende 1.632 negativos soportados en placas de vidrio de gelatino bromuro de tamaños 10 por 15, 13 por 18 y 6,5 por 4,5 centímetros, y por 1.051 positivos en blanco y negro en tamaño 13,5 por 8,5.

Existen numerosas copias en poder de coleccionistas o particulares procedentes de las copias difundidas por el propio Luis Escobar en ejercicio de su actividad.



1  
Foto Rodríguez (AHPTO). *Imágenes de la Mancha.*

2  
Foto Rodríguez (AHPTO). *Llegada del ferrocarril a Toledo.*





3  
Foto Rodríguez (AHPTO).  
*Lagarteranos en el portal de una casa típica.*

# LA COLECCIÓN DE POSTALES DEL ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO. FORMACIÓN, CONSERVACIÓN, DESCRIPCIÓN Y DIFUSIÓN

MARIANO GARCÍA RUIPÉREZ

En el cartel anunciador de este II Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha se ha utilizado una imagen, una vista de la puerta del Cambrón desde el interior de la ciudad, cuyo negativo se conserva en el Archivo Municipal de Toledo<sup>1</sup>, y que debió ser realizado por Casiano Alguacil hacia 1890. En la página web del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha para anunciar este Encuentro se utiliza también una fotografía de la puerta de Alfonso VI desde el exterior de la muralla, realizada con seguridad antes de 1906 y que tiene grandes similitudes con la recogida en una tarjeta postal de Lacoste, circulada con anterioridad a esa fecha<sup>2</sup>.

Sin duda el hecho de que este encuentro tenga lugar en Toledo ha influido en la elección de estas dos imágenes. Y si hemos podido identificarlas sin mucho esfuerzo se debe al papel que en la recuperación de la imagen gráfica de la ciudad intenta cumplir desde hace años el Archivo Municipal Toledano.

El Archivo Municipal de Girona, que organiza desde hace años las Jornadas «Imatge i Recerca» (acaba de convocar la novena edición) y que dispone de un Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), sería el paradigma a imitar. En su archivo hay cientos de miles de fotografías que ofrecen una información excepcional sobre la ciudad en los últimos dos siglos. La consulta de las páginas web de algunos de los mejores archivos españoles, caso de Barcelona, Zaragoza o Córdoba, nos permite comprender la importancia que sus fondos fotográficos tienen en su proyección exterior, tanto en la realización de publicaciones como en la de exposiciones, sean presenciales o virtuales. Y son las fotografías las herramientas más útiles para acercar a los ciudadanos a estos centros.

En otros archivos se está a años luz de poder alcanzar una situación similar. Y en ello nuestra región va a la zaga, con la excepción posiblemente del Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara (CEFIHGU) organizado por Plácido Ballesteros San José, archivero de esa Diputación Provincial, y por el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, dependiente de nuestra Universidad.

Toledo es una de las ciudades españolas que, por su importancia histórica, por su riqueza patrimonial y por su cercanía a Madrid, más veces ha quedado reproducida en imágenes fijas, y no sólo desde la aparición de la fotografía ya que hay multitud de litografías y grabados que así lo atestiguan<sup>3</sup>.

Fotógrafos oficiales, como los mencionados Laurent, Lacoste o Casiano Alguacil, y viajeros anónimos vienen plasmando con sus máquinas fotográficas distintos aspectos de la ciudad de Toledo desde mediados del siglo XIX<sup>4</sup>. Pero las instituciones públicas toledanas han hecho muy poco por la recuperación de estos testimonios únicos.

1 Colección Fotográfica de Casiano Alguacil, placa núm. 413, correspondiente a la signatura antigua 10/7.

2 La fotografía en concreto es de Jean Laurent. Fue realizada hacia 1875 y su negativo debe conservarse en el Instituto del Patrimonio Histórico Español. Ha sido publicada en distintas ocasiones. Puede verse en el libro de J. P. Muñoz Herrera, *Arredondo, pintor de Toledo. Museo de Santa Cruz, Toledo. Mayo-Junio. 2002*, Toledo, Caja Castilla-La Mancha, 2002, pág. 46.

3 Véase sobre ello el libro de A. Pau Pedrón, *Toledo Grabado*, coeditado en Toledo, en 1995, por distintas instituciones y reimpreso en el año 2002, y los estudios concretos de J. P. Muñoz Herrera, en especial su *Imágenes de la Melancolía: Toledo (1772-1858)*, Toledo, Ayuntamiento, 1993.

4 No pretendemos ser exhaustivos sobre las publicaciones centradas en el estudio de la fotografía en Toledo dado que este no es el objeto de la comunicación. De todas formas es imprescindible la consulta de las siguientes obras: *Toledo en la fotografía de Alguacil, 1832-1914*, Toledo, Ayuntamiento, 1983; *Imágenes de un siglo. Fotografías de la Casa Rodríguez, Toledo, 1884-1984*, Toledo, Junta de Comunidades, 1987; «Dos fondos fotográficos toledanos: Alguacil y Rodríguez», en *Carpetania: Revista del Museo de Santa Cruz*, núm. 1 (1987), págs. 217-233. Estos trabajos fueron redactados por un grupo de historiadores y expertos en fotografía formado por Manuel Carrero de Dios, Rafael del Cerro Malagón, Saturnino Garrido Gutiérrez, Aurelio Gutiérrez Esteban, Fernando Martínez Gil e Isidro y Juan Sánchez Sánchez. A Rafael del Cerro Malagón, junto con estudios pioneros sobre el cine en Toledo, se le debe también el artículo «La fotografía en Toledo hasta 1914: Casiano Alguacil, uno de sus pioneros», en *Boletín de Arte*, núm. 4-5 (1984), págs. 211-240. Uno de los últimos libros ha sido el catálogo de la exposición *Toledo visto por un fotógrafo inédito: Loty. Cincuenta imágenes de principios de siglo*, Toledo, Diputación Provincial, 1995. A todas estas aportaciones podemos unir los estudios generales de Publio López Mondéjar y los que abarcan la totalidad regional, como es el caso de los catálogos de las exposiciones *Un siglo en imágenes de Castilla-La Mancha: Exposición fotográfica «100 Años en Castilla-La Mancha»*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1998; *Memoria y modernidad: Fotografía y fotógrafos del siglo XX en Castilla-La Mancha*, Toledo, Caja Castilla-La Mancha, 2000; y *La huella de la mirada. Fotografía y Sociedad en Castilla-La Mancha, 1839-1936*, Barcelona, Lunberg, 2005. Las últimas publicaciones de interés son, sin duda, la aportación de J. F. Jiménez Jiménez, «Toledo. Revista de Arte. La fotografía de una ciudad pintoresca», en *Fotografía y Memoria. I Encuentro de Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006, págs. 100-116; y el libro de B. Sánchez Torija, *Casiano Alguacil. Los inicios de la fotografía en Toledo*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006.



Si tuviéramos que indicar brevemente las colecciones fotográficas conservadas en la ciudad de Toledo nos limitaríamos a reseñar la existencia de parte del archivo fotográfico de Loty en el Archivo de la Diputación Provincial (formado por apenas unos centenares de negativos), junto con el archivo de «Foto Flores», vinculado en un principio al Servicio de Arqueología de esta misma Diputación. A ellos añadiríamos la colección «Rodríguez», formada por negativos y positivos realizados por esta saga de fotógrafos toledanos, completada con otros procedentes de artistas como Pedro Román, y que se conserva en el Archivo Histórico Provincial, y la de «Casiano Alguacil», custodiada en el Archivo Municipal de Toledo, y que está formada por unas 800 placas de vidrio. Sin duda, es el conocido como «Archivo Rodríguez», con más de 150.000 fotografías, datadas entre 1884 y 1984, el fondo más interesante de cuantos se conservan en Toledo.

La conservación y tratamiento de los fondos fotográficos recae en centros archivísticos, jugando un papel muy residual otras instituciones culturales de la ciudad, como es el caso de los museos o las bibliotecas.

El Archivo Municipal de Toledo, junto con el mencionado fondo de «Casiano Alguacil», conserva varios millares de fotografías institucionales realizadas en las últimas décadas de actos públicos a los que acuden los miembros de la corporación municipal. Si comparamos esta situación con la del Archivo Municipal de Gerona nos daremos cuenta de lo mucho que queda por hacer. No existe, que conozcamos, ninguna colección fotográfica privada, salvo la constituida por don Luis Alba González, susceptible de ser adquirida, cedida o donada. De ahí que para el incremento del patrimonio fotográfico se han de buscar otras vías, y una de las que ofrece más posibilidades es el coleccionismo postal.

La colección municipal de «Tarjetas postales» empezó a formarse a mediados de la década de 1990. Merced a un procedimiento muy poco habitual en una administración pública, el intercambio, se pudieron conseguir en torno a unas quinientas postales de una persona toledana muy conocida, dedicada a la venta callejera de postales y ampliaciones fotográficas. En el Archivo se conservaban numerosos ejemplares de publicaciones de temática toledana de difícil salida, y que no se podían vender por los problemas sempiternos de distribución que padece la institución municipal. El intercambio fue una salida aceptable en la medida en la que se pudo formar esta pequeña colección sin coste alguno. La adquisición de algunos pequeños lotes, e incluso algunas donaciones, permitieron elevar el número de postales a cerca de 800 ya a finales del siglo XX. En ellas solamente se realizó una breve clasificación temática, sin ningún tipo de descripción individualizada, y se procedió a una instalación útil, de la que más adelante hablaremos. A pesar de esta precariedad, la colección de postales constituyó, desde el comienzo de su formación, un recurso documental que fue enseguida utilizado tanto por la propia administración como por los ciudadanos.

Entre los objetivos planteados para el año 2006, tras la conclusión de la identificación de los planos y dibujos históricos conservados en el Archivo Municipal de Toledo, se encontraba, y encuentra, la mejora de esa colección de postales, máxime al conocer las carencias en las colecciones fotográficas del Ayuntamiento, ya descritas, y al hecho indiscutible de que

ninguna institución cultural toledana (archivos, bibliotecas o museos) se haya preocupado por la recuperación y difusión de este patrimonio tan singular, pero a la vez tan significativo. Es decir, la formación de esta colección se basa en tres pilares claros: la pobreza de los fondos fotográficos municipales, la existencia de una pequeña colección formada hace ya una década y la imposibilidad de contemplar esos documentos en ningún otro centro cultural toledano.

No cabe duda de que si en la ciudad de Toledo hubiera algún otro archivo o biblioteca, y por supuesto museo, que dispusiera de una buena colección de postales, accesible para el ciudadano, desde el Archivo Municipal no se habría realizado el esfuerzo de formar esta colección. El quehacer archivístico tiene abierto muchos frentes y todos pueden ser prioritarios. Otro hecho indudable que motivaba su interés es la importancia que tiene la información ofrecida en las postales sobre el devenir urbanístico de una localidad, que es una de las competencias fundamentales de cualquier Ayuntamiento. Además en las postales se reflejan los gustos de los visitantes por determinadas localizaciones y edificios, es decir plasman los puntos de mayor atracción turística, y refiriéndonos a Toledo este hecho tiene una importancia añadida. Por último, en aquellas que están circuladas, se pueden observar los comentarios realizados por los visitantes sobre aspectos de la ciudad. Y estas afirmaciones no siempre pueden defenderse al contemplar fotografías realizadas por particulares en sus visitas privadas a Toledo.

Algunos de los mejores archivos municipales españoles tienen magníficas colecciones de postales fotográficas, que incluso han difundido en diferentes publicaciones o en exposiciones. Ejemplos claros serían Sevilla y La Coruña<sup>5</sup>. En nuestra región tan sólo las ciudades de Talavera de la Reina y de Cuenca disponen de libros centrados en esta temática<sup>6</sup>. No hay, por lo tanto, ninguna publicación que describa la evolución y características de las tarjetas postales toledanas<sup>7</sup>.

La formación de la colección municipal actual de tarjetas postales se fue realizando en los primeros meses del año 2006 mediante sucesivas adquisiciones con la financiación del Ayuntamiento de Toledo, y en concreto con la partida presupuestaria del Archivo Municipal destinada a adquisición de material bibliográfico. No obstante las compras adquirieron un nuevo impulso gracias al convenio firmado el 31 de julio de 2006 entre el Ayuntamiento y el Consorcio de la Ciudad de Toledo, para la ejecución del proyecto «Toledo: Imagen gráfica en grabados y fotografías», que permitía el empleo de hasta seis mil euros en la adquisición de postales y grabados.

Con la financiación municipal y la adicional que otorgaba este convenio, se procedió a adquirir postales por Internet, y por lotes. Es decir se prefirió comprar postales en un principio agrupadas en lotes constituidos por decenas o centenares de ellas, sin descripciones individualizadas, dada la pobreza inicial de la colección ya que si se buscaban postales concretas los precios siempre serían más altos. El azar hizo que un mismo suministrador, con sede en Bilbao, nos vendiera a precios muy razonables, en distintas fechas y siempre en lotes, un total de 2.165 postales, que constituyen sin duda el almacén de la colección municipal. El Centro de Estudios de Castilla-La Mancha cuenta en la

<sup>5</sup> El Archivo Municipal de La Coruña ha publicado tres catálogos de su colección de postales entre 1998 y 2003. El de Sevilla ha editado, en distintos estuches, postales relacionadas con la Feria de Abril, con las fiestas del Corpus Christi, con la Virgen de los Reyes, con la Feria de San Miguel, con las fiestas de Navidad, etcétera.

<sup>6</sup> El de Cuenca es una obra colectiva, cuyos textos han escrito F. de la Torre de la Vega y M. Pinedo Buendía, que lleva por título el de *Tarjetas postales de la ciudad de Cuenca 1897-1936* y apareció publicado en el año 2004, por su Diputación Provincial. En Talavera es obra de C. Pacheco Jiménez y B. Díaz Díaz. Su título es el siguiente: *La tarjeta postal en Talavera de la Reina (1902-1960): la ciudad en la memoria*, Talavera, Colectivo Arrabal, 2005.

<sup>7</sup> En Internet, en la página <http://postalesdetoledo.iespana.es> puede verse una selección de postales sobre la ciudad con una breve descripción (30-10-2006).

actualidad con un centenar de postales de Toledo lo que permite comprender la importancia que ha tenido esa adquisición.

Es obvio que al comprar por lotes se tiene el riesgo de adquirir ejemplares duplicados, incluso de una misma edición, pero es el mejor procedimiento si se quiere constituir una colección con un presupuesto limitado, máxime además si es dinero público.

Todos los mecanismos que ofrece Internet han sido utilizados en las sucesivas compras, especialmente las páginas de Todocolección y Ebay. Gracias a ellas nos hemos podido poner en contacto con diferentes libreros y particulares que ofrecen postales en venta de Toledo, y así poder comparar sus precios para buscar siempre la compra más ventajosa. Se han adquirido postales, ya concretas, no por lotes, a más de una veintena de particulares y librerías a precios que oscilan entre uno y veinticinco euros. La rareza de la postal y su interés informativo, y a fin de cuentas la relación entre oferta y demanda, es la que condiciona su precio final.

En Madrid se han adquirido postales a Filatelia Talavera (en total 432) y a la Librería del Prado (71), así como a la Casa Postal (otras 71). También se ha utilizado el recurso de acudir los domingos a la plaza Mayor de Madrid y examinar el material expuesto, a precios muy altos, por los distintos postaleros, adquiriéndoles un total de cuarenta y cuatro postales. Pero al Archivo Municipal de Toledo han llegado postales procedentes de Santander, Barcelona, Valencia, Santiago de Compostela, etcétera.

Teniendo en cuenta la pequeña colección formada en la década de 1990 y las compras efectuadas a lo largo del año 2006, podemos afirmar que en la actualidad se conservan en el Archivo Municipal de Toledo unas cuatro mil tarjetas postales. Dado que estamos en un proceso de organización y descripción todavía no culminado desconocemos cuántas de ellas están duplicadas, especialmente de entre las que fueron adquiridas por lotes.

Una misma fotografía pudo ser publicada por un mismo editor en todas sus ediciones de tarjetas postales sobre esa localidad, aparecidas a lo largo de varias décadas, y las diferencias de edición se suelen observar en los datos recogidos en el reverso de la postal. Esto ocurre, por ejemplo, con muchas de las realizadas por Hauser y Menet, por Castañeira y Álvarez, por Heliotipia Artística o por Grafos. Entendemos entonces que la postal no está duplicada, aunque la fotografía sea la misma. Es normal, por ejemplo, ver tarjetas postales publicadas después de la Guerra Civil en las que se reproducen fotografías realizadas con anterioridad a este triste conflicto.

Hay que tener en cuenta que en una postal se pueden distinguir tres fechas distintas. La primera sería la de la realización de la fotografía, obviamente anterior a la de la edición de la tarjeta. La segunda es la fecha de la edición de la tarjeta postal y la tercera la de su circulación, si llegaron a ser utilizadas por los particulares y tienen sello de correos. Todo ello complica su datación y condiciona su organización.

La colección primitiva, antes del año 2006, estaba agrupada por temas. Es decir todas las postales de la Catedral de Toledo estaban colocadas juntas, lo mismo ocurría con las del Alcázar de Toledo, las de San Juan de los Reyes... Había otras que se habían agrupado por



«Calles y plazas», por «Puertas», por «Río Tajo», por «Vistas y panorámicas», etcétera, buscando siempre su fácil localización, mediante los oportunos índices. Cualquier ciudadano que quisiera consultar postales de la «Casa del Greco» podía hacerlo de una manera muy sencilla porque todas estaban juntas, fuera quien fuera su editor.

Este sistema organizativo, muy práctico para pequeñas cantidades, máxime teniendo en cuenta que las postales no estaban descritas de forma individual ni signaturadas, ofrece serios inconvenientes en colecciones de miles de ejemplares sobre las que se quiere tener un control preciso. De ahí que ahora se haya procedido a agrupar las postales por su editor y no por su temática.

Antes de 1950 más de una treintena de editores publicaron tarjetas postales de la ciudad de Toledo. La primera de la que se tiene noticia fue impresa en 1897 por la casa Hauser y Menet<sup>8</sup>. Y algunos de esos editores reprodujeron fotografías de Toledo en decenas de sus tiradas. El caso de Hauser y Menet es el mejor conocido. Entre los años 1897 y 1905 lanzaron al mercado dieciocho ediciones de tarjetas postales, en las que en diecisiete había fotografías de Toledo, repitiéndose la misma imagen en varias de esas ediciones. Pero esta importante empresa siguió sacando al mercado más ediciones hasta la década de 1960. En la misma línea debemos situar a otras editoriales como Castañeira, Álvarez y Levenfeld que inició sus impresiones hacia 1911, Grafos que lo hizo hacia 1921 y Heliotipia Artística Española que empezó hacia 1924. Esta última tuvo una existencia tan larga como la de Hauser y Menet, aunque las otras dos mencionadas desaparecieron antes del año 1936.

Estas cuatro empresas editoriales, junto con la de Linares, son las que más tarjetas postales publicaron de Toledo, y con tiradas de mayor cantidad.

Una vez que tuvimos claro que la organización de la colección respondería al criterio de agrupar todas las postales de un mismo editor, distinguiendo dentro de estas las sucesivas ediciones por orden cronológico, siempre que fuera posible, fue preciso «romper» la colección primitiva (la existente antes del año 2006) y distribuir las postales que la formaban, hasta entonces unidas por su temática, según el editor del que procedían.

Todas ellas, las antiguas y las que se iban adquiriendo con los procedimientos indicados, se fueron agrupando por sus editores, y dentro de estos, analizando una a una, según sus diferentes ediciones. Esta tarea no es nada sencilla. Hay ediciones con diferencias casi imperceptibles, del tipo de una coma por un punto, o la existencia o no de guiones en el título, etcétera. Este trabajo requiere mucha atención y criterio, y va encaminado a conseguir una datación siquiera aproximada de la edición de la tarjeta, para evitar el abuso de los «ca. 19-?»<sup>9</sup>.

Aún así hay un buen número de tarjetas postales (en torno al diez por ciento) que carecen de datos básicos como el nombre del editor, su lugar de edición e incluso de título. Su descripción sólo puede realizarse comparando la imagen fotográfica con otras semejantes de la colección para comprobar sus similitudes y diferencias.

Toda nueva adquisición de postales, fueran muchas o pocas, requería su separación por editores. Identificado el editor se examinaban las ediciones que de él ya existían y se compro-

8

Así lo manifiesta M. Carrasco Marqués en su libro *Catálogo de las primeras Tarjetas Postales de España impresas por Hauser y Menet, 1892-1905*, Madrid, Casa Postal, 1992, pág. 247.

9

Esta tarea fue realizada de una manera ejemplar por Margarita Arellano García entre marzo y agosto de 2006, periodo en el que estuvo contratada en el Archivo Municipal de Toledo.

baba si la tarjeta estaba duplicada o no. Cuando la postal había sido circulada se incorporaba a la colección aunque ya existiera otra igual, incluso de la misma edición.

Tras la formación de la colección actual con más de tres mil unidades se decidió comenzar las tareas de descripción. Para ello podíamos seguir dos criterios diferentes, aunque los dos válidos<sup>10</sup>. Uno consistía en tratar las postales como documentos de archivo y por lo tanto describirlas con arreglo a las Normas ISAD (G), con campos básicos del tipo «Código de referencia», «Título», «Fecha», «Nivel de descripción», «Volumen y soporte» y «Nombre del productor o productores»<sup>11</sup>. Si todas las postales estuvieran circuladas (lo que suele ocurrir en las que se conservan en los archivos personales), es decir tuvieran textos manuscritos que nos indicaran su autor y destinatario, su originalidad y otros criterios archivísticos, habrían sido descritas como documentos de archivo. Pero la colección municipal sólo cuenta con un diez por ciento de postales circuladas, y eso que se ha primado esta condición en su adquisición. Es decir, el noventa por ciento se conservan tal y como salieron de la imprenta, con la única alteración que sobre ellas ha podido producir el paso del tiempo y una conservación no siempre eficiente.

Teniendo en cuenta este hecho se ha optado por una descripción bibliográfica con arreglo a las Normas ISBD, con algunas variaciones. Así se hizo también en el caso de las postales del Archivo Municipal de La Coruña. Sus postales fueron descritas en una base de datos que estaba formada por los siguientes campos: Registro, Signatura, Área de Título, Autor, Área de publicación, Descripción física, Serie, Cronología, Notas y Materias<sup>12</sup>.

La base de datos creada en el Archivo Municipal de Toledo para la descripción de las tarjetas postales tiene los siguientes campos: Autor, Título, Área de publicación, Descripción Física, Serie, Notas, Descriptores y Signatura. El Área de publicación se ha dividido a su vez en otros tres campos (Lugar de edición, Editorial y Año) para facilitar cualquier criterio de ordenación a la hora de elaborar listados.

Además se ha desarrollado por extenso el campo de Notas de tal forma que en él se recoge, primero, si la postal está dividida o no en su reverso, y si ha sido circulada o no. También se indica si procede de bloc postal, cuando ese es el caso. Además, cuando la postal ha sido circulada, se señala la existencia de texto manuscrito con su respectivo idioma. A continuación se recoge el lugar de destino, y por último se reseña la existencia de sello de correos, su valor en la época y su fecha de timbrado, cuando esta es legible.

Todavía sin abandonar el campo de Notas se hace una descripción lo más extensa posible del anverso y del reverso de la postal, con la idea de que ayude a identificar las distintas ediciones.

El campo de Descriptores es muy sencillo. Primero se recogen las palabras clave que identifican la postal, utilizando los términos más comunes. Junto con el nombre de la ciudad y la denominación más usual de lo que representa la fotografía, se ha añadido en muchas de ellas la palabra «Interior» o «Exterior» para facilitar las búsquedas. Es decir si en Descriptores aparece «San Juan de los Reyes» y «Exterior» estamos indicando que es una fotografía del exterior del edificio. También destacamos con la ayuda de los términos «Per-

10

Autores como Pedro López Gómez consideran a las tarjetas postales como documentos mixtos, fotográficos (casi siempre) y textuales, impresos... y por lo tanto múltiples. Véanse sus oportunas reflexiones en su texto titulado «Postales en archivos: Fotografías y comunicación. La colección del Archivo Municipal de A Coruña», en *III Catálogo de la Colección de Postales. Archivo Municipal. Una ciudad de postal*, Coruña, Ayuntamiento, 2003, págs. 21 y siguientes.

11

Con estos campos se describe una fotografía en la *Norma Española de Descripción Archivística (NEDA) 1ª versión*, aparecida en el año 2006.

12

Esta decisión se explica en el *Catálogo de la colección de postales. Archivo Municipal*, Coruña, Ayuntamiento, 1998, pág. 13.

sonas», «Animales» o «Tipos populares» su presencia en las imágenes reproducidas, lo que se suele denominar como «imagen o fotografía animada», y que tanto suele encarecer el precio de una postal. Por último, y sin abandonar este campo, recogemos el nombre del editor, y en el caso de las postales que tienen sellos, su existencia y su época, junto con el idioma en el que está escrito el texto manuscrito. Y lo hacemos con términos del tipo «Sellos», «Alfonso XIII» y «Catalán».

El último campo de la base de datos es la Signatura formada por un número *currens* precedido de una «P» de «Postal» seguida de un guión.

Todo lo afirmado puede verse mejor en el ejemplo que reproducimos a continuación:

AUTOR= CÁNOVAS, A.

TÍTULO= Toledo : El Ayuntamiento y el Palacio Arzobispal / Cánovas.-

ÁREA DE PUBLICACIÓN= Madrid : [Hauser y Menet], [1902]

LUGAR= Madrid :

EDITORIAL= [Hauser y Menet],

AÑO= [1902]

DESCRIPCIÓN FÍSICA= 1 fot. (tarjeta postal) : b. y n. ; 9,1 x 14,1 cm.

SERIE= Cánovas. Serie T. ; 7

NOTAS= Sin dividir.

Circulada. Texto manuscrito en castellano en el anverso fechado el 31 de agosto de 1902. Destino de la postal: Puebla del Brollón (Lugo). Sello de correos con la efigie de Alfonso XIII, tipo cadete, de diez céntimos, con fecha de timbrado de 31 de agosto de 1902.

Anverso: Título de la postal y de la colección con su numeración

Reverso: En la parte superior y centradas aparecen las siguientes líneas de texto, una debajo de la otra, y con letras en azul: «Tarjeta Postal», «Unión Postal Universal», y «España». Después figuran tres líneas punteadas. Y tras ellas, a la altura de la última línea, ocupando el lado inferior izquierdo de la postal, se reproduce también en tinta azul el logotipo utilizado por la empresa editora «Hauser y Menet» en esa fecha. El reverso es el número 9 de los identificados por M. Carrasco Marqués en su libro *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet, 1892-1905*, p. 36.

DESCRIPTORES= TOLEDO, PLAZA DEL AYUNTAMIENTO, CASAS CONSISTORIALES, EXTERIOR, PALACIO ARZOBISPAL, PERSONAS; HAUSER Y MENET, ANTONIO CÁNOVAS DEL CASTILLO Y VALLEJO; SELLOS, ALFONSO XIII; CASTELLANO

SIGNATURA= P-0036

No cabe duda de que alguno de los criterios adoptados son excesivamente personales, en particular la estructura del campo destinado a «Notas», pero si se ha hecho así ha sido para facilitar la organización y utilización de la colección.

En la actualidad (octubre de 2006) han sido descritas siguiendo este sistema 2.218 postales de Toledo, de las que 235 han sido circuladas, y de ellas 192 conservan todavía el sello, o sellos, de correos. Con anterioridad al año 1906, es decir con el reverso sin dividir hay 222 postales (el diez por ciento del total de las descritas), incluyéndose una editada en 1897, fecha en la que Martín Carrasco Marqués data la primera postal toledana. El 6 de junio de 1901 están datadas las primeras postales circuladas de esta colección municipal.

Las postales circuladas nos ayudan a comprender mejor el fenómeno postal y su distribución por países. Nos aportan información sobre los visitantes toledanos, su origen, y en algunos casos sus impresiones sobre la ciudad que recorren. Un examen concreto de las postales circuladas nos indica que, de esas 235, 120 fueron enviadas a Francia (de ellas 53 a París), 20 a Bélgica, 9 a Portugal y 4 a Inglaterra. Tres de las postales fueron remitidas a Holanda, igual número que las mandadas a Suiza y a Estados Unidos. Recibieron dos postales toledanas en poblaciones de Alemania y de Argentina. Una llegó a Italia, otra a Cuba, a Argelia, a Chequia, a la extinta Yugoslavia y a Uruguay. A poblaciones españolas llegaron las restantes 63, de ellas 21 a la ciudad de Barcelona, 15 a Madrid y 9 a Valencia.

No sabemos si estas cifras reflejan el peso real del turismo francés en las primeras décadas del siglo XX (muchos franceses visitaron Toledo entonces atraídos por el libro de M. Barrés, *Greco ou le secret de Tolède*) o simplemente están condicionadas por el auge del coleccionismo postal en el país vecino o por la procedencia de los suministradores de la colección municipal toledana. Las causas pueden ser varias. De todas formas, lo cierto es que de entre las postales circuladas, 133 están escritas en francés, 77 en castellano, 9 en inglés, 7 en portugués, 6 en catalán, resultando menos significativa la presencia de otros idiomas.

No es nuestro objetivo valorar la riqueza filatélica de la colección. Un total de doscientas dieciséis postales de las descritas tienen todavía sus sellos adheridos en el reverso, y en algunos casos en el anverso. Es mucho más importante destacar el valor del patrimonio fotográfico recogido en ellas y comentar la imagen que de la ciudad de Toledo se ha difundido por todo el mundo en estas pequeñas tarjetas, adquiridas por visitantes anónimos en puestos ambulantes por las calles de la vieja ciudad, o que simplemente permanecieron en manos de librerías y anticuarios a la espera de que alguien se interesara por su contenido.

Un primer paso es conocer la fecha en la que fueron impresas las postales descritas de la colección, de las 2.218 comentadas. De su estudio se desprende el siguiente cuadro:

Período	Nº de tarjetas	%
1897-1900	4	0,18
1901-1910	353	15,91
1911-1920	491	22,13

Período	Nº de tarjetas	%
1921-1930	748	33,72
1931-1940	306	13,79
1941-1950	149	6,71
1951-1960	141	6,35
1961-1970	16	0,72
1971-1980	10	0,45

La edad de oro de las postales abarca, pues, las tres primeras décadas del siglo XX, periodo en el que fueron impresas el 87,67% de las 2.218 postales descritas. Es obvio que las tarjetas siguen editándose hoy pero en un número bastante inferior, habiéndose reducido notablemente con el paso del tiempo el número de editores y las tiradas de las ediciones.

Teniendo en cuenta esas cifras está claro que la ciudad reflejada en esas fotografías es fundamentalmente la existente con anterioridad a la Guerra Civil. Este conflicto bélico provocaría gravísimos daños en el patrimonio histórico y artístico toledano.

Si analizamos las imágenes fotográficas podemos llegar a conclusiones interesantes. Partiendo del contenido del título de la postal, es decir si nos detenemos en el campo del título de la ficha descriptiva, tres edificios toledanos copan el cuarenta por ciento de las postales. Nos referimos a la Catedral de Toledo, a San Juan de los Reyes y a la Casa-Museo del Greco. Del edificio catedralicio, con quinientas una postales (de las que trescientas cincuenta y siete corresponden a su interior), se conservan tantas como del Alcázar, San Juan de los Reyes y Museo del Greco juntos. Pero veamos las cifras concretas:

Título	Número de tarjetas	%
Catedral de Toledo	501	22,58
San Juan de los Reyes	237	10,68
Casa del Greco	154	6,94
Vistas parciales o panorámicas	134	6,04
Alcázar de Toledo	130	5,86
Hospital de Santa Cruz	80	3,60
Puente de Alcántara	79	3,56
Puente de San Martín	77	3,47
Mezquita Santa María la Blanca	68	3,06
Puerta del Sol	52	2,34
Puerta de Bisagra	43	1,93
Mezquita del Cristo de la Luz	39	1,75
Puerta del Cambrón	34	1,53

Puerta de Alfonso VI	29	1,30
Calles	53	2,38
Plazas	43	1,93

Estas 1.753 postales, que suponen cerca del 80% de las descritas, reflejan los gustos de fotógrafos, editores y visitantes en esas primeras décadas. La Catedral era el edificio más visitado y admirado. Y lo sigue siendo.

Esos determinados edificios polarizan la atención de los visitantes. Sorprenden las escasas postales dedicadas al caserío toledano, salvo las vistas parciales y panorámicas, y las dedicadas a puentes y puertas. Las calles de la ciudad están presentes de forma protagonista en un total de 53 postales. Pero tres calles concretas, Santo Tomé con 12, Santa Isabel con 11 y la calle del Comercio con 9, son reflejadas en 32 de esas postales. Todavía menos variedad hay en las plazas, ya que de las 43 postales que en su título se refieren a estas 38 son fotografías de Zocodover.

En cuanto a las editoriales presentes en la colección destacan especialmente por su número las procedentes de Heliotipia Artística Española, seguidas de las publicadas por Hauser y Menet, y por Castañeira, Álvarez y Levenfeld. En concreto las cifras son las siguientes:

Editorial	Número de tarjetas	%
Heliotipia Artística Española	599	27,00
Hauser y Menet	354	15,96
Castañeira, Alvarez y Levenfeld	327	14,74
Roisin	273	12,30
Grafos	258	11,63
Thomas	117	5,27
L. Arribas	68	3,06
Menor	65	2,93
Purgar	41	1,84
Garrido	34	1,53
J. Roig	33	1,48
Viuda e Hijos de J. Peláez	33	1,48
Viuda de Muñoz y Sobrino	5	0,22
Otros	11	0,49

No es la ocasión de referirnos a las singularidades de cada uno de los editores y de sus distintas tiradas. Pero por dar cuenta de sus temáticas nos detendremos más adelante y brevemente en Purger & Co.



Las postales adquiridas antes del año 2006 estaban instaladas en cuatro álbumes de anillas metálicas. Las tarjetas habían sido introducidas en hojas de plástico transparente aptas para documentos de este formato, de tal forma que cada una de estas hojas contenía cuatro postales en el anverso y otras cuatro en el reverso. Este sistema es muy cómodo máxime teniendo en cuenta que entonces las postales estaban agrupadas por su temática, no por su editor. Ahora la colección ha sido instalada en cuatro cajas archivadoras especiales realizadas por la restauradora Carmen Gil Díaz, con forma de ficheros. En cada una de esas cajas caben setecientas tarjetas.

Cada una de las postales ha sido incluida dentro de una funda de polipropileno de 105 por 155 milímetros, apta para la conservación del material fotográfico, puesto que ha superado el PAT (Photographic Activity Test) exigido por las Normas ISO 10214-14523 y ANSI.IT9.16<sup>13</sup>. El tamaño estándar de las tarjetas, de 90 por 135 milímetros facilita una óptima conservación en estas fundas. No obstante ha habido necesidad de elaborar fundas especiales en poliéster, tipo Mylar, para las tarjetas que superaban las medidas ya mencionadas<sup>14</sup> y que serán conservadas dentro de una carpeta especial. En el ángulo superior izquierdo de cada una de estas fundas, utilizando una etiqueta autoadhesiva de 9 por 16 milímetros, se ha reflejado el número dado a la postal dentro de la colección. Este número es *currens*, desde el 1 al 2.218, lo que facilita claramente su localización. Las cajas tienen un tejuelo exterior que indica su contenido, de la 1 a la 700, de la 701 a la 1.400, etcétera.

Una vez organizada la colección, descritas las postales en la correspondiente base de datos, e instaladas con las máximas garantías, se ha procedido a su reproducción por una empresa especializada<sup>15</sup>. Las postales han sido digitalizadas en color y a seiscientos puntos por pulgada, y guardadas en formatos TIFF y JPEG.

El objetivo a lo largo del año 2007 es que estas postales puedan ser consultadas en las páginas web del Ayuntamiento de Toledo y del propio Consorcio de Toledo, si así lo deciden estas instituciones, por cualquier ciudadano. Además no se descarta la realización de una publicación que recoja las más significativas, tanto en soporte papel como en soporte digital.

Valorar la importancia informativa y patrimonial de esta colección es muy complicado. Sin duda será otra herramienta más puesta por el Ayuntamiento de Toledo, a través de su Archivo Municipal, al servicio de todos los interesados que quieran conocer su pasado.

Ahora sólo pretendemos dar una somera idea de su contenido. Un ejemplo lo pueden constituir las postales toledanas editadas por la casa alemana Purger & Co., con sede en Munich. Esta empresa editorial publicó postales de muchas ciudades españolas. Sus «vistas» eran impresas en colores, con el sistema llamado de «fotocromo», con desiguales resultados ya que los colores no eran reales<sup>16</sup>. En la colección municipal hay actualmente treinta y nueve tarjetas postales diferentes impresas por esta casa alemana.

En concreto son las siguientes<sup>17</sup>, recogiendo en primer lugar el número de serie dentro de la colección y el título de la postal:

#### 13

Las fundas han sido suministradas por la casa «Fluvia conservación y restauro S. L.», con sede en La Vall de Bas (Girona), con un coste por unidad de veinte céntimos de euro. El coste de cada una de las cajas para conservar las postales ha sido de sesenta euros.

#### 14

Estas fundas especiales han sido realizadas por Teresa Álvarez Gómez-Escalonilla, ordenanza del Archivo Municipal de Toledo. En concreto hay nueve postales que superan ampliamente las medidas señaladas siendo la de mayor tamaño una «Vista general» de Toledo que mide 86 por 413 milímetros.

#### 15

De esta tarea se ha encargado la empresa VINFRA, de amplia trayectoria en el campo de los archivos tanto por sus servicios de microfilmación como de digitalización, y que desde hace años colabora con el Archivo Municipal de Toledo en proyectos similares. A su profesionalidad une una relación «calidad-precio» a nuestro entender muy competitiva.

#### 16

Véase el libro de C. Teixidor, *La Tarjeta Postal en España, 1892-1915*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, págs. 18 y 23. En la página 108 reproduce la postal núm. 2.205 de esta empresa editora, titulada «Plaza de Zocodover». También se analiza la labor de esta empresa en el libro *Santander en la tarjeta postal ilustrada (1897-1941)*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1997, págs. 245-247.

#### 17

Purger editó además sobre Toledo las siguientes postales: 2.181 (Fachada principal de la Catedral), 2.183 (Posada de la Sangre), 2.185 (Patio mudéjar), 2.186 (Posada de la Hermandad), 2.187 (Vista general), 2.191 (Puerta de Visagra), 2.196 (Hospital de Afuera), 2.198 (Puente de Alcántara), 2.209 (Patio de la casa del pintor Barajas), 2.211 (Fábrica de Armas), 2.765 (Vista general de la Catedral), 2.770 (Calle de Santa Fe), 2.776 (Catedral. Salida de Misa), 2.777 (Taller del Moro), 2.780 (Puerta de Alfonso VI. Subida al Cristo de la Luz), 2.782 (Puente de San Martín), 2.784 (Puente de San Martín). En total otras diecisiete, pero es posible que esta relación no esté completa.

- 2.182. Toledo : Castillo de San Servando
- 2.184. Toledo : Puente de San Martín
- 2.188. Toledo : Ayuntamiento
- 2.189. Toledo : «Las Covachuelas»
- 2.190. Toledo : Fachada de Santa Cruz
- 2.192. Toledo : Patio del Alcázar
- 2.193. Toledo : Patio Mudéjar
- 2.194. Toledo : San Juan de los Reyes
- 2.195. Toledo : Portada del Alcázar
- 2.197. Toledo : Puerta del Cambrón
- 2.199. Toledo : Santiago del Arrabal
- 2.200. Toledo : Palacio de D[o]n Pedro «El Cruel»
- 2.201. Toledo : Vista parcial
- 2.202. Toledo : Catedral
- 2.203. Toledo : Iglesia de San Juan Bautista
- 2.204. Toledo : Orillas del Tajo y Puente
- 2.205. Toledo : Plaza de Zocodover
- 2.206. Toledo : Baño de la Cava
- 2.207. Toledo : Puerta de Alcántara
- 2.208. Toledo : Orillas del Tajo
- 2.210. Toledo : Vista general del Alcázar
- 2.212. Toledo : Fábrica de Armas
- 2.303. Toledo : Puerta del Sol
- 2.766. Toledo : Entrada a Zocodover
- 2.767. Toledo : Fuente en la Plaza de Zocodover
- 2.768. Toledo : Calle de la Feria
- 2.769. Toledo : Calle del Comercio
- 2.771. Toledo : Cuesta de San Justo
- 2.772. Toledo : Catedral (Trascoro)
- 2.773. Toledo : Catedral : Exterior de la Capilla Mayor
- 2.774. Toledo : Salón de Mesa
- 2.775. Toledo : Santa María la Blanca
- 2.778. Toledo : Catedral : (El Claustro)
- 2.779. Toledo : Calle de Santo Tomás
- 2.781. Toledo : Orillas del Tajo
- 2.783. Toledo : Presa y Molinos de la Cruz
- 2.785. Toledo : Casa del Diamantista y fábrica de luz eléctrica
- 2.977. Toledo : De vuelta de la fuente
- 2.978. Toledo : Patio de una casa particular

18

Esa fecha es la que tiene la primera postal circulada de la colección municipal, identificada con el número 15. Fue enviada a París desde Madrid y está datada el 11 de julio de 1903.

Las postales comprendidas entre los números 2.181 y 2.303 se caracterizan por llevar la mención del editor en el anverso de la postal y estar impresas con anterioridad a julio de 1903<sup>18</sup>. Las siguientes, desde la 2.766, llevan esa misma mención pero en el reverso de la postal, y muy posiblemente aparecieron con posterioridad, pero siempre antes del año 1906.

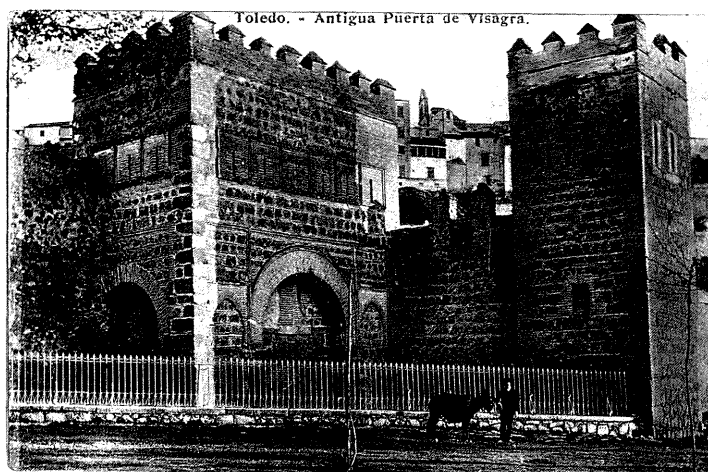
Al margen de la belleza plástica de estas postales de Purger y de su acierto o desacierto en los colores y en los retoques no cabe duda de su interés para el estudioso.

Teniendo en cuenta la temática de las postales es obvio que tienen muy poca utilidad para conocer el interior de las viviendas toledanas, o los cambios sufridos en muchas de sus iglesias y conventos. No encontraremos postales del interior de la mayoría de ellas. Lo mismo ocurre con respecto a muchas calles de Toledo. Pero sí tienen una gran utilidad para conocer el devenir de algunas edificaciones. Un ejemplo llamativo lo representa la puerta de Alfonso VI o puerta vieja de Bisagra.

La fotografía de esta puerta, utilizada en la difusión de este Encuentro, es obra de Jean Laurent y refleja su situación en el año 1875. Estaba totalmente obstruida y colmatada, y la zona circundante había sido convertida en un muladar. Esta situación no era novedosa puesto que su cierre se había producido tras la apertura de la actual puerta de Bisagra, a mediados del siglo XVI, y sólo se había abierto después en contadas ocasiones.

José Amador de los Ríos, en su impresionante obra *Monumentos Arquitectónicos de España. Toledo*<sup>19</sup> dejaba constancia de que la puerta «ruina amenaza ya irremediable, en el estado de abandono en que permanece». A corregir esta situación vendría el pintor Ricardo Arredondo, el profesor Manuel Castaños Montijano y el arquitecto Ezequiel Martín, como miembros de la Comisión Provincial de Monumentos. El reconocido pintor fue el que consideró la restauración de la puerta antigua de Bisagra como un compromiso personal, y a ello se dedicó con grave detrimento de su salud entre los meses de mayo y octubre de 1907. Los trabajos continuaron al año siguiente, aunque ya sin la participación de Arredondo, que moriría el 11 de diciembre de 1911<sup>20</sup>.

Ahora procederemos a documentar parte de este proceso con la ayuda de las tarjetas postales de la colección municipal.



19

J. Amador de los Ríos, *Monumentos Arquitectónicos de España. Toledo*, Madrid, E. Martín y Gamoneda Editores, 1905, pág. 135.

20

Sobre la participación de Ricardo Arredondo en este proyecto es imprescindible la consulta del texto de J. P. Muñoz Herrera, «Trazas de la vida y la obra de Ricardo Arredondo y Calmache (1850-1911)», págs. 44-45, en *Arredondo, pintor de Toledo*, Toledo, Caja Castilla-La Mancha, 2002; y del artículo de E. Martín, «Arredondo en la restauración de la Antigua Puerta de Visagra», en *Toledo. Revista de Arte*, núm. 63 (15 de diciembre de 1916), pág. 2. Sobre esta puerta existen importantes aportaciones desde el campo de la historia del arte, como las debidas a la recordada Clara Delgado Valero y a Basilio Pavón Maldonado, y desde la arquitectura. Véase por ejemplo el artículo de A. Miranda Sánchez, «Construcción y trazado de la Puerta de Bisagra Vieja», en *Anales Toledanos*, núm. XXXVI (1998), págs. 9-26. De ella también escribió el académico y fotógrafo Pedro Román en su artículo «La verdadera puerta de Bisagra», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, núm. XX-XXI (1924), págs. 140-152.



La imagen fotográfica de esta postal editada por Edición Menor es anterior al año 1907 dado que la puerta aparece totalmente colmatada y protegida por una verja metálica. El inicio de las obras de restauración quedó reflejado en tarjetas como la editada por la Viuda e Hijos de J. Peláez posiblemente en el año 1907. La presencia de carretillas y botijos demuestra que se estaban realizando esas tareas de desescombro.



7 TOLEDO. — Antigua Puerta de Bisagra.

Esta otra postal animada, publicada por J. Lacoste, debe datarse hacia 1908, en cuyo verano culminarían los trabajos de restauración de la puerta, gracias a la iniciativa del pintor Ricardo Arredondo. Sin duda, una obra de estas características atraía la atención de paseantes y curiosos.

La editorial Hauser y Menet publicó un buen número de ediciones utilizando esta imagen fotográfica captada posiblemente entre 1908 y 1909. Por ella conocemos que la puerta enseguida fue utilizada para entrar y salir de la ciudad, aunque el acceso se producía recorriendo la muralla hacia la puerta de Bisagra. La diferencia de altura entre la base de la puerta y la calle colindante, la conocida como carretera de Navalpino, se salvaba en esos años dando ese pequeño rodeo.



TOLEDO: PUERTA DE ALFONSO VI.  
67 Hauser y Menet.—Madrid



Edición Menor N.º 18. - Toledo, Puerta de Alfonso VI

Al abrirse la puerta vieja de Bisagra, en 1908, se limpió también de rocas un pequeño postigo, situado en el lado derecho de la puerta, reflejado en esta otra postal editada por Menor hacia 1910.

El acceso principal aparece en parte taponado con maderos, lo que se solía hacer si como consecuencia de las fuertes lluvias la entrada resultaba impracticable, al no tener otra salida natural la que bajaba desde la iglesia de Santiago del Arrabal durante una riada.

Toda la zona excavada queda bien delimitada en esta otra postal de Fototipia Castañeira y Álvarez, que fue publicada hacia 1915. Todavía no se ha encontrado una solución a la comunicación entre la puerta y la calle contigua, y de ello se hizo eco la prensa de la época<sup>21</sup>.

21

En Toledo. *Revista semanal de Arte*, en su número 29 (13 de febrero de 1916), pág. 231, y bajo el título de «Muy interesante», la dirección de esta revista pedía que el Ayuntamiento hiciera algo para evitar el encharcamiento de la puerta de Alfonso VI (antigua Bisagra).





22  
El arquitecto A. Miranda Sánchez en su artículo «Construcción y trazado...», pág. 10, afirma que el cierre del postigo debió realizarse en 1926 aunque creemos que fue algunos años antes.

Ya hacia 1920, tal y como demuestra esta imagen fotográfica realizada por L. Roisin, y publicada como postal con el número 49 de su colección general, se había cerrado el pequeño postigo existente en el lado derecho de la puerta<sup>22</sup>. En 1923 se abrió el paso subterráneo que atravesaba la calle que separaba la puerta del paseo de Merchán.

La última postal reproducida fue publicada en la década de 1950 (página siguiente). Por ella podemos observar que la puerta vieja de Bisagra o puerta de Alfonso VI estaba, en ese periodo, ya urbanizada, con un pretil protector y con un paso subterráneo que facilitaba la salida del agua en caso de avenida y el trasiego de las personas hacia la avenida de la Reconquista. Hacia 1970 se bajaría notablemente el nivel de la calle adyacente quedando todo el espacio en su situación actual.





8-Toledo. Puerta de Alfonso VI. Ed. Arribas.



## **LA FOTOGRAFÍA EN LOS ARCHIVOS FAMILIARES. PROYECTOS DE IDENTIFICACIÓN, DESCRIPCIÓN Y DIGITALIZACIÓN DE LA SECCIÓN NOBLEZA DEL ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL**

ARÁNZAZU LAFUENTE URIÉN

Los archivos personales y familiares, de todos los incluidos en la categoría de fondos privados, son quizá los que hacen más «honor a su nombre», ya que son como precisa Antonio Saladino los archivos del ámbito doméstico. Su principal inconveniente y su virtud es, precisamente, la enorme variedad de documentos que conservan, a veces muy diferentes de los soportes tradicionales en pergamino o papel, lo que ha llevado a algún autor a poner en duda su misma naturaleza archivística, por lo que llama *souvenir historiques*: uniformes, banderas, muebles, armas, cuadros... La conservación de estos y otros objetos está justificada por la actividad de estos individuos y está relacionada con los llamados «archivos totales». Sin embargo, colecciones u otros objetos personales y profesionales enriquecen el patrimonio legado de modo extraordinario y nos ayudan a conocer más a fondo a nuestros antepasados, complementando a la información textual y proporcionándonos una visión más amplia de personajes o circunstancias históricas. Además, se da la circunstancia que la presencia de fotografías en los archivos nobiliarios contradice totalmente la idea apriorística que solemos tener de tales fondos a los que, tal vez por deformación profesional de muchos archiveros e historiadores, se les vincula con demasiada frecuencia bien con el régimen señorial y jurisdiccional en general, o bien con la Edad Media, los señoríos y el feudalismo en particular.

Sin embargo la nobleza evoluciona, y con ella sus intereses y sus archivos que siguen hoy en día acumulando documentos y colecciones de todo tipo. La nobleza —europea o española— constituye un grupo social con una formidable capacidad de adaptación y de renovación de sus actividades e intereses allí donde esté el poder político o económico, así como con una gran capacidad de movilidad y adaptación tanto a los cambios políticos como a las modas y las nuevas mentalidades. De hecho, en la España decimonónica son los grandes promotores del ferrocarril o de la industrialización y la minería, sin olvidar su intervención en el proceso desamortizador. Una serie de hechos a los que tampoco es ajeno el mundo de la fotografía. Y es que la nobleza, desde un principio, acoge con entusiasmo el papel de la fotografía como un novedoso modo de retrato y de perpetuarse en el tiempo, por lo cual no dudan en acudir a retratarse con los fotógrafos y firmas de moda, en especial si lo son de las casas reales.

Así, encontramos colecciones fotográficas muy heterogéneas entre los fondos documentales familiares. Por un lado, están aquellas fotografías que forman parte de la actividad pública o privada, los cargos públicos o las actividades profesionales de los miembros de la

familia. Así nos hallamos en estos archivos con importantes series fotográficas, auténticos reportajes de las actividades más diversas, desde las recepciones de la embajada de España en Taiwán desde 1930 a 1960 (Archivo Torrelaguna, «Fondo Larracochea Jausolo»), a los reportajes de la misión diplomática de Luis Fernández de Córdova en la Guerra Ruso-Japonesa o las misiones diplomáticas o maniobras militares conjuntas con los países europeos durante la segunda mitad del siglo XIX (Archivo Mendigorriá), o también en este archivo las series fotográficas de la guerra de Cuba y ya de principios de siglo, los reportajes de Filipinas del fondo de José Velarde, un diplomático español coetáneo.

También nos parecen muy interesantes los reportajes sobre la instauración de las vías férreas o los procesos de renovación de la industria minera. Del primero encontramos un reportaje de la construcción e inauguración por el Sumo Pontífice de unas líneas del ferrocarril italiano en donde invirtieron, entre otros, el marqués de Salamanca (Archivo Mendigorriá) o los archivos de las empresas mineras de la familia Chávarri, Triano, Allende y Urquijo (Archivo Torrelaguna) ingresados en el último año, del que conservamos antiguas placas de vidrio. Asimismo, tampoco nos olvidamos de los inicios de la aviación (Archivo Hernández Iglesias).

Un aspecto bastante atractivo para el investigador es el uso de la fotografía para fines científicos. Por ejemplo, en el archivo del ingeniero Federico Botella Hornos se conservan algunas tomas fotográficas realizadas nada menos que por el famoso fotógrafo Laurent de trabajos de geología o topografía (Archivo Botella Hornos). También encontramos otros ejemplos de fotografía científica en el Archivo del marqués de Toca, estas sobre cultivos.

No obstante, y como no podía ser de otra forma, el grupo más numeroso de fotografías conservadas en estos fondos documentales son sin duda las colecciones de fotografías familiares. Colecciones que a su vez podemos clasificar, aparte de por orden meramente cronológico, por temas o tipos.

Destacan por su importancia cuantitativa los retratos, tanto de cuerpo como de busto, retrato de grupo y familias. El retrato es sin duda la estrella entre los ejemplares más antiguos de fotografías que conservamos. Tenemos una pequeña, pero selecta, colección de retratos de autor en torno a 1850, desde las *carte-de-visite* de Disderi (Bornos, C. 576, D. 9), Laurent, Alonso Martínez o Martínez Sánchez. Conforme avanza la segunda mitad del XIX, los tipos de retratos van modificando su tamaño y enriqueciéndose sus autores o lugares de producción. Además de París y Madrid, encontramos retratos procedentes de Valencia (E. Juliá), Italia (G. Bersani) o Méjico (Valleto). Destacamos aquí unos magníficos ejemplares realizados por Herbert, Debas, Franzen o Resines. Igualmente de las fotografías en formato *carte-de-visite* (seis por diez centímetros aproximadamente) pasan a conservarse ya una gran variedad de tamaños y formatos.

Ahora bien, la inmensa mayoría de las fotografías son realizadas por fotógrafos anónimos o por miembros de las propias familias. Esto es más habitual ya desde principios de siglo XX, en especial en actos y celebraciones familiares así como viajes o reuniones de intelectuales y amigos. Tal es el caso de la enorme colección de fotografías acumulada por

Julia Esteban González de Quintanilla, marquesa de Torrelaguna, quien además de numerosísimos retratos personales de autor, ha acumulado una gran cantidad de fotografías de fiestas, disfraces, bailes, carreras, o viajes a países como Egipto y Grecia de inicios de siglo XX. Por supuesto, tales testimonios constituyen unos documentos inestimables para el estudio del ocio, la moda y mentalidades, pero también del ritmo, las aficiones o el nivel de vida de la nobleza de la época.

Junto a las anteriores, es bastante frecuente la fotografía de las obras de arte, así en el fondo Fernán Núñez la mayoría de los ejemplares fotográficos son fotografías de los cuadros y estancias de los palacios de la familia, algunos de ellos presumiblemente perdidos. En este sentido, se da la circunstancia que gran parte de la pinacoteca de la Casa de Osuna pasó al Museo del Prado, con lo cual pueden rastrearse algunos de sus cuadros y esculturas entre la documentación que se conserva en el Archivo de la Nobleza.

En tercer lugar, 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 excelentes ejemplares de retratos desde Isabel II, Alfonso XII, María Cristina, Alfonso XIII y demás infantes e infantas de España. La mayoría de tales retratos fueron realizados por Kaulak, Herbert o Laurent.

Un fenómeno interesante en cuanto al coleccionismo de retratos de personalidades es el de las guerras carlistas. Los archivos de Mendigorriá (documentos incautados a los carlistas por los «ayacuchos») como en el de los condes de Arbeláiz (título carlista) custodian un interesante y valioso grupo de fotografías de temática carlista, no solo retratos dedicados, también fotorreportajes de las guerras, en especial de la tercera Guerra Carlista (fotografías de los sitios de Bilbao).

Por otra parte, los fondos custodiados en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional que ingresaron a través del fondo de Títulos y Familias procedente de Madrid (incautados por la Junta de Recuperación del Tesoro Artístico, 1937-1939) y ahora recientemente identificados, nos han deparado algunas sorpresas. Ya era conocido el archivo personal de la familia Sorela y Mauri por los reportajes en Italia (Bolonía y Venecia), así como en Alemania y Austria. Es curiosísimo el fotorreportaje de los bomberos de Graz en Austria.

Además, ocurre que al dorso de las fotografías aparecen en ocasiones sellos de la Junta del Tesoro Artístico del Archivo Histórico Nacional. Donde consta su «*procedencia Comendadoras de Santiago, Madrid*», lo que tal vez nos indique que posiblemente junto con los documentos de esta familia se mezclaran otras fotografías incautadas a otras familias o palacetes. De este modo, mezcladas con Sorela nos encontramos un grupo de fotografías y documentos del fotógrafo italiano Raffaello Ferretti (1824-1880, aproximadamente), así como del también fotógrafo Giacomo Bersani (Italia, siglo XIX), todas ellas fotografías de autor.

El dorso de los documentos además de servir de orientación a la hora de identificar al autor así como al retratado, nos puede aportar ideas sobre «otros usos» de las fotografías. Como paradigma, en una fotografía del interior de un palacete alemán (Sorela y Mauri, cp.



364, d. 33) nos encontramos una anotación escrita al dorso en lápiz azul —rodeado de ciertas manchas parduscas bastante sospechosas—: «Peligro de muerte tocar a esta cama. Requisada por el camarada Juan Miguel Tebar».

Finalmente no podemos olvidarnos de las colecciones de postales, del siglo XIX y todo el siglo XX, la inmensa mayoría de lugares y edificios de diversas zonas geográficas, pero tampoco escasean las de artistas de cine, cupletistas y varietés, muchas de ellas dedicadas e incluso algunas, subidas de tono.

En la actualidad (octubre de 2006), tenemos más de 1.700 registros en nuestra base de datos sobre fotografía (que incluyen tanto descripciones de unidades documentales, como fotorreportajes o álbumes). Asimismo, tenemos identificadas cerca de 7.000 fotografías, la mayoría de ellas a través de los archivos recientemente ingresados (Arbelaiz, Chávarri, Triano, Velarde...). Pero es que se da la circunstancia que el recientemente ingresado archivo de los vizcondes de Altamira de Vivero, procedente de Segovia, ha aportado una riquísima colección de fotografía antigua, entre las que destacamos, además de las postales y los retratos, una buena colección de fotografía estereoscópica.

Así pues, nos ha parecido esta una excelente ocasión para difundir los proyectos en marcha de tratamiento integral de fotografía de la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional; desde su instalación a la descripción normalizada según las Normas Estatales del Ministerio de Cultura (AER/PARES), pasando por la digitalización de las mismas para su consulta remota y directa a través de Internet.

Tales proyectos ya fueron comenzados con los sistemas informáticos Archiges/Archidoc con cámaras digitales en escala de grises, cuyos trabajos fueron objeto de un reciente trabajo de revisión de las descripciones y adecuación de las fichas al formato ISAD (G) y modelo de ficha de descripción fotográfica de AER que fuera propuesto por Blanca Desantes Fernández. En la actualidad el AER está en proceso de revisión y sustitución por una nueva herramienta de búsqueda y descripción que se encuentra en producción (PARES) y que en un tiempo podrá consultarse en la página web del Ministerio de Cultura. Esta circunstancia está sirviendo para redefinir nuestros proyectos de digitalización sistemática, entre los que esté el del material fotográfico, junto con las cartas de Osuna, los escudos de armas y los árboles genealógicos; así, se ha pasado de la producción en escala de grises a la digitalización en color por cámara digital o escáner de mesa.

No voy a detenerme en asuntos técnicos de digitalización de imágenes, tema que dejo para los expertos en digitalización; pero sí apuntar que uno de los inconvenientes a lo largo de estos últimos años con este proyecto de fotografía antigua, ha sido el hándicap que hemos sufrido la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional por haber sido proyecto piloto de las migraciones al AER. Los responsables de esas migraciones masivas realizadas en 2003 no tuvieron en cuenta los registros informáticos en borrador o simplemente en proceso de revisión que existen en toda base de datos, encontrándonos posteriormente que, con ánimo de disponer del mayor número posible de registros, se habían publicado todos ellos, y que además, dichas fichas y registros erróneos no podrían modificarse (las

signaturas) ni siquiera despublicarse, con el consiguiente «ruido informativo» generado. En consecuencia, las fichas descriptivas que se estaban haciendo por aquel entonces y que no habían sido revisadas fueron publicadas en Internet sin pasar los filtros de control pertinentes. Estos problemas deberán verse resueltos con las herramientas del nuevo portal que nos permita ofrecer desde Internet unas descripciones adecuadas que por el momento sólo se están ofreciendo en las bases de datos del propio centro.

Otro de los problemas, que ya no es específico de este archivo, es el derivado de la identificación de las personas retratadas o los lugares fotografiados. Salvo aquellos casos de personas de reconocida trayectoria, la mayoría de los retratos familiares no dan más pistas -cuando las dan- de apodos o nombres de pila, teniendo que recurrir, cuando se puede, a los propietarios de los archivos para identificar los retratos. Algo similar ocurre con las fotos de lugares (sobre todo ciudades) que han sufrido tanto los inevitables cambios urbanísticos como las consecuencias de las dos contiendas mundiales o nuestra propia Guerra Civil y cuya faz resulta ahora irreconocible.

En definitiva, y a pesar de los problemas de conservación identificación y difusión (derechos de autor de los fondos públicos y privados), los archivos familiares, y por descontado los propios de la nobleza, custodian buenos y valiosos ejemplares de fotografías desde el inicio de los primigenios procedimientos en torno al 1850, aunque sus propietarios no siempre son conscientes de su valor e interés. Este es uno de los elementos que estamos intentando hacer valorar y que se tienen muy en cuenta a la hora de proceder a seleccionar los nuevos ingresos de archivos nobiliarios o de evaluar en los proyectos de digitalización de archivos nobiliarios -propios o ajenos a través de los programas de ayudas archivísticas del Ministerio de Cultura- por este centro, pionero en su concepción y que pretende catalizar la información archivística derivada de unas familias cuyo protagonismo en la historia es incuestionable.

## BIBLIOGRAFÍA

DESANTES FERNÁNDEZ, BLANCA, «Descripción de documentación fotográfica en los Archivos Estatales, aplicación de las normas internacionales», en *Imatge i recerca. V Jornades Antoni Varés*, Girona, Ajuntament de Girona, 1998.

- «Historia de la fotografía en los Archivos Estatales», en *De la brújula a Internet: los archivos estatales españoles. XIV Congreso Internacional de Archivos*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000.

LÓPEZ MONDEJAR, PUBLIO, *Historia de la fotografía en España*, Madrid, Lunwerg, 2003.

MUÑOZ BENAVENTE, M. T., «El patrimonio fotográfico: la fotografía en los archivos», en *Manual para el uso de archivos fotográficos: fuentes para la investigación y pautas de conservación de fondos documentales fotográficos*, Santander, Universidad de Cantabria, 1997, págs. 37-69.



1  
SNAHN, *Torrelaguna*, c. 203, d. 1.



2  
SNAHN, *Bornos*, c. 579, d. 9.



3  
SNAHN, *Torrelaguna*, c. 32, d. 7.

## CIUDAD Y FOTOGRAFÍA EN JUAN RUIZ DE LUNA (1885-1925)

CÉSAR PACHECO JIMÉNEZ

Juan Ruiz de Luna, más conocido en su faceta posterior de ceramista, tenía una tradición artística importante; natural de Noez donde nació en 1863, toma contacto con el mundo de la decoración pictórica a través de sus hermanos mayores Emilio y Jerónimo Herráiz de Luna, que trabajaban en Madrid<sup>1</sup>. Por unas circunstancias determinadas sus hermanos se trasladan a Belvís de la Jara para decorar el interior de una farmacia<sup>2</sup>, saliéndoles más tarde otro encargo en Las Herencias. Ante el éxito obtenido deciden instalarse en Talavera, para atender el gran volumen de demandas solicitan a su padre la ayuda de Juan. La etapa de convivencia y trabajo con sus hermanos acaba, no obstante, en 1885 cuando mueren, víctimas del cólera, Emilio y Jerónimo.

Al hacerse cargo del negocio de pintor decorador, Juan se decide a probar otros campos artísticos; la fotografía, que por entonces se presenta como una innovación atractiva e instrumento útil cada vez más solicitado por un amplio sector de la sociedad, acaba por seducir a Ruiz de Luna. Las posibilidades de poner una galería fotográfica eran muchas, pues dada la inexistencia de un profesional que se encargara de esta tarea en Talavera, se ofrecía un panorama interesante.

La iniciativa parece que partió de Juan Ruiz de Luna quien ofreció la idea a un amigo de Talavera, Juan José Perales. En una fecha indeterminada entre los años 1885 y 1890 ambos se asocian para poner en marcha un nuevo proyecto. El industrial Perales había nacido en Arenas de San Pedro hacia 1866, pero debió de trasladarse a Talavera en los años ochenta. Suele figurar en la documentación como lapidario o marmolista, por lo que su labor de oficio artesano le hacía más sensible al nuevo invento fotográfico.

Ruiz de Luna le propuso a Perales que se desplazara a Madrid para aprender la técnica - suponemos que en alguna de las escuelas o con los maestros fotógrafos que existían en estos años en la capital. Una vez obtenidos los conocimientos básicos los dos socios abren una galería fotográfica, de las primeras conocidas en Talavera, sita en la plaza de Aravaca, en la planta baja de un antiguo caserón palaciego<sup>3</sup>.

La sociedad Perales-Ruiz de Luna debió de mantenerse hasta 1895 aproximadamente. En esta etapa, trascendental para el despegue de la actividad fotográfica en Talavera, Ruiz de Luna compagina su labor como pintor decorador con la actividad de fotógrafo. Retratos individuales y familiares hechos en estudio se prodigan, pues no en vano el retrato fue el gran motor de la divulgación de la fotografía. De estos años han llegado hasta nosotros algunas fotografías de personas de Talavera, entre ellas la que reproduce López Mondéjar<sup>4</sup>, o el retrato del propio Juan Ruiz de Luna, posiblemente realizado por Perales.

1 I. Hurley Molina, *Talavera y los Ruiz de Luna*, Toledo, IPIET, 1989, pág. 55.

2 F. Jiménez de Gregorio, «Presencia artística de los ceramistas Ruiz de Luna en Belvís de la Jara», en *La Voz del Tajo* (30-9-1981).

3 Con anterioridad a Ruiz de Luna y Perales tenemos constancia del trabajo de otro fotógrafo local llamado Sergio Sánchez, que trabajó en la ciudad en la década de 1880. C. Pacheco, «Fotografía en Talavera de la Reina. Apuntes para su historia (1850-1950)», en *Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha*, núm. 28 (invierno 2004-2005), págs. 43-49.

4 *Crónica de la luz. Fotografía en Castilla-La Mancha (1855-1936)*, Madrid, Fundación Cultural Castilla-La Mancha y Ediciones El Viso, 1984, pág. 31.

Una vez concluida la colaboración entre ambos, Juan José Perales, que seguía igualmente dedicado a su labor de marmolista, decide instalar otro nuevo estudio en el piso alto del número 29 de la calle Corredera del Cristo, donde tenía su taller de mármol; así lo solicita al Ayuntamiento el 14 de abril de 1896<sup>5</sup>. Junto con Ruiz de Luna y Fabián Fernández seguía siendo uno de los escasos fotógrafos talaveranos en estas primeras décadas del siglo<sup>6</sup>. Ignoramos la fecha de su muerte. De él conservamos una foto singular publicada por López Mondéjar, con el título «Retrato de una familia de orden» realizada hacia 1905. Su calidad artística nos hace pensar en un fotógrafo con ciertas dotes para la composición.

La trayectoria de Juan Ruiz de Luna, una vez deshecha la sociedad con Perales, transcurre en sentido ascendente, descubriendo nuevos campos de experimentación que empiezan a vislumbrarse. Juan en esta época mantenía contactos comerciales con los hermanos Lumière, los cuales le proveían de material fotográfico. Tras las primeras imágenes en movimiento obtenidas por los franceses, estos le proponen hacerse con la exclusiva para promocionar el cinematógrafo en Cataluña. Aunque Ruiz de Luna estuvo convencido inmediatamente del proyecto, las diez mil pesetas necesarias en la inversión inicial no pudo obtenerlas; así se frustró la posibilidad de haberse convertido en el pionero del séptimo arte en España y convertir a Talavera en uno de los centros más importantes del primer cine español, según Agustín Díez<sup>7</sup>.

Su profesionalidad y las grandes dotes de artista que demuestra con la cámara, especialmente para la composición y la iluminación aparte de una gran sensibilidad, en palabras de Mondéjar, superior a la de la mayoría de sus colegas, le convierten en una figura importante en el panorama histórico de la fotografía regional.

Tras la etapa del trabajo con Perales, hacia 1905 cambia su estudio artístico y galería fotográfica a la calle Medellín número 7 (hoy calle Mesones). Allí sigue compaginando los trabajos de pintura y decoración –se convierte además en distribuidor de artículos de pintura– con la fotografía de estudio o de calle. El establecimiento se mantiene en este lugar hasta 1912, se traslada a sus casas de la plaza de la Libertad (hoy del Pan) donde desde 1908 venía funcionando la famosa fábrica de cerámica «Ntra. Sra. del Prado» que tanto renombre dio a la familia y a Talavera.

Por entonces Ruiz de Luna ya era un reconocido artista en Talavera, y su establecimiento de pintor, decorador y fotógrafo era un lugar de referencia. Con estas palabras le dedica una página una guía de la provincia de Toledo de 1906:

No es el señor Ruiz de Luna un comerciante adocenado, ni menos un mercader sólo atento a aumentar a toda costa sus ganancias. Artista por vocación, pintor cuyos altos vuelos hubieran podido desarrollarse en otras esferas muy superiores a las en que se ha condenado a vivir, ha implantado en Talavera una industria que tiene más de artística que comercial.

El sello que ha sabido imprimir a su establecimiento lo dice así desde el primer instante. Museo de verdaderas curiosidades, en él encuentra el aficionado cuantos detalles de ornamentación desee, desde el cuadro notable-

5  
Archivo Municipal de Talavera (en adelante AMT),  
*Secretaría. Obras y Urbanismo*, «Licencias de obras de  
1896», sig. 6687.

6  
C. Pacheco Jiménez, «Aproximación a la historia de la  
fotografía en Talavera», en *Imágenes de una ciudad y sus  
gentes. Fotografía en Talavera de la Reina, 1857-1950*,  
Talavera, Colectivo Arrabal, 1997, págs. 43-54.

7  
A. Ruiz de Luna González, «El Alfar de los Ruiz de  
Luna. Datos para una historia de la Cerámica de  
Talavera», en

*La Voz de Tajo*, especial Ferias de Mayo 1981, s. p. A.  
Díez Pérez, «Aproximación a la historia del cine mudo  
en Talavera (1897-1933)», en *Cuaderna (Revista de estudios  
humanísticos de Talavera y su antigua tierra)*, núm. 3  
(febrero-1996), pág. 35.

mente pintado, hasta la fotografía en que se ve la mano del que no se contenta con reproducir el natural, sino que le persigue hasta sorprenderle en el momento más bello...<sup>8</sup>

## 1. Géneros fotográficos tratados por Ruiz de Luna

La trayectoria de Ruiz de Luna en solitario incide en la producción de las modas fotográficas al uso, desde las famosas *cartes de visite* o tarjetas de visita, que tan populares se hicieron en las últimas décadas del siglo pasado, hasta la realización de fotos de objetos y conjuntos cerámicos de su propia fábrica.

En realidad tocó un elenco de campos temáticos que estaban en consonancia con la demanda del público, por una parte, y otras fotografías que más bien parecen responder a un interés personal y artístico. Entre las primeras hay que resaltar el retrato. La calidad y buen hacer del Ruiz de Luna retratista le convierte, como ya dijimos, en uno de los fotógrafos más preocupados por la luz y la composición, sin duda, por herencia directa de su formación como pintor y decorador.

La rivalidad entre pintura miniaturizada y fotografía en el campo del retrato fue patente en la etapa de consolidación de la fotografía. Pero frente a unos planteamientos de tipo positivista que caracterizaron a esa etapa, algunos fotógrafos empiezan a descubrir las posibilidades creativas del retrato; entre estos, muchos pintores se alían con la cámara y comienzan su actividad fotográfica conjunta. El caso de Ruiz de Luna es uno de tantos profesionales que se anuncia como pintor y fotógrafo<sup>9</sup>. De la misma manera, su futura actividad como artista cerámico a partir de 1908 no le impidió seguir con su pasión por la imagen fotográfica, binomio que comparte con otros insignes ceramistas de principios de siglo como Daniel Zuloaga o Joaquín Castellarnau<sup>10</sup>. Esta forma de fusión le valió un éxito y una reputación como fotógrafo. De tal manera que muchos vecinos de la ciudad y también de la comarca venían a retratarse al estudio de Juan Ruiz de Luna cuando visitaban Talavera.

De los muchos retratos que realizó hay que destacar los ya referidos de «tarjetas de visita», modalidad patentada por Disdèri<sup>11</sup> y que se hizo popular en nuestro país a partir de 1858. Esta cartomanía alcanza a todos los públicos; niños, adultos o ancianos, matrimonios, personajes de la vida pública<sup>12</sup> fueron retratados por Ruiz de Luna. Los que se hicieron en estudio presentan un modesto mobiliario (una mesa, columna, silla o sillón, etcétera) y por supuesto, el telón esceno-gráfico. Otros realizados en domicilio o en el lugar de trabajo aprovechan el decorado existente como telón de fondo.

Otra área que frecuentó Luna fue la colaboración en la prensa gráfica de la época. Hay que recordar que desde 1882 la fotografía se había incorporado a las grandes publicaciones periódicas. En localidades de provincia esta será más tardía. En Talavera, la prensa local imprime las primeras fotografías ya comenzando el siglo<sup>13</sup>. Posteriormente, su presencia se hace cada vez más asidua. Revistas como *Castilla*, *El Castellano Gráfico*, Toledo, etcétera

8 *Guía del viajero de la provincia de Toledo*, 1906, pág. 219.

9 Como tal se anunciaba Ruiz de Luna en el periódico local *El Palenque*, núm. 4 (5-11-1899).

10 A. Rubio Celada, «Cerámica y fotografía en España a finales del siglo XIX y principios del XX», en *Forum Cerámico*, núm. 8 (2002), págs. 41-50.

11 M. L. Sougez, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1985, págs. 148 y siguientes.

12 Entre estos cabe destacar el pleno de la Fundación Aguirre fotografiado hacia 1912-1913 (en E. Martínez Montoya, *La antigua Talavera*, Talavera, 1985, pág. 26). O el secretario del Ayuntamiento don Antonio Gómez Pavón, en C. Pacheco y B. Díaz (coords.), *Imágenes de una ciudad...*, Talavera, Colectivo Arrabal, 1997.

13 Las primeras localizadas son las del periódico *El Criterio*, en mayo de 1905, tomadas posiblemente por Enrique Ginestal Martínez de Tejada. Sobre este fotógrafo talaverano ver C. Pacheco Jiménez, «Aproximación...», págs. 51-52.



tienen fotografías de Ruiz de Luna ilustrando los artículos sobre Talavera; ello le ofrecía a nuestro fotógrafo nuevas posibilidades para ejercer su arte.

## 2. La ciudad en las fotos de Ruiz de Luna

Buena parte del concepto icónico que tenemos de la Talavera de las primeras décadas del siglo XX se lo debemos a Ruiz de Luna. Sus vistas urbanas y tarjetas postales son sin duda una buena muestra para comprender la imagen de ciudad, como testimonio gráfico de primer orden.

En el origen de la tarjeta postal en Talavera hay que tener en cuenta el papel preponderante que Ruiz de Luna tuvo en la producción fotográfica local. Al inicio de la centuria el polifacético artista tenía una merecida fama como retratista, hecho que supo aprovechar para cultivar otros géneros con no menos tirón comercial. Así pues, en pleno auge de la tarjeta postal en los primeros años del nuevo siglo<sup>14</sup>, las imágenes tomadas por Ruiz de Luna sirvieron de base para la primera serie conocida de postales de Talavera que se puso en circulación en 1902.

Sin embargo, no fue el propio fotógrafo el que comercializó las postales como podría suponerse; la iniciativa la tuvo un empresario talaverano, Norberto Vázquez, que probablemente vio las enormes posibilidades que el nuevo medio ofrecía. Como ya hemos dicho, tomando las placas fotográficas de Ruiz de Luna, el comerciante talaverano encargó la impresión de las postales a la prestigiosa casa de Hauser y Menet, cuyo logotipo aparece en el reverso<sup>15</sup>. Formando parte de las numerosas tiradas que estos impresores hicieron de las ciudades y lugares más importantes de España, la de Talavera consta de una serie de al menos diez imágenes localizadas hasta el momento. Su tipología sigue las pautas de las postales iniciales cuya imagen plasmada en el anverso ocupan tan sólo una parte del campo.

Independientemente, Ruiz de Luna comercializó varias series de más de cuarenta imágenes diversas de Talavera (calles, plazas, monumentos, puentes, vistas del río Tajo...) que son uno de los mejores documentos gráficos para la historia urbana de la ciudad<sup>16</sup>. Una de las primeras series posiblemente la realizó en distintas fases, si bien por algunos detalles concretos, la situamos en torno a 1906, admitiendo que algunas pudieron ser hechas ya en los años noventa. A diferencia de la serie que realiza para Norberto Vázquez, en estas fotos no se utiliza el efecto difusor que servía de marco para encuadrar la imagen. El propósito parece atender más a la foto-documento aunque con miras comerciales y turísticas. El autor huye aquí de un planteamiento de estética romántica para aceptar más la realidad objetiva. Otra serie ya de los años veinte vuelve a incidir en aspectos emblemáticos de la arquitectura y el urbanismo talaveranos.

La serie de 1906, que es la más conocida por el gran público, fue objeto, no obstante, de posteriores copias y reproducciones por otros fotógrafos y editores. Su valor como documento histórico es indiscutible, pues además marca una tónica general en cuanto a lugares

<sup>14</sup>  
C. Teixidor, *La Tarjeta Postal en España, 1892-1915*, Madrid, Espasa, 1999.

<sup>15</sup>  
M. Carrasco Marques, *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet (1892-1905)*, Madrid, Casa Postal, 1992.

<sup>16</sup>  
C. Pacheco Jiménez, «La tarjeta postal en Talavera», en C. Pacheco y B. Díaz, *La ciudad en el recuerdo. La tarjeta postal en Talavera de la Reina, 1902-1960*, Talavera, Colectivo Arrabal, 2005, págs. 29-38.

de Talavera que son susceptibles de admiración. No en vano, en esos momentos se está viviendo una especie de relanzamiento de la economía talaverana, sobre todo a raíz de la potenciación del comercio, la instalación de la línea y estación del ferrocarril y la celebración de los mercados quincenales. Todo ello repercute en una visión determinada de la ciudad, que por parte de las autoridades se empeñan en que sea lo más atractiva posible para el visitante foráneo<sup>17</sup>.

Las imágenes seriadas de estas colecciones postales son un instrumento valioso para montar una campaña de reconocimiento y propaganda de las virtudes y el orgullo locales, de cara al exterior. Dejando aparte las condiciones reales en las que se desenvolvía la vida en Talavera, en todos los órdenes, lo que sí denotan estas imágenes de la ciudad es una cierta perspectiva romántica, evocadora de un pasado glorioso, materializada en los monumentos y patrimonio artístico; a su vez sirven de muestra de los patentes esfuerzos de modernidad que se están llevando a cabo para convertir a Talavera en una urbe en expansión.

Desde el punto de vista técnico esta serie de 1906 ya incorpora la nueva normativa de envíos postales decretada a finales del año anterior, por la que el reverso debía ir dividido. La imagen impresa por fototipia ya se extiende por todo el anverso, consignando además la leyenda informativa sobre la ciudad, motivo fotografiado, número de la serie y el nombre del fotógrafo-editor. Esta serie está publicada con unos tonos sepia en los ejemplares localizados<sup>18</sup>. Por lo que respecta a la numeración de las postales, hemos podido detectar que existen al menos dos diferentes subseries que se imprimieron en distintos momentos como puede verse en el inventario, siendo la leyenda la misma y variando únicamente el número de postal.

El otro capítulo que ocupa una parte importante de la producción fotográfica de Ruiz de Luna es el de la fábrica de cerámica, tanto de las instalaciones como del personal, y museo de cerámica; también las piezas y conjuntos cerámicos tradicionales de Talavera o Puente que localizó en la zona o en distintos lugares de la geografía española. Como parte vital de su trayectoria profesional y familiar, las fotos de la fábrica recogen distintos momentos de su desarrollo, entre 1908 y la década de 1930 sobre todo<sup>19</sup>.

Estas imágenes son una rica fuente documental, no sólo para la historia de la cerámica, sino también para las investigaciones de la actividad industrial de estos años, condiciones de la actividad fabril, técnicas, infraestructuras, montajes, etcétera. Especialmente destacan los interiores de la fábrica con mujeres pintoras y trabajadoras en el taller del juguete.

Algunas visitas a la fábrica y museo por parte de autoridades civiles, militares, personajes del panorama cultural e intelectual también fueron captadas por la cámara de Ruiz de Luna. La vinculación especial que Juan Ruiz de Luna tuvo con la Casa Real propició que algunos de sus miembros la visitaran asiduamente, hecho que se tradujo en ocasiones en imágenes de protocolo. De ellas cabe destacar la visita que hace la infanta Isabel en 1916, o la de la reina María de Rumanía, la princesa Ileana, don Alfonso de Borbón y la infanta Beatriz en 1929.

La cada vez mayor implicación de Ruiz de Luna en las faenas cerámicas de su fábrica, posiblemente le fue restando tiempo para la actividad fotográfica. Su decidido papel en la recuperación de ese *revival* de la cerámica talaverana, dentro de una corriente de renacimiento

17

Ver B. Díaz Díaz, *Talavera de la Reina durante la Restauración (1875-1923)*, Política, economía y sociedad, Talavera, Ayuntamiento, 1994 y del mismo autor *De la Dictadura a la República: la vida diaria en Talavera de la Reina (1923-1936)*, Talavera, Colectivo Arrabal, 1996.

18

Especialmente la serie completa de cuarenta y dos fotografías propiedad del coleccionista toledano don Luis Alba.

19

F. González Moreno, «La cerámica de Talavera a través de las fotos de Ruiz de Luna», en *El Encuentro de Historia de la Fotografía de Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006, págs. 140-147.

de aquellos elementos culturales propios de la regeneración nacional finisecular. La nueva valoración de las artes decorativas y la artesanía servirán de base para que empresas de artistas como la de Ruiz de Luna consigan un éxito antes desconocido<sup>20</sup>.

Cuando hacia 1925 cesa su actividad como profesional, pero no así como aficionado a la fotografía, el estudio de la plaza del Pan pasa a manos de otro conocido fotógrafo local, Juan Otero<sup>21</sup>. Desde entonces se dedica a realizar sus reportajes en el seno de la fábrica de cerámica y a la publicación en determinadas revistas de imágenes de Talavera.

Analizando detenidamente el contenido de la producción fotográfica de Ruiz de Luna caemos en la cuenta del propósito expositivo que tienen las series urbanas. Cada rincón, plaza, calle, monumento, escenario urbano está impregnado de un carácter casi didáctico, enseñando al espectador las realidades de la ciudad a modo de escaparate. Cabe señalar algunos de los elementos que con mayor empeño formaron parte de esa propaganda de la «modernidad» de Talavera: el puente y el río, el mercado y ferias de ganados y la ciudad en sí misma.

El puente de Hierro fue inaugurado el 25 de octubre de 1908 y nuestro artista estuvo allí para recoger todos los eventos en un interesante reportaje gráfico, de aspiración periodística, como también lo estaría para recoger algunas instantáneas durante el proceso de construcción. El hoy conocido como puente Reina Sofía, es símbolo del progreso y la modernidad para la ciudad que aspiraba con ello a una mejora importante en las comunicaciones con el sur del Tajo<sup>22</sup>. También Ruiz de Luna va a captar con su cámara la tradicional imagen panorámica de Talavera desde la orilla opuesta del Tajo, recogiendo las decadentes murallas musulmanas bañadas por el río, y los edificios emblemáticos al fondo, como la iglesia-colegiata de Santa María con su esbelta torre, la imponente mole arquitectónica del monasterio de Santa Catalina y el tortuoso y desvencijado puente medieval. Evocando con ello precedentes importantes de los ilustradores y fotógrafos<sup>23</sup> que en la misma línea plasmaron la particular silueta de la ciudad antigua.

En un segundo apartado tenemos la actividad ganadera representada por el mercado y feria de ganados. En Talavera decir ganado es tanto como evocar una de sus columnas vertebrales en la historia de la urbe y su territorio<sup>24</sup>. Desde finales del siglo XIII, cuando Sancho IV concede en 1294 el privilegio de la celebración de unas ferias anuales en torno al día de San Andrés, la actividad ganadera apoyada por la red de vías pecuarias que cruzan el alfoz talaverano fue incrementándose. Con el tiempo, la feria de noviembre se trasladó al día de San Mateo (21 de septiembre) y posteriormente, se fijó una nueva feria local en el mes de mayo en torno al día de San Isidro (15 de mayo).

La cita ferial del 15 de mayo en los años que Ruiz de Luna realiza sus fotos tiene especial importancia, sin duda por ser la cita mercantil más importante y trascendental para la ciudad<sup>25</sup>. El ambiente que se muestra en las fotos del campo ferial es el propio que en esos días feriados se vivía en Talavera, y que algún escritor local reflejó años después con pinceladas literarias:

Apenas amanece el día 15 de mayo, primero de Feria, la más importante de las dos que se celebran en la histórica ciudad de Talavera de la Reina, la

20  
F. González Moreno, *Decadencia y revival en la azulejería talaverana. Retablos, altares y paneles del «Renacimiento Ruiz de Luna»*, Talavera, Ayuntamiento, 2002, pág. 117.

21  
C. Pacheco Jiménez, «Aproximación a la historia de la fotografía...», pág. 52.

22  
B. Díaz y A. Moraleda, «El Puente de Hierro de Talavera de la Reina: una enrucijada de caminos. Noventa aniversario (1908-1998)», en *Cuaderna*, núm. 6 (1998), págs. 96 y siguientes.

23  
La tradicional imagen de la ciudad con sus monumentos más representativos reflejados en el Tajo fue desde el siglo XVI la preferida por los observadores y artistas, como Anton van de Wyngaerde (1567), la del cardenal Portocarrero (finales del siglo XVII), o las de P. Antonio García de Boreas (1768). También el famoso fotógrafo inglés Clifford plasmó una de sus dos fotografías de Talavera con el puente viejo y la ciudad al fondo. Sobre esta última ver G. Kurtz, «La imagen fotográfica de Talavera de la Reina tomada por Charles Clifford, que se incluye en el álbum *Vistas de Toledo y Extremadura*», en *Cuaderna*, núm. 5 (1997), págs. 70-86.

24  
B. Díaz, C. Pacheco y M. A. Blanco, *Los mercados de ganado de Talavera de la Reina: orígenes, desarrollo y consolidación. Centenario de los mercados quinquenales (1898-1998)*, Talavera, Colectivo Arrabal, 1998.

25  
En el semanario toledano *El Castellano Gráfico*, núm. 6 (1924) aparece un artículo firmado por GRIOS titulado «La feria de Talavera» describiéndola en estos términos: «es de tal popularidad y trascendencia en el orden mercantil la feria de mayo talaverana que sin hacer la menor propaganda y sin celebrarse festejos de clase alguna allá acuden personas de toda la provincia y de muchos puntos de España en tal número que se duplica en unos días con mucho exceso la población ordinaria de Talavera».

primordial obligación de todo buen talaverano, era comprarse una larga y flexible vara.

La hermosa pradera que al salir de la población se extiende a mano izquierda desde el paseo del Prado hasta el de la Estación, estaba materialmente cuajada de ganado: por la carretera paseaban los caballos de precio, llevándolos sus jinetes ya al paso ya al trote, para que resaltasen las condiciones de los animales; al comienzo de la pradera el ganado mular y asnal, y más allá el de cerda y el vacuno.

Todo era movimiento; una confusa algarabía dominaba el ambiente, se oía el relinchar de los caballos mezclado con los balidos de los corderos que al otro lado del paseo se hallaban; las voces de los vendedores, las discusiones de los tratantes, los gitanos con su cadenciosa habla iban de un lado para otro ponderando con pintorescas imágenes la bondad de sus animales, las gitanas con sus churumbeles a cuestras seguían a sus hombres mezclándose en la discusión para acabar de decidir a tal cual comprador reacio.

Una multitud de abigarrado aspecto se apiñaba estrujándose materialmente dando la nota de color los pintorescos trajes de lagarteranas y navalqueñas. En algún puesto de bebidas se celebraba el alboroque de un trato llevado a feliz término<sup>26</sup>.

Busca las constantes identitarias de la ciudad mercantil y ganadera, de la ciudad que despierta somnolienta a los amaneceres de la modernidad industrial. El ferrocarril que había llegado a Talavera en 1876<sup>27</sup> fue hasta la segunda mitad de la década de 1920 el medio de comunicación y transporte de mercancías más utilizado por el público, lo que le convirtió en un símbolo de esa pretendida modernidad a la que aspiraba la ciudad, a pesar de tener detractores entre los eruditos locales que veían en este invento un empobrecimiento del comercio de la urbe, por el poder de atracción de Madrid<sup>28</sup>.

Pero el concepto de ciudad que tiene Ruiz de Luna apunta también hacia la más elemental visión de un paisaje urbano que se caracteriza por su estatismo. Frente al ideal de progreso económico que se pretende por las autoridades y la burguesía locales, las fotos de Luna muestran esa inevitable resaca decimonónica que había condenado a Talavera a un estado de involución acusada, sobre todo en su urbanismo. Y todo ello a pesar de las desacertadas medidas políticas que en materia de patrimonio histórico habían aplicado las corporaciones municipales desde 1860, en aras de supuestas mejoras del viario urbano, lo que originó la desaparición de una parte importante del conjunto monumental (parte de las murallas, desaparición de puertas, iglesias medievales, palacios de la nobleza local, etcétera)<sup>29</sup>.

Regocijándose con un lenguaje gráfico propio del «postalismo» Luna va recorriendo cada paraje de los alrededores que tiene interés paisajístico, cada edificio con carga de historia, calles populosas del centro comercial y aquellas otras que aportan una forma de ser entre el casticismo y el costumbrismo talaveranos. En todas las series de postales que saca a la luz,

26

J. M. Portalés, *Talavera de la Reina (novela de costumbres)*, Cuenca, Imprenta del Seminario Conciliar, 1927, págs. 20-21. Sobre este autor ver P. Rojas, «Jose María Portalés y su novela de costumbres talaveranas» en *Cuaderna*, núms. 12-13 (2004-2005), págs. 195-207.

27

B. Díaz, *Talavera de la Reina durante la Restauración...*, pág. 80. En ese mismo año Alfonso XII, que visitó la villa viajando en ese mismo ferrocarril desde Madrid, decretó el título de ciudad para Talavera.

28

Así lo recoge el cronista Ildefonso Fernández y Sánchez en su *Historia de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Talavera de la Reina*, Talavera, Imprenta Rubalcaba, 1896, pág. 98.

29

F. García Martín, *El patrimonio histórico y artístico de Talavera de la Reina en el siglo XIX*, Talavera, Ayuntamiento, 2004; C. Pacheco Jiménez, *Las antiguas puertas de Talavera de la Reina. Estudio histórico y arqueológico*, Talavera, Excmo. Ayuntamiento, 2001.

Luna consigue plasmar de alguna manera la impronta de ciudad en construcción, de ciudad con vocación de progreso con traje rústico, donde el peso de lo agrícola es más importante que el industrial. No renuncia, sin embargo, a enfocar el futuro de esta antigua villa convirtiendo en símbolos aquellos elementos e infraestructuras que, con los nuevos tiempos, los talaveranos habían sabido levantar como la plaza de toros, el puente metálico, o la estación del ferrocarril. La tradición secular de las vetustas calles, plazas, molinos, palacios, iglesias, incluso las huertas y ermitas, comparten escaparate con los despuntes hacia el prometedor mañana que la Talavera de los años diez y veinte confiaba en hacer realidad.

Como colofón habría que dejar bien patente el valor fotohistórico que tienen las imágenes de Ruiz de Luna, tanto las seriadas como los reportajes o instantáneas realizadas con motivo de algún evento en Talavera. Su aportación se puede deber no tanto al exclusivismo que se pretendería como el fotógrafo local más carismático, sino por constituir un material de primera mano para la reconstrucción del discurso conceptual y simbólico que se generó en los años finales del XIX y principios del XX en la ciudad de la cerámica.

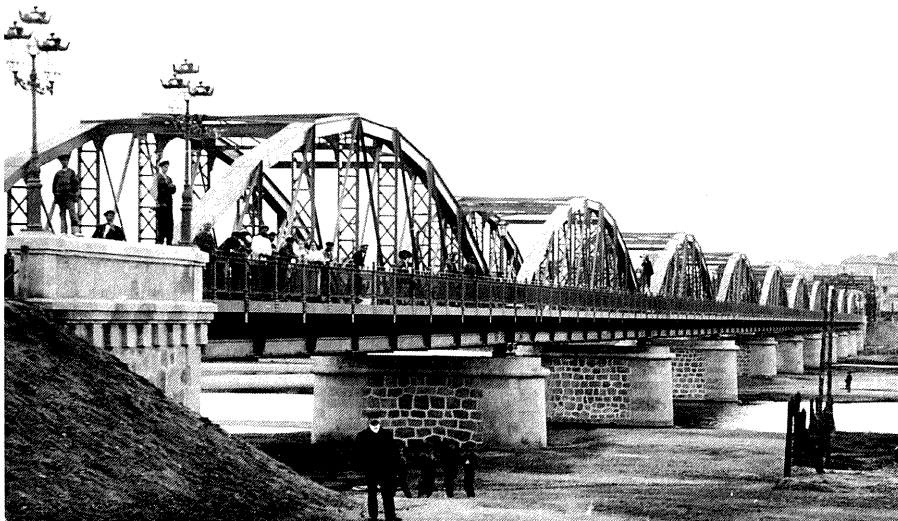
1  
*Mercado de ganado, 1906.*







2  
*Calle Carnicerías, 1906.*



3  
*Puente de hierro, 1908.*





## FOTOGRAFÍAS DE TOLEDO EN LA COLECCIÓN DE RAFAEL DÍEZ COLLAR

JUAN MIGUEL SÁNCHEZ VIGIL

El coleccionismo fotográfico se inicia con el nacimiento de la fotografía debido al interés de los autores por conservar sus obras. Las asociaciones fotográficas surgidas a lo largo del XIX crearon sus propios archivos, y los museos y bibliotecas abrieron las puertas al coleccionismo con iniciativas como la del Victoria & Albert Museum, que comenzó sus adquisiciones en 1856. Otro aspecto importante fue la creación de centros de documentación, secciones y departamentos públicos y privados a partir de las colecciones de investigadores e historiadores relacionados con actividades científicas (arquitectura, conservación del patrimonio, arqueología, etcétera). También los mecenas del arte contribuyeron a la creación de colecciones, como el príncipe Roland Bonaparte, interesado por la etnografía, o el pintor español Manuel Castellano, cuyos fondos se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid y suman 18.000 retratos y 700 paisajes del siglo XIX. Joan Fontcuberta ha distinguido entre fondos de coleccionista y de artista, los primeros formados desde la pasión y los segundos desde la experiencia.

La colección de fotografías sobre la ciudad de Toledo, propiedad de Rafael Díez Collar, forma parte de un conjunto documental del siglo XIX compuesto por cerca de 2.000 originales entre retratos de personajes de todo el mundo y vistas de España y Europa, repartidos como sigue: noventa por ciento de vistas y diez por ciento de retratos. El objetivo primero de Díez Collar no fue la propia fotografía sino la recuperación a través de ella de la memoria histórica. Por consiguiente la colección surgió del interés por los contenidos, que fue despertando la posterior curiosidad por los autores de las imágenes y más tarde por el continente: el soporte, la emulsión, el formato, la tipología, el montaje, la presentación, etcétera. Para este coleccionista, la fotografía constata «el mundo que sí existió antes de los cambios radicales del siglo XX producidos fundamentalmente por las dos guerras mundiales». La recopilación de fotografías y de tarjetas postales comenzó en el año 2000, sin un criterio específico y sin llevar a cabo una selección exhaustiva. Se trataba en principio de conseguir material con el que recuperar la visión de la España decimonónica, lo que permitía a Díez Collar disfrutar de cada pieza al tiempo que valorarla como fuente documental.

La procedencia de los fondos es muy diversa; gran parte han sido adquiridos en Inglaterra, Francia, Austria, Alemania, Italia y Estados Unidos. Abarca desde mediados del siglo XIX hasta la primera década del XX, y en su mayoría son albúminas montadas en diferentes soportes y con formatos muy distintos, desde las delicadas *cartes de visite* hasta los tamaños grandes de las copias (30 por 40 centímetros) que comercializó Jean Laurent en su negocio de la madrileña Carrera de San Jerónimo. Por lo que respecta a la autoría de las imágenes, corresponde a los principales fotógrafos de cada momento. De los autores ex-

tranjeros citaremos a Louis Held, Carjat, Nadar, Disderi, Fritz Luckhardt, Frank, Le Jeune, Giacomo Brogi, Giorgio Sommer, Carlo Naya, Carlo Ponti, Anderson, Frith, Alinari y P. Salviati, entre muchos otros. Por lo que respecta a los autores españoles, figuran Resines, Señán y González, Garzón, Laurent, Arenas y Sánchez, Barcia, Fernando Debas, C. Huerta, Linares, Camino, Hauser y Menet, Esplugas, Emile Beauchy, Alguacil o Júdez.

Los criterios de selección se fueron definiendo con las adquisiciones. Se dio prioridad a la fotografía frente a la tarjeta postal, y se establecieron tres áreas de interés: vistas, retratos y tipos. La pasión viajera de Díez Collar, su deseo de conocer el mundo y la imposibilidad de recorrer todos los rincones *in situ*, le impulsaron a continuar la colección porque, según confiesa, «no hay otra forma de conocer las maravillas del planeta más que auscultando los detalles de las albúminas». Sobre esta teoría escribió Santiago Ramón y Cajal en sus memorias, quien pasó los últimos años de su vida contemplando tarjetas postales en la mesa camilla con las que añoraba los viajes de juventud y recordaba sus múltiples experiencias con la cámara.

Además de las vistas de España, la colección contiene numerosos paisajes urbanos de Italia, Francia, Alemania, Suiza y Reino Unido. El mayor número corresponde a Italia, en especial a Roma, Florencia y Venecia. De esta última ciudad destacan por su belleza y calidad las vistas de los palacios del Canal Grande de Venecia realizadas por Carlo Naya. Las tarjetas estereoscópicas suman quinientas piezas, divididas en dos grupos: fotos sueltas y conjuntos. Entre estos destacan una caja de cuarenta y seis imágenes de Roma distribuidas por Underwood and Underwood, en tela color pardo, tipo petaca con el lomo en forma de dos libros juntos; dos cajas en forma de libros de cien tarjetas de la serie *Tour of the The World*, volúmenes VII-VIII, números 301-400, y IX-X números 401-500, ambos de la firma Keystone, en tela color azul marino y lomo de piel. Sobre España cuenta con dos grupos de cien tarjetas cada uno con el título genérico *Spain*, volúmenes I y II de las firmas Keystone y Stereo-Travel Co.

Los retratos son de escritores, músicos, miembros de la realeza y personajes de la política española. Destacan por su interés dos originales del duque de Madrid, pretendiente carlista, con dedicatoria autógrafa. También los magníficos de Victor Hugo realizados por Carjat y Nadar, así como los de Franz Liszt por Louis Held, fotógrafo de la corte imperial en Weimar, o los de Brahms por el berlinés C. Brasch y de Wagner por el vienés Fritz Luckhardt. Entre las fotos de la familia real española se encuentra el grupo de doce retratos del rey Alfonso XII realizados en su juventud y madurez dentro y fuera de España, firmados por Disderi, Debas, Jacotin, Laurent, Le Jeune, Bassano y Adèle, nueve de ellos en formato *cartes de visite*. Los tamaños de los retratos son menores, la mayoría en *carte de visite* y gabinete (similar a tarjeta postal). Ambos modelos se guardan en un álbum especial adquirido en Alemania, una pieza con encuadernación en mosaico, herrajes y delicada terminación. Entre las *cartes de visite*, Díez Collar señala como extraordinaria por el contenido el retrato de Alejandro Dumas leyendo un libro en el estudio parisino del fotógrafo Liebert junto a su esposa o hija.

Los retratos de tipos son medio centenar y su menor proporción se debe a la dificultad en conseguirlas, ya que generalmente las denominadas imágenes étnicas en terminología oficial son muy codiciadas, sobre todo las iluminadas. Para Rafael Díez Collar, los tipos populares «reflejan el ambiente de la ciudad, porque una sociedad se define por sus gentes». En este grupo es excepcional el conjunto de tarjetas de visita que representan en Italia lo que se conoce como *lazzarone* (oficios, vagabundos, rufianes, etcétera). Entre los tipos son de gran interés los que aparecen en las tarjetas estereoscópicas, como los barrenderos de Madrid de la firma Stereo-Travel Co.

Además de las fotografías, Díez Collar ha reunido una colección de tarjetas postales que suman cerca de 5.000 unidades fechadas entre 1890 y 1905, periodo en el que los dorsos de las mismas estaban sin dividir y por lo tanto corresponden a la etapa por excelencia. En su mayoría son vistas de ciudades (calles, monumentos, plazas, jardines, etcétera) y constituyen un documento fundamental para conocer el urbanismo de finales del XIX y comienzos del siglo XX. Destaca el conjunto de cromolitografías del siglo XIX del modelo llamado *Gruss Aus*, compuesto por un millar de originales, en su mayoría de Alemania, más algunas de Suiza e Italia. La colección de postales de España, aproximadamente 3.000, abarca todas las provincias e incluye también escenas costumbristas y tipos populares. En parte son preciosas cromolitografías de gran interés porque, al igual que sucedió con el grabado romántico, contribuyeron a difundir la imagen pintoresca de España.

El valor de la colección es obvio. Por una parte se trata de la recuperación del patrimonio fotográfico español fuera de nuestras fronteras, de la localización de originales de determinados autores y de la recopilación de un material que permite la investigación y el estudio de la fotografía en contenido y continente. La difusión de los fondos de las colecciones privadas es importante para entender y completar los de centros públicos. En este sentido hemos de agradecer a Rafael Díez Collar que nos haya permitido la consulta y difusión de las fotografías de Toledo.

## 1. Toledo en la colección Díez Collar

Las fotografías de Toledo son setenta originales. El análisis documental del fondo nos permite recuperar espacios perdidos, conocer los rincones de la ciudad y la forma de vida los habitantes de Toledo en el siglo XIX. Algunas de las fotografías proceden de álbumes confeccionados para viajeros, curiosos y coleccionistas, elaborados por los profesionales establecidos en España y distribuidos fuera de nuestro país por libreros y comerciantes en grabados y estampas. Una prueba de ello son los dos originales de la colección (Santa María la Blanca y Vista de Toledo con el Alcázar) que llevan estampado al dorso el sello de la empresa comercializadora: «Maison Martinet. Albert Hautecoeur. 12 Boulevard des Capucines, París», o la imagen anónima del interior de la Catedral con el sello en seco «J. Kuhn Editeur, 220 rue de Rivoli, París». Este tipo de negocios importó y exportó millones de

imágenes, y en el intercambio se produjo una interesante relación cultural cuyo origen estuvo en la fotografía.

El fotógrafo francés Jean Laurent, establecido en España desde mediados del siglo XIX, comercializó sus fotografías en preciosos álbumes dedicados a ciudades. Los entregaba en cajas diseñadas al efecto, con información detallada y precisa sobre las copias. Rafael Díez Collar conserva una de las cajas dedicada a la ciudad de Toledo, del tipo llamado de petaca, forrada en tela azul y con formato de 205 por 170 milímetros. En la nota explicativa interior se describe el contenido: «El álbum de Toledo, formato ¼ de placa, se compone de 33 vistas; una doble formando un panorama completo de la ciudad: vista desde la Virgen del Val (esta imagen es probablemente la que reseñamos en último lugar del listado que se adjunta, con formato 220x337 mm). Cada vista se vende a 5 reales y la vista panorámica a 10 reales. La colección completa de 33 vistas montadas sobre papel china, con títulos en español y en francés, guardadas en un elegante estuche en forma de libro, constituye un recuerdo bonito de Toledo, se vende a 140 reales (aproximadamente 35 francos), es decir un ahorro de 34 reales sobre el precio de venta al detalle».

## 2. Relación de fotografías

Descripción	Fotógrafo	Año	Técnica	Medidas
01. Aguadora en burro	Alguacil	1908	Albúmina	197x150
02. Alcázar desde el Tajo	Stereo-Travel Co.		Estereoscópica	090x180
03. Calle	Alguacil		Albúmina	197x147
04. Calle	Alguacil		Albúmina	220x150
05. Casa del Marques de Carballo	Keystone View Co.		Estereoscópica	089x178
06. Catedral	Laurent y Cía. J.		Albúmina	340x250
07. Catedral. Capilla Condestable	Laurent y Cía. J.		Albúmina	235x175
08. Catedral. Capilla de Santiago			Albúmina	345x250
09. Catedral. Conjunto exterior			Albúmina	223x170
10. Catedral. Conjunto exterior	Alguacil		Albúmina	275x215
11. Catedral. Coro		Albúmina	155x215	
12. Catedral. Detalles. Sepulcro		Albúmina	145x200	
13. Catedral. Fachada		Albúmina	230x178	
14. Catedral. Interior		Laurent y Cía. J.	Albúmina	340x247
15. Catedral. Interior			Albúmina	280x220
16. Catedral. Interior. Estatua de S. Fco. por Alonso Cano		Laurent y Cía. J.	Albúmina	335x255
17. Catedral. Transparente			Albúmina	275x215
18. Catedral. Conjunto exterior			Albúmina	165x111
19. Cristo de la Luz		Laurent y Cía. J.	1908	Albúmina
20. Hospital de Santa Cruz	Stereo-Travel Co.	Estereoscópica		090x180
21. Hospital de Sta. Cruz o Colegio de Infantería	Laurent et Cie., J.	Albúmina		111x165

Descripción	Fotógrafo	Año	Técnica	Medidas
22. Niños	Stereo-Travel Co.	1908	Estereoscópica	090x180
23. Patio. Detalles	Alguacil		Albúmina	220x170
24. Plaza y Catedral	Keystone View Co.		Estereoscópica	089x178
25. Puente de Alcántara	Alguacil		Albúmina	225x175
26. Puente de Alcántara	Alguacil		Albúmina	211x142
27. Puente de Alcántara	Stereo-Travel Co.	1908	Estereoscópica	090x180
28. Puente de Alcántara y Alcázar	Photoglobe Zurich		Fotocromo	165x225
29. Puente de Alcántara y Alcázar	Keystone View Co.		Estereoscópica	089x178
30. Puente de Alcántara y Alcázar			Albúmina	210x275
31. Puente de San Martín			Albúmina	170x237
32. Puente de San Martín	Alguacil		Albúmina	150x090
33. Puente de San Martín	Keystone View Co.		Estereoscópica	089x178
34. Puente de San Martín			Albúmina	105x066
35. Puente de San Martín y San Juan de los Reyes	Laurent y Cía., J.		Albúmina	250x330
36. Puente y Catedral	Stereo-Travel Co.	1908	Albúmina	090x180
37. Puerta de Visagra	Keystone View Co.		Estereoscópica	089x178
38. Puerta del Cambron	Keystone View Co.		Estereoscópica	090x180
39. Puerta del Sol	Laurent, J. y Cía.		Albúmina	343x250
40. Puerta del Sol	Alguacil		Albúmina	197x150
41. Puerta del Sol	Laurent et Cie., J.		Albúmina	165x111
42. Puerta del Sol	Keystone View Co.		Estereoscópica	089x178
43. Río Tajo y Toledo	Keystone View Co.		Estereoscópica	089x178
44. Río Tajo y vista de Toledo	Stereo-Travel Co.	1908	Estereoscópica	090x180
45. Río Tajo. Vista a orillas	Laurent y Cía., J.		Albúmina	250x335
46. San Juan de los Reyes	Keystone View Co.		Estereoscópica	089x178
47. San Juan de los Reyes. Ábside	Laurent et Cie., J.		Albúmina	165x111
48. San Juan de los Reyes. Claustro	Laurent y Cía., J.		Albúmina	335x242
49. San Juan de los Reyes. Claustro	Laurent y Cía., J.		Albúmina	250x336
50. San Juan de los Reyes. Claustro	Stereo-Travel Co.	1908	Estereoscópica	090x180
51. San Juan de los Reyes. Claustro	Laurent et Cie., J.		Albúmina	165x111
52. San Juan de los Reyes. Claustro	Alguacil		Albúmina	190x140
53. San Juan de los Reyes. Exterior	Alguacil		Albúmina	212x155
54. San Juan de los Reyes. Fachada	Laurent y Cía., J.		Albúmina	240x340
55. San Juan de los Reyes. Fachada			Albúmina	215x275
56. San Juan de los Reyes. Interior	Laurent y Cía., J.		Albúmina	340x250
57. San Juan de los Reyes. Patio			Albúmina	235x175
58. Santa Cruz. Hospital	Stereo-Travel Co.	1908	Estereoscópica	090x180
59. Santa Cruz. Patio	Alguacil		Albúmina	200x150
60. Santa Cruz. Portada	Alguacil		Albúmina	200x150
61. Santa Cruz. Portada	Alguacil		Albúmina	200x150
62. Santa María la Blanca. Interior	Alguacil		Albúmina	225x175
63. Santa María la Blanca. Interior	Alguacil		Albúmina	187x150
64. Santa María la Blanca. Interior			Albúmina	215x275
65. Santo Tome. Torre	Keystone View Co.		Estereoscópica	089x178



Descripción	Fotógrafo	Año	Técnica	Medidas
66. Vista general	Laurent, J. y Cía.		Albúmina	228x337
67. Vista general	Alguacil		Albúmina	152x200
68. Vista general	Alguacil		Albúmina	175x216
69. Vista general	Alguacil		Albúmina	150x220
70. Vista general desde la Virgen del Val	Laurent J. y Cía.		Albúmina	220x337

La mayoría de las fotografías son vistas de la ciudad y de sus monumentos. Casiano Alguacil las identificaba con un texto en el que incluía su nombre y el tema de la imagen, pero no las numeraba. De este autor es de destacar la aguadora, si bien no es una fotografía cuidada en su encuadre y fondo. La mayoría, tomando como referencia las sombras, fueron tomadas a mediodía o a primeras horas de la tarde, aprovechando la máxima luz del día. Son de especial belleza las vistas generales de la ciudad, con los ojos de los puentes reflejados en el río Tajo, y el detalle del ventanal del claustro de San Juan de los Reyes camuflado entre las enredaderas. Los tipos aparecen movidos por el tiempo de exposición, y lejos de evitar las figuras las incluye para destacar el tamaño de los monumentos por comparación. Las fotos más interesantes por el contenido son las de la calle en la que aparece la tienda de un pajarero o constructor de jaulas, con los vecinos contemplando su trabajo, y la del patio en el que cosen dos mujeres y cuatro niñas juegan sentadas. Se trata en este caso de una escena previamente montada en la que los personajes se prestan al teatro.

Las fotos de Laurent evidencian una planificación documental, ya que además de las vistas de conjunto encontramos detalles, a veces tan creativos como los rincones de la Catedral. Al contrario que Alguacil, Laurent numeraba las fotografías para que el interesado tuviese una referencia a los catálogos que editaba para la venta. Es significativo que los números sean de los primeros de la serie correspondiente (por debajo del cien en muchos casos), lo que significa que el fotógrafo comenzó su gran colección con las tomas de Toledo. Las documentaba además con su nombre y con la información del motivo. Se descubre en las fotografías una ciudad muerta que en otro tiempo fue grandiosa. La luminosidad y la calidad de las imágenes son dos de las características de este conjunto. Es difícil seleccionar fotografías concretas puesto que las dedicadas a los edificios son excelentes, si bien hay una toma de la puerta del Sol en la que se ha colocado premeditadamente a un tipo embozado y con sombrero toledano, reflejo de la sociedad de la época.

Las imágenes estereoscópicas no llevan la firma del autor, pero sí incluyen la del productor, el número de referencia de la serie y el tema específico. En todos los casos se trata de imágenes que documentan la ciudad en todos sus aspectos, desde las vistas generales, pasando por los detalles de los monumentos, hasta los tipos populares. Con estas cámaras los fotógrafos no cuidaban tanto el encuadre, incluso dejaban que ciertos elementos completaran el escenario como referente para una clientela ávida de conocimiento.

### 3. Los autores

Los autores y productores de las fotografías de Toledo en la colección Díez Collar son cinco, dos empresas especializadas en tarjetas estereoscópicas (Stereo-Travel Co. y Keystone de Estados Unidos), una en fototipias (Photoglobe de Zurich) y dos autores con negocio en España (Laurent de Madrid y Alguacil de Toledo). Photoglobe lanzó al mercado para los coleccionistas decenas de miles de fotocromos o fotografías coloreadas de todo el mundo en formato 15 por 20 y 18 por 24 centímetros.

Autores	Fotografías
Alguacil	22
Keystone	10
Laurent	19
Stereo-Travel Co.	8
Photoglobe Zurich	1
Desconocido	10
<b>Total</b>	<b>70</b>

El francés Jean Laurent y Minier (Nevers, 1816-Madrid, 1886) desarrolló su actividad en España desde mediados del siglo XIX. Viajó a España en 1843 y trabajó como jaspeador, labor por la que recibió una medalla de bronce y otra de plata en las exposiciones industriales de 1845 y 1850. Tuvo estudio en París en el número 90 de la calle Richelieu, y en 1857 abrió galería fotográfica en la Carrera de San Jerónimo, junto al Congreso de los Diputados. Tuvo gran relación con la Corte y obtuvo el título de «Fotógrafo de S. M. la Reina». Inmortalizó a políticos, intelectuales y artistas de su época, y viajó por todo el país impresionando negativos de gran formato con los monumentos y obras de arte. Al mismo tiempo tuvo la idea de crear un archivo para su explotación, que comercializó a partir de 1861 mediante catálogos generales y temáticos. En el anuario publicitario de 1862 aparece como uno de los comerciantes más influyentes en la capital. Conoció a José Martínez Sánchez con el que formó sociedad y ambos patentaron el papel leptográfico (1866) que permitía obtener positivos de mayor calidad. En 1873 ofrecía ya 6.340 negativos de temática variada (arquitectura, obras públicas, pintura, escultura, monumentos, retratos y temas populares). Contrató a un equipo de profesionales a los que facilitó laboratorios portátiles, cámaras, objetivos y, en 1874, amplió la empresa y se asoció con su hijastra Catalina Melina Dosch y Manuel Sánchez Rubio. Tres años después Rubio abandonó el negocio y pasó a denominarse Laurent y Cía. En 1879 editó el catálogo *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*, con texto introductorio de su yerno Alfonso Roswag. En 1881 vendió su parte a Catalina Melina y hasta su muerte se dedicó a engrosar el archivo con nuevas tomas (ferrocarril, tauromaquia, arquitectura, etcétera). En 1880 ya tenía un taller de fototipia en la

calle del Turco de Madrid según consta en la publicidad de un catálogo del Círculo de Bellas Artes de ese año. Se dedicó a editar tarjetas postales hasta que en los primeros meses de 1893 la familia se hizo cargo del negocio y la firma apareció como Sucesor de Laurent. Desde 1900 tuvo varios propietarios: J. Lacoste, J. Roig, N. Portugal y J. Ruiz Vernacci, quien amplió la colección. En 1975 el Ministerio de Cultura español se hizo cargo de los fondos, compuesto por unos 40.000 negativos, la mayoría en cristal, de los que 11.000 se atribuyen a Laurent. Ana Gutiérrez descubrió su tumba en el cementerio de la Almudena de Madrid, lo que nos permite conocer la fecha de su fallecimiento.

Casiano Alguacil Blázquez (Mazarambroz, 1832- Toledo, 1914) tuvo estudio en la capital toledana desde 1862. Hacia 1865 realizó una serie de tipos de la región y en 1866 comenzó el proyecto *Museo Fotográfico-Monumentos Artísticos de España*, álbum de objetos, monumentos y vistas de España que se editó en láminas sueltas con un texto en el que describía los motivos. Para desarrollarlo recorrió varias provincias y ciudades del país (Ávila, Burgos, Córdoba, León, Segovia, Madrid, etcétera) visitando iglesias, museos, monasterios y palacios con el fin de recopilar el patrimonio cultural y artístico. Ante su cámara posaron las personalidades de la vida cultural y política durante medio siglo. Obtuvo varios galardones, entre ellos el Premio de Honor en el concurso convocado en Toledo el año 1906. Donó su archivo al Ayuntamiento de Toledo y murió sin medios económicos en un hospital de beneficencia.

Las empresas Stereo Travel Company y Keystone Views Company fueron dos de las mayores productoras de tarjetas estereoscópicas en Estados Unidos. Esta última fue fundada por B. L. Singley, quien a partir de 1892 las editó en cartulinas curvas que producían mayor efecto de relieve. Su negocio fue tan próspero que creó los *boxed sets*, conjunto de vistas sobre un tema que se vendían estuchados, en especial los temas dedicados a educación, documentados y preparados junto a libros guía que constituyeron la *Enciclopedia Estereoscópica*. En los primeros años del siglo XX, Singley fue adquiriendo los fondos de sus contemporáneos hasta hacer una especie de monopolio, entre ellos los de Kilburn y Underwood. Durante la Primera Guerra Mundial editó estereoscópicas de la contienda que distribuyó mediante una red comercial en África, Asia y Europa, y en 1923 lanzó la serie *Tour of the The World* que llegó a sumar 1.200 títulos.

## BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ ALABARÉS, MARIO, «El coleccionismo de fotografías», en *Retrato y Paisaje en la fotografía del siglo XIX. Colecciones privadas de Madrid*, Madrid, Fundación Telefónica, 2001, págs. 35-40.

FONTANELLA, LEE, *La fotografía en España hasta 1900*, Madrid, El Viso, 1982.

LÓPEZ MONDEJAR, PUBLIO, *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg, 2005.

– *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha (1839-1936)*, Barcelona, Lunwerg, 2005.

– *Crónica de la luz. Fotografía en Castilla-La Mancha*, Madrid, El Viso, 1984.

SÁNCHEZ VIGIL, JUAN MIGUEL (coord.), *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, Summa Artis, vol. XXVII, Madrid, Espasa, 2001.

SÁNCHEZ VIGIL, JUAN MIGUEL (dir.), *Diccionario de Fotografía*, Madrid, Espasa, 2002.

SÁNCHEZ VIGIL, JUAN MIGUEL y DURÁN BLÁZQUEZ, Manuel, *España en Blanco y Negro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

SOUGEZ, MARIE LOUP, *Historia de la Fotografía*, Madrid, Cátedra, 1994.



1

Toledo. *Agnadora*. Alguacil.

2

Toledo. *Puente y Alcázar*. Autor desconocido.





3  
Toledo. *Catedral*. Laurent.





# **2**

## **LA FOTOGRAFÍA Y EL PATRIMONIO ARTÍSTICO DE CASTILLA- LA MANCHA**

# LA REVISTA *RECONSTRUCCIÓN* Y LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DESTRUIDO DURANTE LA GUERRA CIVIL EN CASTILLA-LA MANCHA

SILVIA GARCÍA ALCÁZAR

La comunicación que aquí se presenta tiene como principal fin llevar a cabo un análisis de las fotografías publicadas en la revista franquista *Reconstrucción* donde se da a conocer el proceso de restauración y/o reconstrucción de las zonas afectadas por la guerra civil en Castilla-La Mancha, así como la fundación de nuevas localidades en nuestra región. Para ello, se hace necesario comenzar con una breve aproximación a la situación histórica e institucional en lo relativo a la recuperación del patrimonio inmueble de nuestro país. Será la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones la encargada de proyectar y ejecutar las tareas rectoras teniendo a la revista *Reconstrucción* como vehículo de información a través del cual dar a conocer, con todo tipo de detalles y apoyándose en el uso de la fotografía, aquellos proyectos.

## 1. La actividad de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones y su papel en Castilla-La Mancha

La guerra civil acaecida en nuestro país entre 1936 y 1939, ocasionó un sinfín de consecuencias nefastas en la sociedad española de la época, consecuencias que de forma global podemos encuadrar en dos tipos, esto es, pérdidas humanas y pérdidas materiales. En cuanto a estas últimas, destacaron los efectos de la contienda sobre numerosas poblaciones, que en mayor o menor grado, se vieron afectadas. Así, encontraremos localidades donde los efectos serán importantes pero sin llegar al extremo de otros pueblos donde la casi totalidad del casco urbano se encontraba desaparecido tras los bombardeos.

Por todo ello, antes incluso de que acabara la guerra, asistimos a la creación de diferentes instituciones encargadas de la recuperación de ese patrimonio inmueble y urbano destruido. Así, el bando franquista en 1938 crea el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones dependiente del Ministerio del Interior y que en 1939, una vez establecido el Gobierno por parte de los sublevados, pasará a ser conocido como la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones (en adelante DGRDR). También en 1939 se genera el Instituto Nacional de Vivienda en relación a la política estatal encaminada a la construcción de viviendas obreras y el Instituto Nacional de Colonización encargado de la fundación de nuevas poblaciones en zonas rurales<sup>1</sup>.

La DGRCD fue considerada por el Franquismo como uno de sus hitos institucionales utilizándola con objetivos propagandísticos a fin de dar a conocer la labor casi «humanita-

<sup>1</sup> E. Almarcha, «El arte en Castilla-La Mancha durante el Franquismo», en M. Requena (coord.), *Castilla-La Mancha en el Franquismo*, Toledo, Biblioteca Añil, 2003, pág. 256.

ria» de la misma. Incluso su propio origen se reviste de carga política, tal y como se desprende de un texto de presentación de los nuevos organismos del recién estrenado Estado aparecido en el número uno de la revista *Reconstrucción*:

En el mes de enero de 1938, catorce meses antes de la victoria final, se crea este Servicio [...] demostrando una vez más nuestro Caudillo no sólo su fe inquebrantable en el triunfo definitivo de la Causa, sino también la clara visión con que ya entonces preveía los problemas que el final victorioso de la guerra iba a dejarnos planteados<sup>2</sup>.

Al frente del Servicio se establece a Joaquín Benjumea Burín y en marzo de 1938 quedarán ya delimitados el campo de actuación y las iniciativas que la institución deberá llevar a cabo en su labor. En ella recae la tarea de dirigir los proyectos de restauración y reconstrucción de los bienes inmuebles afectados por la guerra de tal modo que, igualmente y de manera indirecta, será la que asuma la difícil labor de impregnar a la nueva arquitectura de los contenidos ideológicos y simbólicos del nuevo Estado<sup>3</sup>.

Se busca generar una arquitectura propia con un lenguaje específico alejado de las propuestas arquitectónicas anteriores gestadas durante la República. Se huye de la modernidad para apoyarse en la tradición con cierto regusto áulico, de ahí que el máximo exponente para reconstrucción sea Juan de Herrera y su obra más renombrada: el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Se consideró que la arquitectura herreriana era la mejor referencia por su carácter real y grandilocuente, capaz de convertirse en símbolo del nuevo Gobierno, y por su austeridad, característica preconizada por el régimen en cuestiones constructivas:

Creemos que la solución está en un neoclasicismo resuelto a tono con nuestro tiempo, desentrañando cómo tuvo que variarse el Herrerianismo durante el siglo XVIII para adaptarse a un nuevo modo de vivir nacional...<sup>4</sup>

El Escorial nos dicta la mejor lección para las Falanges presentes y futuras. Resume toda nuestra conciencia... Nos enseña el auténtico sentido de nuestra relación con la tierra firme de España... Es, acaso, la fundación más fuerte, la síntesis más clara de nuestra ejemplaridad española, nuestra carta magna constitucional en piedra viva<sup>5</sup>.

Tal será la admiración por Herrera desde el ámbito franquista que se dotará a su obra, e incluso a su persona, de cierta carga religiosa muy en consonancia con el ambiente de la época, llegando a identificarlo con el rey Salomón, mítico constructor del Templo de Jerusalén:

[...] y él no era otra cosa sino un constructor salomónico. Le tocó celebrar en el Rey Felipe lo que Góngora comprendió después: «dos años desde Salomón Segundo». Su escuela venía del Arca de la Alianza, del Templo de Jerusalén...<sup>6</sup>

Estas pretensiones imperialistas a nivel constructivo no fueron bien vistas por todos dentro del régimen. No fueron pocas las controversias generadas en el seno del Gobierno entre aquellos que apostaban por el herreriano como estilo único y aquellos que consideraban que

2  
«Organismos del nuevo Estado. La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones», en *Reconstrucción*, núm. 1 (abril 1940).

3  
Véase la tesis doctoral de E. Almarcha Núñez-Herrador titulada *Arquitectura y urbanismo rural en la época de la autarquía en Castilla-La Mancha*.

4  
D. de Reina, *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*, Madrid, Ediciones Verdad, 1944.

5  
Fragmento extraído de la selección de textos realizada en la obra de G. Ureña, *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el periodo de la autarquía (1936-1945)*, Madrid, Istmo, 1979, pág. 326.

6  
R. Sánchez, «Herrera viviente», en *Arriba* (2 de julio de 1939). Fragmento extraído de la selección de textos realizada en la obra de G. Ureña, *Arquitectura y Urbanística...*, pág. 268.

6  
*Ibid.*, págs. 265 y 266.

en las reconstrucciones se debía partir de la tradición y modelos edificatorios de cada región española<sup>7</sup>. Finalmente, en la práctica no se pudo llevar a cabo la colosal labor de generalizar la arquitectura imperial en todos y cada uno de los rincones del país, por lo que el uso de ese tipo de arquitectura se acaba limitando a edificios públicos y de representación, mientras que para la edificación doméstica se optará por seguir los regionalismos.

La actividad de la DGRDR se financiaba gracias al Instituto de Crédito para la Reconstrucción Nacional, el cual sólo hacía uso de capital español ya que, en estos años de autarquía, la principal premisa del gobierno franquista fue no aceptar los recursos económicos que generosamente otros países ofertaban al Estado español. Estos eran considerados como intentos de enriquecimiento ilícito por parte de aquellas naciones. En cuanto al trabajo que directamente generaba la Dirección gracias a sus proyectos, este recaía en los presos beneficiados por la reducción de penas a través de este tipo de prestaciones.

La DGRDR se articulaba en base a siete zonas a través de las cuales canalizar sus trabajos. Estas zonas eran la castellana, la manchega, la levantina, la cantábrica, la vascongada, la aragonesa y la bética-extremeña, contando estas últimas con capitalidad en Oviedo, Bilbao, Zaragoza y Sevilla, respectivamente. De este modo se establecía una red geográficamente amplia que permitía controlar un mayor número de actuaciones de las que en todo momento se debía informar a la Dirección Central.

En Castilla-La Mancha la presencia de la DGRDR fue notable en las provincias de Toledo y Guadalajara. A pesar de que durante la Guerra Castilla-La Mancha fue en su mayoría una región de retaguardia, las provincias anteriormente citadas se vieron muy afectadas por estar situadas en zonas de frente. Sus actuaciones estuvieron encaminadas tanto a fundar nuevos asentamientos de colonización como a restaurar y/o reconstruir los pueblos más dañados, siendo un total de catorce las poblaciones castellano-manchegas que fueron «adoptadas» por el Caudillo. La «adopción» fue una fórmula por la cual se realizaba un especial seguimiento de aquellas localidades que se encontraban dañadas en más de un setenta y cinco por ciento.

Castilla-La Mancha tuvo un papel importante dentro del proceso general de reconstrucción de España ya que el Franquismo se caracterizó por apoyar y abogar por las zonas rurales como seña de tradición. Rechazaba lo urbano por ser identificado con el progreso, así como la sociedad industrial que había apoyado a la República. De este modo, mitifica al campesino y al obrero modesto considerándolos almas puras no contaminadas por ideas liberales. Por ello, la DGRDR será utilizada como un arma de colonización rural<sup>8</sup>.

## 2. La recuperación del patrimonio arquitectónico castellano-manchego tras la Guerra Civil a través de la revista *Reconstrucción*

La revista *Reconstrucción* fue el órgano de expresión de la DGRDR e incluso del propio régimen al incluir en sus páginas artículos de carácter dogmático.

7  
B. Treviño, *La utopía ruralista del primer franquismo en los planes de reconstrucción de la posguerra.*

8  
*Ibid.*

*Reconstrucción* se publicó desde 1940 hasta 1959 de manera mensual y, en ocasiones, bimensual. Su objetivo era dar a conocer los daños sufridos en las poblaciones españolas y permitir el seguimiento del proceso de reconstrucción de las mismas, paso a paso<sup>9</sup>.

El origen de la publicación debemos ponerlo en relación con el control de los medios de comunicación que el régimen franquista llevaba a cabo a fin de publicitar de sí mismo sólo las acciones positivas. En este sentido, la revista se convirtió en la mejor vía a través de la cual mostrar lo bueno de las actividades del régimen, entre las que se encontraba la reconstrucción del país y la creación de viviendas para los más necesitados. Así, se apelaba a la moral y se generaba una manipulación de los sentimientos del lector que acababa concibiendo la dictadura como la forma de gobierno más beneficiosa para España.

Los artículos se presentaban como cantos laudatorios a la labor rectora franquista siendo catalizadores de las utopías urbanas del nuevo régimen<sup>10</sup>. Los escritos publicitarios y alababan en todo momento la labor de la Dirección General que, en realidad, no llevó a cabo una tarea tan ardua como en la publicación se quería hacer ver.

Los contenidos eran redactados generalmente por los arquitectos cercanos a Franco y encargados de diseñar los diferentes proyectos de reconstrucción. Así, los artículos se convertían en pequeñas memorias de trabajo donde daban a conocer los pormenores del mismo. Además de los textos alusivos a la recuperación de lugares específicos, la revista contaba con algunas secciones fijas que normalmente se localizaban en la parte final de la misma. Estas secciones eran el «Noticiario», donde se informaba de las novedades acaecidas en el terreno de la reconstrucción urbanística y de las que se daba una información ampliada en el número siguiente, el «Boletín Legislativo» y los llamados «Detalles constructivos». Esta última sección apareció en un primer momento bajo el nombre de «Arquitectura popular española» y consistía en una serie de láminas donde se mostraban diversos modelos de mobiliario y otros elementos usados, básicamente, en la construcción de ámbito doméstico. Las oficinas comarcales de la DGRDR recogían dichos modelos en cada región para tenerlos como referencia en la reconstrucción de la zona. De este modo, se repetían esos aspectos formales y se conseguía una perfecta imbricación entre la arquitectura anterior a la guerra y la generada después de esta. En determinadas ocasiones también se incluía un artículo donde se daba a conocer un resumen de la obra realizada hasta la fecha. Igualmente se informaba de manera regular de las exposiciones que la DGRDR organizaba en determinados puntos de la península, informando del estado de las obras a nivel general y de los proyectos a realizar en un futuro cercano.

En la revista se da cabida a todos los trabajos. Se informaba tanto de los proyectos considerados paradigmáticos –Belchite, Guernica o Toledo– como de las acciones en lugares menos conocidos por el gran público. En el número uno de la revista, publicado en abril de 1940, será donde se establezca el modelo de la misma y donde se incluyan algunos artículos a modo introductorio, en los cuales se informe de qué es la DGRDR y en qué consistía su papel. Así, en dicho número encontramos los siguientes contenidos:

9  
«Organismos del nuevo Estado. La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones» en *Reconstrucción*, núm. 1 (abril 1940).  
10  
G. Ureña, *Arquitectura y Urbanística Civil...*, pág. 84.

- Organismos del Nuevo Estado: La Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones
- El símbolo de los dos Belchites. Pedro Jiménez Aparicio
- Primeros problemas de la reconstrucción de Madrid. Pedro Bigador
- Estudio de un pueblo adoptado: Guernica. Gonzalo Cárdenas
- Una obra del Caudillo: La redención de penas por el trabajo
- Noticiero
- Boletín legislativo

Pero si el texto, cargado de tintes propagandísticos, era importante en la revista, no menos lo era la destacada presencia de la imagen a través de la fotografía. El régimen franquista, tal y como ocurriría con las dictaduras que de manera coetánea se desarrollaron en otros países, fue muy consciente de la utilidad del lenguaje icónico para transmitir, de manera más rápida y eficaz, su ideología. Ya durante la guerra asistimos al uso continuado de carteles y publicaciones gráficas por parte de uno y otro bando, filosofía que continuará una vez terminada la misma. La imagen entra por los ojos casi de manera inconsciente, por lo que resulta un instrumento fácil para bombardear al pueblo con consignas políticas.

El uso de la fotografía en la publicación es básico para completar el contenido del texto y generar un acabado redondo de la noticia. En la inmensa mayoría de los artículos encontramos completos reportajes fotográficos, siendo escasísimos aquellos que no se apoyan en documentación gráfica. La imagen está presente desde la portada donde generalmente se muestra una instantánea perteneciente a uno de los artículos del número en cuestión (imagen 1). Tal es el valor informativo del que esta revista dota a la fotografía que existen algunos artículos donde lo único que aparece son imágenes junto a títulos simbólicos y arengatorios.

El uso de la imagen como instrumento de propaganda política desarrollado durante los años de la guerra se continuará en esta publicación gracias al uso de la fotografía. El contenido propagandístico de las instantáneas en *Reconstrucción* puede ser analizado en base a dos aspectos diferentes: el contenido y la forma. En lo relativo al contenido, los fotógrafos se afanarán en mostrar con todo lujo de detalles el proceso rector del país, haciendo especial hincapié en la lectura positiva de dicha acción. De este modo, se contribuirá a mejorar y engrandecer la imagen del régimen franquista. Por otro lado, encontramos en las fotografías una presentación muy cuidada donde se estudian en profundidad los enfoques mostrando, sobre todo, grandes vistas generales así como tomas en oblicuo que acentúen la altura de las edificaciones. Así, se busca dotar de grandilocuencia a las imágenes y por extensión a lo que estas mostraban. Igualmente, destacará la casi total ausencia de la figura humana, con lo que se evita que el espectador pueda tomarla como referencia de escala, posibilitando que se puedan mostrar más fácilmente las tareas de reconstrucción como una «magna obra». De este modo resulta más sencillo engañar al ojo del lector de la revista quien, inconscientemente, realiza de las fotografías sólo la lectura que el régimen quería que se hiciera.



En cuanto al medio utilizado para la inserción de las fotografías en la revista nos encontramos con el uso de la técnica del *huecograbado*. Esta consiste en un procedimiento industrial de impresión rotativa basado en las incisiones huecas del grabado calco-gráfico, conseguidas por procesos fotomecánicos de reproducción<sup>11</sup>. La plancha de metal a grabar, con la que finalmente se consigue la imagen en la publicación, se cubre con una capa de gelatina fotosensible y sobre esta se insola el negativo fotográfico de la imagen que estamos interesados en plasmar. La luz atraviesa las partes claras del negativo incidiendo en la emulsión que se convierte en insoluble. Después, la plancha se lava con agua de modo que las partes solubles, es decir, donde no ha incidido la luz, desaparecen dejando al descubierto las zonas que deberán ser tratadas con mordiente. Como paso final, la matriz se entinta y se puede proceder al estampado para generar la imagen en positivo.

En cuanto a los fotógrafos que trabajaban para *Reconstrucción*, desgraciadamente apenas sabemos algo de ellos ya que son muy pocos los artículos donde se especifica el nombre del autor de las fotografías. Entre algunos de los que sí aparecen encontramos nombres como el del Marqués de Santa María del Villar o alusiones a algunos estudios como Foto Regiones o editoriales como Ediciones Españolas, la cual estuvo vinculada al Estado desde los años veinte. Tal situación nos hace pensar que, ya que eran los propios arquitectos los encargados de generar los textos, fuera probable que las fotografías también las aportaran ellos. Así, los artículos aparecerían firmados aludiendo no sólo a la autoría del contenido escrito sino también del contenido fotográfico.

La temática de la fotografía en *Reconstrucción* se centra en la captación de la reconstrucción de diferentes puntos geográficos españoles. Encontraremos desde vistas generales de los pueblos destruidos o en reconstrucción, hasta detalles de los pasos seguidos en las restauraciones y el levantamiento de los nuevos edificios. En ocasiones también se insertan vistas comparativas del estado de determinadas localidades antes de la guerra y su situación tras sufrir los efectos de la misma. Tampoco faltarán las fotografías del Caudillo y sus más allegados en actos de tipo político y propagandístico en relación a la tarea desempeñada por la DGRDR.

Las fotografías de Castilla-La Mancha que aparecen en *Reconstrucción* pueden ser analizadas en base a tres grupos temáticos diferenciados. En primer lugar contamos con aquellas instantáneas que se centran en los hitos simbólicos franquistas de nuestra región: Toledo y Sigüenza; en segundo lugar encontramos los reportajes que dan cabida ampliamente al resto de los numerosos proyectos de reconstrucción y de poblados de nueva planta que se generaron en Castilla-La Mancha; y, finalmente, en tercer lugar podemos analizar un tipo de reportaje excepcional dentro del devenir general de la revista donde se incluye información de lugares pero sin aludir a los efectos de la guerra, demostrando así un cierto interés de promoción turística. En este caso existen dos artículos destacados que proponen al lector visitar el casco antiguo de Toledo de noche y conocer el palacio de Viso del Marqués en la provincia de Ciudad Real.

11  
R. Vives, *Del cobre al papel. La imagen multiplicada*,  
Barcelona, Icaria, 1994.

### 2.1. Hitos simbólicos del Franquismo en Castilla-La Mancha: Toledo y Sigüenza

Tras analizar pormenorizadamente la fotografía de Castilla-La Mancha en *Reconstrucción*, encontramos que la mayoría de los artículos poseen como argumento central los proyectos de Toledo y Sigüenza, temas fetiche para la revista.

En cuanto a la capital de la región, serán dos los lugares que acaparen mayor atención informativa, esto es, el Alcázar y la plaza de Zocodover. Aludiendo a la recuperación de estos espacios encontramos artículos como «La nueva acrópolis», «Orientaciones sobre la reconstrucción de Toledo», «Pasado y presente de Toledo» o «Resurrección de la Plaza de Zocodover»<sup>12</sup>.

En lo referente al Alcázar, la revista da buena cuenta del proceso de reconstrucción del edificio en diferentes números, poniendo al lector en antecedentes al mostrar, en completos reportajes fotográficos previos, el lamentable estado en el que quedó tras la contienda (imagen 2). Dichos reportajes realizan un repaso visual detallado a todo el edificio a base de instantáneas de las fachadas, el patio, los sótanos, las cubiertas, la aneja explanada del Picadero, etcétera.

El Alcázar toledano se convirtió ya desde los primeros momentos de la Guerra en el emblema de la causa sublevada y de la resistencia al republicanismo, idea que se acentúa aún más con la recuperación del edificio tras la guerra. Las ruinas del recinto se dotan de gran contenido simbólico sirviendo de punto de partida para un renacer que no se limitará al edificio sino al propio país. En este sentido, el Alcázar contará con un espacio de homenaje a aquellos que con su muerte propiciaron el nuevo régimen que, a su vez, posibilitó la reconstrucción del inmueble: la cripta. Este espacio será objeto del artículo «Cripta de los mártires del Alcázar de Toledo» publicado en el número 47. El texto se acompaña de un interesante repertorio gráfico donde se dan a conocer las estancias que componían el espacio incluyendo detalles de los nichos funerarios y del altar de la capilla.

Por su parte, la plaza de Zocodover tendrá presencia en la publicación a través de fotografías donde se resaltan especialmente los dañinos efectos de la guerra. Su recuperación estará simbolizada en la reconstrucción del edificio del Gobierno Civil situado en dicho enclave, tema que será objeto de análisis en el artículo «Construcción del nuevo Gobierno Civil de Toledo, en la Plaza de Zocodover» del número 46. La fotografía será especialmente protagonista en este escrito al incluir imágenes de prácticamente todos los nuevos espacios de la edificación: la fachada, el vestíbulo, las galerías, la escalera principal, los despachos, las salas de espera, el comedor oficial y el salón de sesiones.

En el caso de Sigüenza, encontramos a lo largo de toda la publicación reportajes fotográficos con interesantes vistas de la ciudad, pero será la Catedral la que centre todo el interés de la revista. Uno de los principales objetivos de los procesos de reconstrucción franquista fueron las iglesias, entendiendo estas como contenedores de la doctrina católica convertida, desde ese momento, en uno de los nuevos pilares del Estado. En las instantáneas se dan a conocer espacios que circundan el templo como es el caso de la plaza Mayor para después mostrar el monumento de manera más próxima con vistas de las fachadas y el exterior del

<sup>12</sup> Estos artículos los encontramos en los números 9, 23 y 33, respectivamente.

ábside. La mayoría de las fotografías retratan el monumento con los numerosos daños que los enfrentamientos habían infringido en la iglesia, dando especial protagonismo al estado de las torres y a todo su proceso de restauración.

El nuevo Estado franquista tuvo especial interés en cuidar el perfil de las ciudades y pueblos por considerar que ésa era la imagen que cada lugar proyectaba de sí mismo al exterior, imagen que debía ser buena como reflejo de un acertado gobierno. Por ello, se opta por remarcar la presencia de torres y chapiteles que permitieran dotar a las poblaciones de una personalidad propia fácilmente identificable desde la lejanía. De este modo, no es de extrañar el protagonismo gráfico dado al proyecto de restauración de la torres de la Catedral que es seguido paso a paso en la revista.

## 2.2. Otros proyectos de reconstrucción urbana

La revista no sólo se encargará de dar a conocer los grandes proyectos llevados a cabo en los lugares paradigmáticos sino que los pequeños núcleos recuperados, así como los nuevos surgidos en estos momentos, también serán protagonistas. Gran número de fotografías nos ofrecen una amplia perspectiva de lo que era el renacer de pueblos, en su mayoría, pertenecientes a las comarcas de Toledo y Guadalajara aunque también encontramos la presencia de localidades conquenses. Así, destacan poblaciones como Alcaudete de la Jara, Argés, Burguillos, Gajanejos, Hita o Seseña.

Los nuevos poblados franquistas se caracterizaron por ser núcleos compactos al exterior pero notablemente jerarquizados al interior, lo cual se pone de manifiesto una y otra vez en los reportajes fotográficos de la revista, donde se incluyen tanto grandes vistas de conjunto como detalles de las casas dirigidas a ser ocupadas por una determinada clase social.

La plaza mayor se erige como un elemento de referencia en el urbanismo del nuevo Estado como espacio aglutinador de los poderes político, religioso y militar, y esa misma importancia se va a trasladar a los contenidos de las fotografías. De este modo, las plazas mayores serán un tema recurrente en la información gráfica de *Reconstrucción*. Estas se mostrarán como enormes espacios donde se levantan las edificaciones más notables en estilo herreriano de clara raigambre áulica (imagen 3).

Pero también la vivienda de carácter más común tendrá cabida en los artículos de *Reconstrucción*. La vivienda social franquista tuvo como objetivo principal generar un «hogar humilde». Se abogaba por la creación de «hogares» entendiendo estos como espacios donde el espíritu tradicional y la familia pudieran desarrollarse, frente a una vivienda como mero contenedor de vida. Este es el concepto que se demuestra en las fotografías destacando las instantáneas de interior. Se trata de espacios austeros y compartimentados con cocina-comedor, sala de convivencia familiar y un mínimo de tres dormitorios para propiciar la separación de sexos, con lo que se remarca la carga moral presente incluso en la construcción de las casas.

Castilla-La Mancha será escenario de algunas de las innovaciones acaecidas en el terreno de la edificación, novedades que serán recogidas en las fotografías de *Reconstrucción*. Así, un

reportaje recoge la construcción en la Vega Baja de Toledo de un modelo de vivienda basada en manzanas de bloques abiertos en cuyo centro se situaba un jardín. Destacan las instantáneas donde un grupo de niños jugaba en la fuente de ese jardín volviendo a hacer un guiño visual al valor de la familia.

La elección de los materiales constructivos en la arquitectura franquista no era casual sino que se rodeaba de connotaciones simbólicas. En ella predominaron materiales nobles como la piedra y la pizarra, de influencia escorialense, para edificios destacados como iglesias o ayuntamientos, junto con el uso del ladrillo como material autóctono, tradicional y típicamente español. Por ello, abundan las fotografías de edificios en construcción con los muros desnudos donde se pondrá de manifiesto, especialmente, el uso del ladrillo.

Igualmente los reportajes fotográficos reflejaban el trabajo de los obreros encargados de realizar las reconstrucciones, obreros que en la mayoría de las ocasiones eran presos que de esta manera redimían sus condenas. Por tanto, vemos que la carga doctrinal no sólo se daba en la representación gráfica de la recuperación arquitectónica del país, sino también en dar a conocer el cumplimiento de las penas de todos aquellos rebeldes al régimen.

### 2.3. Reportajes de «promoción turística»

La revista incluye, aunque en contadas ocasiones, interesantes reportajes bajo una perspectiva absolutamente diferente a la tónica general. El trasfondo de los mismos ahora no será la guerra y sus consecuencias en la arquitectura española, sino el conocimiento de algunas maravillas urbanas y constructivas de nuestro país, dejando de lado el conflicto. De Castilla-La Mancha destacan dos lugares: Toledo y Viso del Marqués. En primer lugar la revista propone un recorrido nocturno por la capital toledana animando al lector a visitar la ciudad imperial y conocer sus calles, cobertizos, conventos e iglesias. Las fotografías se rodean de un cierto halo romántico y misterioso que invitan a olvidar el cruento pasado reciente. En cuanto a Viso del Marqués, se destaca un paseo por el palacio del Marqués de Santa Cruz que en estos momentos era establecido como Archivo de la Marina. Las fotografías se muestran como un canto gráfico a la arquitectura manierista de la que se destacan, sobre todo, las pinturas murales que decoran la práctica totalidad del edificio.

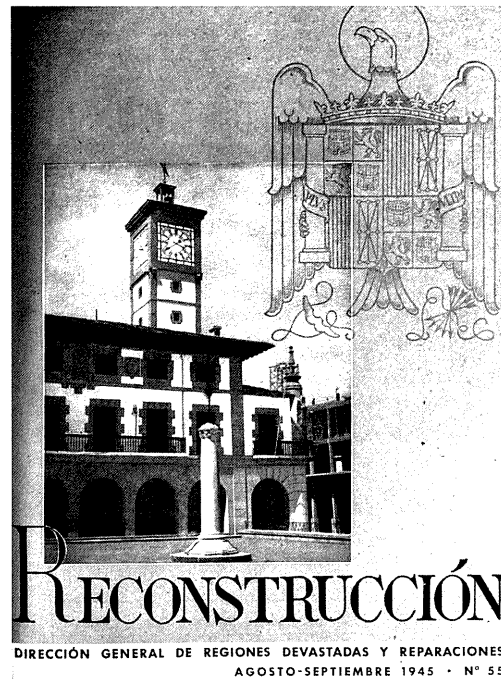
## 3. Conclusiones

La observación de las instantáneas relativas a los proyectos desarrollados en nuestra región así como los de fuera de ella, nos sirve como apoyo para el análisis de las directrices constructivas llevadas a cabo por el régimen franquista a través de la DGRDR, ya que las fotografías resultan ser una fuente directa de conocimiento.

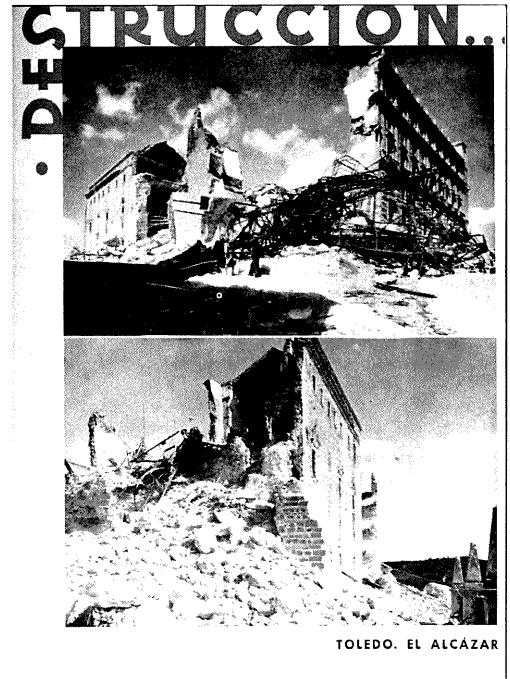
Pero el valor de la revista *Reconstrucción* y, más concretamente, de sus fotografías no sólo se encuentra en ser fuente documental de una época reciente de nuestra historia, sino en ser franca muestra de la utilización de los medios de comunicación por parte de la clase política.

Así, la inmensa mayoría de las fotografías que aparecen en la revista aluden de manera directa a las tres características básicas que regían la vida del momento: un Gobierno férreo y siempre presente a través de la recuperación de los ayuntamientos y casas del partido como señal del asentamiento del mismo; presencia de la institución eclesiástica como regidora de la vida en base al renacer de los edificios religiosos; y finalmente, la presencia de la tradición, patente también en las construcciones.

Igualmente, *Reconstrucción* se nos presenta como una importante fuente que todo historiador del arte y de la arquitectura debe tener en cuenta a la hora de conocer plenamente el devenir de la arquitectura en nuestro país. Las restauraciones y reconstrucciones experimentadas en estos momentos son una etapa más en la vida de esos edificios, que debe ser dada a conocer para evitar generar malos entendidos y falsos históricos cuando del origen de los edificios históricos se trata.

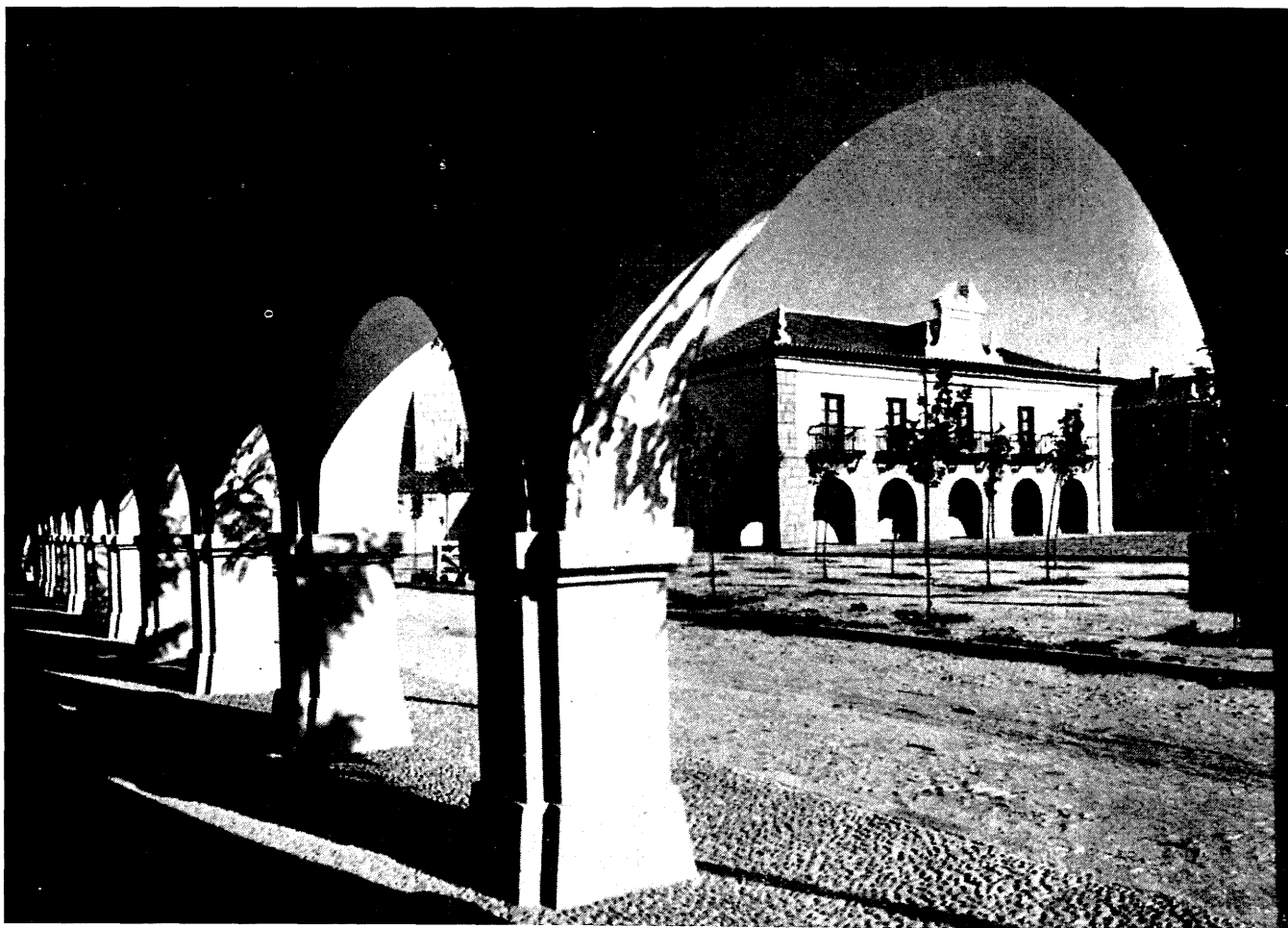


1  
Portada de *Reconstrucción*, número 55 (1945).



2  
*Vistas de la destrucción del Alcázar de Toledo.*





3  
*Vista de la plaza Mayor de Alcaudete.*





# SAN JUAN DE LOS REYES DE TOLEDO Y LA FOTOGRAFÍA HISTÓRICA COMO MÉTODO DE ANÁLISIS DE SU CONSTRUCCIÓN E INTERVENCIONES

CARMEN M. LABRA GONZÁLEZ

El monasterio de San Juan de los Reyes ha sido y sigue siendo uno de los edificios más fotografiados de Toledo. De sobra es conocido el interés que la ciudad despertó en los viajeros románticos y en los anteriores incluso, si tenemos en cuenta que la primera descripción de la obra maestra de Juan Guas se la debemos al viajero alemán Jerónimo Münzer<sup>1</sup>.

A partir de entonces las descripciones y elogios al monumento por parte de sus paisanos y de quienes, viniendo de fuera, lo visitaban no han cesado. Dejando aparte descripciones y crónicas sobre la ciudad debe aludirse a los autores del siglo XIX que, dentro de la tradición de describir monumentos, redactaron obras que actualmente nos sirven para reconstruir el aspecto de edificios desaparecidos o modificados. Manuel de Assas, Amador de los Ríos, Sixto Ramón Parro<sup>2</sup> o Gustavo Adolfo Bécquer<sup>3</sup> constituyen hoy en día referencias básicas en la historiografía sobre el monasterio toledano.

El *Álbum artístico de Toledo* de Manuel de Assas adjunta al texto dieciséis imágenes del claustro y la iglesia<sup>4</sup>, Amador de los Ríos publicó tres ilustraciones en *Toledo Pintoresca*<sup>5</sup> y Parcerisa y Quadrado cinco en *Recuerdos y Bellezas de España. Castilla La Nueva*<sup>6</sup>.

Sería necesario mencionar también los escasos planos y dibujos conocidos de siglos anteriores al nuestro que contribuyen al conocimiento de esta arquitectura: el dibujo conservado en el Museo del Prado en el que se representa el alzado de la cabecera y transepto y que, atribuido generalmente a Juan Guas, data de la época de construcción de la iglesia o el plano de finales del siglo XVI realizado por Nicolás de Vergara *el Mozo*, de los que se hablará más adelante. Alzados tempranos de un edificio que ya formaba parte importante del perfil de la ciudad fueron el de Antón Martínez de Bruselas<sup>7</sup> o el que se incluyó en el *Civitates Orbis Terrarum*<sup>8</sup> y ya de época más tardía el que hacia 1855 hizo Alfred Guesdon<sup>9</sup>.

El impulso definitivo a la difusión de la imagen de la ciudad lo dio la llegada de la fotografía. Desde sus primeras décadas de existencia se convirtió en el modo de vida de extranjeros que, atraídos por la pintoresca y exótica España, recogían con su cámara tipos y lugares.

Estas imágenes eran vendidas formando álbumes como los de Clifford –*Vistas de las provincias de Toledo y Extremadura* (entre 1856 y 1860), *Album Monumental de España* (1863) y *Toledo* (1858)<sup>10</sup> – o el que J. Laurent sacó al mercado con doce vistas de la ciudad de Toledo (1870) entre las que se incluían tres de San Juan de los Reyes y que formaban parte de una colección mayor llamada *Recuerdos de España*<sup>11</sup>. Entre los fotógrafos locales, el más destacado fue Casiano Alguacil quien realizó numerosas fotografías de monumentos toledanos y su

## Abreviaturas empleadas en el texto

ARABASF: Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

IPH: Instituto de Patrimonio Histórico Español.

\*

Este trabajo se ha realizado dentro del Programa de Becas Predoctorales para la formación en Investigación y Docencia del Gobierno del Principado de Asturias, con cargo a fondos provenientes del Plan Investigación, Desarrollo Tecnológico e Innovación de Asturias (FICYT) y se ha desarrollado gracias una estancia breve de investigación disfrutada en el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, al cual deseo agradecer su apoyo en mi investigación y la posibilidad de participar en este Encuentro.

1

Jerónimo Münzer viajó por la Península Ibérica entre los años 1494 y 1495. En los días 15 y 16 de enero de 1495 se detuvo en la ciudad imperial y tuvo la oportunidad de visitar las obras de San Juan de los Reyes y conocer a Juan Guas, el cual le comentó algunos detalles de la fábrica. Münzer hace una alusión al estado de construcción de la iglesia, comentando que le restan por levantar las bóvedas en lo que constituye la primera información, ajena a la documentación emanada del edificio de que disponemos. El texto de Münzer puede consultarse en F. de B. San Román, «Un viajero alemán en Toledo a fines del siglo XV», en *Toledo*, núm. 210 (1924), págs. 976-977 y J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos remotos hasta fines del siglo XVI. Notas, prólogo, traducción y recopilación de J. García Mercadal*, Madrid, Aguilar, 1952.

2

S. R. Parro, *Toledo en la mano o descripción histórico-artística de los demás célebres monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad antigua corte de España, con una explicación sucinta de la misa que se tituló árabe, y de las demás principales ceremonias que se practican en las funciones y solemnidades religiosas de la Santa Iglesia Primada*, Toledo, Imprenta y librería de Severino López Fando, 1857.

3

G. A. Bécquer, *Historia de los templos de España*, Madrid, Imprenta Nieto y Compañía, 1857.

4

M. de Assas, *Álbum artístico de Toledo, escrito por don Manuel de Assas, Abogado, Académico de la Arqueología española, etc., etc.: ilustrado con láminas ejecutadas por artistas distinguidos y publicada por D. Doroteo Buchiller, litógrafo de Cámara de S. M. etc., Año de 1848*, [Madrid, Imprenta de D. Julián Saavedra, 1847].

5

J. Amador de los Ríos, *Toledo Pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid, Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix, 1845.

6

*Recuerdos y bellezas de España. Castilla La Nueva, Toledo, (litografías de F. J. Parcerisa y textos de J. M. Quadrado)*, Madrid, Imprenta de José Repullés, 1853.

7

Sobre el dibujo del Museo del Prado ver F. J. Sánchez Cantón, «El dibujo de Juan Guas», en *Arquitectura*, año X, núm. 115 (noviembre de 1928), págs. 339-347; E. Hamon, «Un dessin de la fin du Moyen Âge pour San Juan de los Reyes à Tolède», en *Bulletin Monumental* (1993), págs. 420-422. El plano de Nicolás de Vergara puede consultarse en J. Porres Martín-Cleto

y J. Blázquez Miguel, «Un proceso inquisitorial y cuatro conventos toledanos», en *Anales toledanos*, núm. XXIV (1987), págs. 91-141 (el plano en página 117) y R. Domínguez Casas, «San Juan de los Reyes, espacio funerario y aposento regio», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, núm. LVI (1990), pág. 382.

Esta vista de Toledo, pintada por Joris Hoefnagel en 1566 y publicada en 1572, puede verse en [http://historic-cities.huji.ac.il/spain/toledo/maps/braun\\_hogenberg\\_1\\_3\\_1.html](http://historic-cities.huji.ac.il/spain/toledo/maps/braun_hogenberg_1_3_1.html) (20-10-2006).

J. Porres Martín-Cleto, R. J. del Cerro Malagón y J. L. Isabel Sánchez, *Toledo visto por el litógrafo Alfred Guesdon*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1991.

De Toledo únicamente se conoce un ejemplar que perteneció al Duque de Medinaceli y que reaprovechaba fotografías anteriores para formar una obra monográfica sobre la ciudad manchega. Ver J. Piñán Samos y C. Sánchez Gómez, «Clifford y los álbumes de la Academia», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núms. 98 y 99 (primer y segundo semestre de 2004). En <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13550552101822054754491/index.htm> (20-10-2006).

*Imágenes de un siglo. Fotografías de la casa Rodríguez, Toledo 1884-1984*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 1987, pág. 21. Sobre los orígenes de la fotografía en Toledo y los fotógrafos Clifford y Laurent se pueden consultar, entre otros: M. Carrero de Dios y otros, *Toledo en la fotografía de Alguacil (1832-1914)*, Toledo, Ayuntamiento, 1983; J. Laurent, *I. La documentación fotográfica de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Exposición celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983; P. López Mondéjar, *Crónica de la Luz. Fotografía en Castilla La Mancha (1855-1936)*, Madrid, Fundación Cultural Castilla-La Mancha y El Viso, 1984; I. Coloma Martín, *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*, Málaga, Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos de Málaga, 1986; G. Kurtz e I. Ortega, *Cien años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, El Viso, 1989; P. López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelona, Lunwerg, 1989; P. López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunwerg, 1997; L. Fontanella, *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*, Madrid, El Viso, 1999; B. Riego, *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*, Girona, CCG ediciones y Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), 2000; F. Alonso Martínez, *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*, Girona, CCG ediciones y Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), 2002.

En la revista *Toledo* también se publicaron fotografías de otro conocido fotógrafo local, Eugenio Rodríguez, conocido como Rodríguez. Ver «San Juan de los Reyes», en *Toledo*, núm. 201 (1923), pág. 782. Para la trayectoria del fotógrafo ver *Imágenes de un siglo...*

álbum de doce vistas de Toledo, que realmente contenía catorce imágenes, coincide con el de J. Laurent, además de en el nombre, en la fecha, alrededor de 1870. Alguacil fue el encargado de fotografiar los monumentos de la ciudad imperial por iniciativa de la Comisión Provincial de Monumentos en un momento, la década de los años sesenta del siglo XIX, en el que la mayoría de ellos presentaban tal estado de ruina que se temía su desaparición. Las fotografías de Alguacil constituirían, por una parte, la documentación gráfica sobre ellos en el caso de que se perdiesen y por otra la serie de detalles a incluir, en la parte correspondiente a Toledo, de *Monumentos Arquitectónicos de España*. Pese a que muchas de las fotos habían sido encargadas para este fin, algunas de las que entregó ya habían formado parte de su Museo Fotográfico; fueron destinadas a la venta, incluyéndolas en la colección por entregas publicada por el propio Alguacil *Monumentos Artísticos de España* y reproducidas en la revista *Toledo*<sup>12</sup>. Algunas de estas fotografías fueron utilizadas posteriormente en las restauraciones de San Juan de los Reyes, trabajos de los que también dejó constancia<sup>13</sup>.

Poco después de la aparición de estos fotógrafos y de su actividad se popularizaron las postales, que la gente coleccionaba, y finalmente las fotografías ocuparon en los libros el lugar que anteriormente estaba destinado a los grabados. Piñán Samos y Sánchez Gómez han señalado que con anterioridad a 1863 son escasos en España los ejemplos de publicaciones ilustradas con fotografías<sup>14</sup>. En este sentido, la labor realizada por Charles Clifford en el *Album Monumental de España* fue un caso excepcional en un país que no contaba con apoyos institucionales o un soporte empresarial capaz de acometer semejante tarea. En las publicaciones de esos momentos, que se plantearon difundir el arte y la arquitectura española, las ilustraciones eran grabados, pero en ocasiones estaban relacionados con la fotografía. Así, cuando Parcerisa inició en 1839 la serie *Recuerdos y bellezas de España* las láminas se basaban en imágenes del natural o en láminas daguerrotipadas, y para la obra *Monumentos arquitectónicos de España* la Academia de Bellas Artes de San Fernando adquirió ciento cincuenta fotografías de Clifford con el fin de seleccionar los edificios a incluir<sup>15</sup>. En algunas de estas obras las ilustraciones se inspiraron en la misma fotografía.

Hoy en día todas estas imágenes siguen siendo de interés para los coleccionistas que las continúan adquiriendo, ya sea en los mercados de libros y fotografías antiguas o a través de Internet; ilustran libros que recuerdan tiempos pasados o forman parte de fondos archivísticos.

Enfrentarse al estudio del monasterio de San Juan de los Reyes y de lo construido en él por Juan Guas implica tomar como punto de partida la distinción entre lo que se conserva de la fábrica del siglo XV y las adiciones, reparaciones y reconstrucciones posteriores. El paso del tiempo y los acontecimientos acaecidos en Toledo durante quinientos años dejaron su huella en el que debía ser panteón de los Reyes Católicos. Las dudas comienzan en el mismo momento de su construcción, que se inició hacia 1477.

Uno de los primeros problemas que se nos plantean a los historiadores es la cuestión del cimborrio, representado por primera vez en un dibujo conservado en el Museo del Prado<sup>16</sup>. Dejando de lado el debate en torno a la autoría tanto del dibujo como del cimborrio en sí<sup>17</sup>,

centrémonos en el aspecto constructivo del mismo. En el dibujo se representó el alzado de la cabecera y transepto de la iglesia incluyendo las cubiertas. Las diferencias más evidentes con respecto a lo construido se localizan en la parte superior: una galería similar a la que recorre la parte superior de la Capilla del Condestable, formada por arcos festoneados, que recuerdan mucho a los de la galería que Juan Guas y Egas Cueman construyeron en el Palacio del Infantado, recorrería, sin solución de continuidad, transepto y presbiterio en el lugar en que hoy están las ventanas cegadas de la cabecera y los ventanales del transepto que no aparecen en este dibujo. La iluminación llegaría a través de las ventanas de tamaño considerable que se planeaba perforasen el tambor de dos pisos sobre el que se asentaría una cúpula de diseño diferente al que se materializó<sup>18</sup>; sería también un diseño estrellado, de ocho puntas como corresponde al tambor sobre el que se asienta, pero no aparecen los cuadrados en rotación actuales, sino una decoración en los plementos a base de combados que en alguna ocasión se ha querido ver como motivos calados. Las ventanas del tambor son idénticas a las que se abrieron en el crucero. Los motivos heráldicos tenían aquí su continuidad en la decoración de las pechinas, en las que, al lado de los escudos, aparecían el yugo y las flechas, emblemas de los Reyes. Una de las cosas que más llama la atención en este cimborrio es que parece haber sido pensado como estructura diáfana, abierta al exterior por unos ventanales que inundarían de luz el espacio principal de la iglesia: el crucero, en el que se pensaba colocar el túmulo real. Sin embargo, la mayor parte de esos vanos están cegados.

En el proyecto de restauración encargado por el Ministerio de Cultura en 2004 la consolidación de la estructura del cimborrio fue tenida en cuenta<sup>19</sup>. Al analizar los paramentos exteriores del mismo, los técnicos pudieron comprobar que parte de los contrafuertes no habían sido levantados en el momento de construcción del cimborrio, sino que habían sido añadidos posteriormente para asegurar la estabilidad de la estructura. Como apoyo a este diagnóstico mencionaron el hecho de que en todas las imágenes conocidas de la iglesia de San Juan de los Reyes el cimborrio presentaba algunos de sus vanos cerrados y ese cierre probablemente habría sido una medida estabilizadora complementaria a la del refuerzo de los contrafuertes. Al observar detenidamente las imágenes antiguas lo comprobamos. En la vista exterior de la iglesia que se publicó en el *Álbum artístico de Toledo* (1848) se ven tres paños del cimborrio: en uno la ventana parece estar totalmente cegada, en el central ni siquiera se ha dibujado la tracería de la misma y en el restante se ve un cierre hasta media altura. Lo mismo puede apreciarse en las fotografías de principios de siglo o en las postales de Hauser y Menet. Los problemas estructurales del que posiblemente es el elemento más notable del edificio quedaron patentes en 1495 cuando se solicitó la presencia de *Maestre Ximón*, Simón de Colonia, para tasar las obras y revisar las trazas del cimborrio<sup>20</sup>, por la razón que fuera está claro que el problema no se resolvió y que al poco tiempo de haberse terminado fue necesario apuntalarlo de la manera que nos muestran los grabados y fotografías.

Otro de los puntos clave de nuestro estudio es el claustro. En este caso, el punto de partida es la reconstrucción, a partir de 1881, por parte de Arturo Mélida de las pandas que se encontraban en estado de ruina.

13

Para Casiano Alguacil pueden consultarse los recientes trabajos de Beatriz Sánchez: B. Sánchez Torija, *Casiano Alguacil. Los inicios de la fotografía en Toledo*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006. Para la información aquí reseñada ver páginas 43-49; B. Sánchez Torija, «Casiano Alguacil, un fotógrafo toledano», en *Fotografía y memoria. I Encuentro de Fotografía en Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2006, págs. 74-81.

14

J. Piñán Samos y C. Sánchez Gómez, «Clifford y los álbumes...», pág. 27.

15

*Ibid.*, pág. 26 y P. López Mondéjar, *Historia de la...*, pág. 27.

16

F. J. Sánchez Cantón, «El dibujo de...» y E. Hamon, «Un dessin de la fin du Moyen Âge...»

17

Cuestiones tratadas en C. M. Labra González, «Arquitectura funeraria en Castilla durante el reinado de los Reyes Católicos. Estado de la cuestión», Trabajo de Investigación defendido en la Universidad de Oviedo en junio de 2005 (ejemplar mecanografiado), págs. 129-150.

18

F. Arribas, «Noticias sobre San Juan de los Reyes», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, núm. XXIX (1963), págs. 43-72. En el contrato y fianzas de Enrique y Antón Egas, junto con Luis de Aguirre y Garci Pérez de Rojas, yernos y herederos de Guas, para continuar las obras de San Juan de los Reyes tras la muerte de Juan Guas, firmado en Laredo el 2 de agosto de 1496 y confirmado en Toledo el día 28 de septiembre del mismo año se dice: «...dixeron que en el ochavo del cimborrio de la dicha capilla mayor demas e allende de lo qu' el dicho Juan Guas estava obligado, ellos farán e acreçentaran todo lo que maestre Ximón, q fue a ver la dicha obra por mandado de sus Altezas, acreçento en la lavor del dicho ochavo por una muestra e patron qu' el dicho maestre Ximón fizo e firmó de su nombre...» Ver páginas 54-55 del artículo citado.

19

*Proyecto básico y de ejecución y estudio de seguridad y salud. Restauración de las fachadas de la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo* (Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Instituto de Patrimonio Histórico Español). Javier Contreras Plaza, Arquitecto, Diciembre 2004, IPHE, exp. 04/131400103CA.

20

F. Arribas, «Noticias sobre San Juan...», págs. 54-55.

De los dos claustros que se observan en el dibujo de Nicolás de Vergara *el Mozo* sólo uno llegó hasta nuestros días, el que levantaron en los últimos años del siglo XV y principios del XVI Juan Guas y los hermanos Antón y Enrique Egas con una posible intervención de Simón de Colonia. A mediados del siglo XIX, la lista de causas de su decadencia arquitectónica era amplia, pues a los rigores del paso del tiempo había que añadir las consecuencias de la Guerra de Independencia, durante la que fue incendiado y como consecuencia se derrumbó un claustro y parte de la panda suroriental del otro. Las consecuencias de la desamortización y su correspondiente abandono tampoco fueron desdeñables, y a ello habría que añadir su posterior utilización como almacén militar en el año de 1835 y más adelante como presidio. Su última función, antes de volver a servir a fines religiosos, fue la de albergar los cuadros que, procedentes de edificios desamortizados, fueron depositados allí en lo que fue el anticipo del futuro Museo Provincial.

Son las fotografías de Jean Laurent las que mejor reflejan el estado en que se encontraba en 1870, con la maleza del jardín invadiendo las pandas y las esculturas de los pilares mutiladas. La fotografía que Clifford realizó en 1853 de la panda suroccidental del claustro nos permite ver las bóvedas derrumbadas. Un total de cuatro tramos se habían arruinado junto con la mitad de un quinto y el que funcionaba como articulación con la panda este, tal y como reflejó Arturo Mérida en el plano que adjuntó en su proyecto de restauración<sup>21</sup>. Complementan esta información los grabados del *Album artístico de Toledo y Recuerdos y bellezas de España*, que se sirven de la misma imagen para mostrarnos esa panda arruinada, en la que también se ve que las arcadas que se abren hacia el patio fueron lo único que se mantuvo en pie en el piso superior, completando así la fotografía de Clifford. La ruina del claustro, desde el exterior, puede verse en el dibujo de Avrial incluido en *Toledo pintoresca*. Por otro lado la curiosa imagen del claustro bajo como museo la plasmó el *Album artístico de Toledo*.

La vista de esta pintoresca ruina que nos brindó Parcerisa (*Recuerdos y bellezas de España*) está tomada desde el primer tramo arruinado de la panda sur, situando en primer plano uno de los arcos que sirve de enmarque para la panda este que, en penumbra, sitúa al fondo.

El *Album Artístico de Toledo* nos ofrece dos interesantes vistas del mismo espacio. En una de ellas se ve, a través de las arquerías, como los arcos del piso superior se han tapiado y únicamente deja pasar la luz una pequeña ventana situada en el centro, en la otra ilustración parte de los ventanales del piso inferior están tapiados.

En el legado de Casiano Alguacil, conservado en el Archivo Municipal de Toledo, hay una imagen del claustro en la que las ventanas del piso superior están cerradas con ventanales. Esta fotografía corresponde a la fase anterior a la restauración de 1882, puesto que aún no aparecen los pináculos que añadió Arturo Mérida, puede verse algún desperfecto y la maleza invade las arquerías del piso inferior.

Algunas de estas imágenes del claustro antes de su restauración nos dejan ver el que, probablemente, era el solado original, formado por unas losas cuadrangulares que dibujaban una retícula sobre el suelo de piedra y que se eliminó en la intervención de Mérida.

21

P. Navascués Palacio, «Mérida y San Juan de los Reyes de Toledo», en *Isabel la Católica. Reina de Castilla*, Barcelona, Lunwerg, 2002, págs. 331-335.



La labor de reconstrucción propuesta por este arquitecto se centró en tres aspectos fundamentales:

- La reconstrucción de la cruja del claustro que se había derrumbado. Para llevarla a cabo propuso la reutilización de todos aquellos sillares y demás piezas que pudieran ser reaprovechadas y que estaban depositadas en el claustro; para aquellas partes en que esto no fuera posible decidió «copiar» las piezas nuevas de las conservadas, procurando ser lo más fiel posible al original recreando el aspecto perdido. Fue pues un proyecto enmarcado en los principios restauradores de Viollet-le-Duc. Para los paramentos propuso no darles el contraplacado con el que lo conocemos, de manera que se viesen los aparejos de ladrillo y sillarejo de la fábrica original y así debieron de permanecer durante un tiempo, a juzgar por las fotografías del claustro del Archivo Mas<sup>22</sup>.
- La terminación de lo que quedó inacabado. Mérida consideró, siguiendo los principios violetianos de los que hablábamos antes, rematar el claustro, que carecía de crestería y pináculos en los contrafuertes, para que tuviese el aspecto digno que habría pensado para el mismo Juan Guas.
- La reparación de todos aquellos elementos que se encontraban seriamente dañados por la descomposición de la piedra fue la tercera línea de actuación en el claustro, descomposición que afectaba, sobre todo, a los pináculos que se encontraban a la intemperie. Propuso copiar del que se había mantenido mejor todo lo que faltaba en los restantes.

La iglesia se conservó en mejores condiciones que el claustro, aunque en algunos momentos necesitó reparaciones urgentes. Tras los daños sufridos por la ocupación de las tropas napoleónicas, la decisión de trasladar allí el culto de la recién desaparecida parroquia de San Martín en 1842 fue lo que la salvó de arruinarse completamente y desaparecer.

En el mes de agosto de 1885, y a causa de una tormenta, uno o varios rayos –Arturo Mérida no es capaz de determinar en su informe cuántos fueron– penetraron en la iglesia por la ventana de la fachada y al haber hecho saltar varios sillares se dañaron, por el impacto de estos, pilares y nervios de bóvedas. El arquitecto escribió entonces a la Academia de Bellas Artes y pidió una autorización para intervenir, la cual le fue denegada a menos que las obras fueran absolutamente necesarias para mantener en pie el edificio. Hubo que esperar a un nuevo informe en 1896, esta vez del arquitecto provincial, para que la Academia autorizase la intervención al año siguiente. A partir de 1897 se iniciaron unas obras de restauración que se prolongaron durante décadas, pues hasta 1922 el coro permaneció entubado, como se aprecia en una de las fotografías del Archivo Mas<sup>23</sup>.

En el informe de 1896 se mencionan los siguientes problemas:

- Las armaduras de las bóvedas tenían los tirantes apollillados y estaba comprometida la estabilidad de las bóvedas del crucero y el ábside.
- La bóveda del crucero y los arcos formeros estaban descompuestos, sobre todo en las pechinas.

22

Fotografías consultadas en el Archivo Fotográfico de la Biblioteca General de Humanidades del CSIC, *Arquitectura Gótica. Toledo. San Juan de los Reyes*, sig. F2 C/138.

23

La documentación referente a los informes sobre la iglesia enviados por Arturo Mérida y el arquitecto provincial se encuentran en el ARABASF, *Toledo*, leg. 45-4/4 y en los documentos de la Real Academia de la Historia disponibles en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=313039&> (20-10-2006). La fotografía que se cita del coro se ha consultado en el Archivo Fotográfico de la Biblioteca General de Humanidades del CSIC.



- La crestería de la bóveda central estaba desviada sobre la línea de imposta.
- Las agujas del ábside estaban descompuestas.
- En la fachada del ábside existían grietas pobladas de vegetación.
- Sobre las bóvedas había escombros de reparaciones anteriores que perjudicaban a la, ya de por sí dañada, bóveda del crucero.

Varias imágenes ilustran esta información. En *Recuerdos y bellezas de España*, uno de los grabados muestra la cubierta del cimborrio desde el exterior invadida por la vegetación. Por otro lado, en la foto de Laurent del interior de la iglesia realizada hacia 1870 se ve el antepecho del coro resaltado en un color oscuro, antepecho que en las imágenes de principios del siglo XX estaba arruinado<sup>24</sup>. La imagen de Laurent muestra, a su vez, la puerta del transepto que da paso al claustro cerrada por la colocación delante de ella de un altar y un crucifijo -destáquese aquí que en las imágenes contemporáneas del claustro se ve cómo esta puerta está bloqueada por un travesaño. Finalmente apreciamos en esa fotografía cómo el púlpito está apoyado en una columnilla. Los daños del púlpito pueden verse en una imagen de Clifford en la que se ve claramente que debe sujetarse con esa columnilla reaprovechada porque está dañado en uno de sus laterales<sup>25</sup>. Otras imágenes del interior de la iglesia pueden consultarse en el *Álbum artístico de Toledo*.

Con respecto al exterior, una de las fotografías del Archivo Moreno, conservado en el Instituto de Patrimonio Histórico Español, muestra el deterioro del exterior de la cabecera: el cimborrio estaba dañado y los pináculos estaban erosionados, la crestería había sido embutida en un recocado en altura que fue eliminado en la restauración de 1980<sup>26</sup>, el testero tiene una grieta que abarca desde el arranque de la crestería hasta la arquería ciega inferior y algunas de las esculturas están mutiladas<sup>27</sup>.

En las fotografías que ilustran los libros y artículos publicados en la década de los años veinte pueden verse algunos de estos desperfectos<sup>28</sup>.

En el informe de Arturo Mélida de 1895 se dice que un rayo entró en la iglesia a través del muro de cierre de los pies después de haber impactado en una torre campanario exenta allí situada. El arquitecto es partidario de derribar la torre, del siglo XVII, argumentando que su finalidad, servir de soporte a las campanas, ya la desempeña otra estructura<sup>29</sup>. Debido a la parquedad de su descripción no puede deducirse si las campanas estaban, en ese momento, situadas en la espadaña que corona el cierre del edificio a los pies o si se refiere a la espadaña que estaba sobre el ángulo suroeste del transepto y se veía desde el claustro; esta segunda espadaña puede verse, además de en el dibujo de Avrial para la *Toledo Pintoresca* de José Amador de los Ríos (1845), en algunas postales en las que se enmarca un ángulo del claustro y el cimborrio; en la editada por Lacoste unos andamios se adosaban al muro de la iglesia, lo que nos ha llevado a pensar que la fotografía pudo tomarse en los últimos años del siglo XIX o primeros del XX, y en cualquier caso siempre después de la reconstrucción del claustro.

Uno de los elementos desaparecidos del que quedan noticias documentales es la Capilla de la Venerable Orden Tercera dedicada a la Beata Mariana de Jesús. Construida a partir de

24

La imagen pertenece a 12 vistas de Toledo.

25

Ver L. Fontanella, *Clifford en...*

26

«Toledo. Castilla-La Mancha. Proyecto de restauración de cubiertas y obras varias en San Juan de los Reyes de Toledo. C-700. Autor: Carlos Baztán Lacasa, Año 1980».

IPHE, Archivo Central, *Sección de Monumentos y Arqueología*, leg. 454, núm. 3, exp. 102/80. Este expediente también puede consultarse en el Archivo General de la Administración.

27

IPHE, *Archivo Moreno*, núm. 309-C.

28

A modo de ejemplo pueden citarse: E. Lambert, *Toledo*, Paris, H. Laurens Éditeur, 1925, págs. 111-119; E. Lambert, «La première renaissance espagnole et ses cimborrios», en *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, t. L, núm. 28 (1926), págs. 193-204.

29

ARABASF, *Toledo*, leg. 45-4/4.

1732, se adosaba a un costado de la nave a la altura de la tercera capilla colateral y ocupaba una parte de la plazuela de San Juan de los Reyes. Tenía dos accesos, uno desde la iglesia y otro desde la plaza. La planta se puede ver en varios planos: uno de ellos es el que en 1882 levantó el Instituto Geográfico y Catastral<sup>30</sup>, el otro en el Plan General de Ordenación de Toledo de 1945<sup>31</sup>. El alzado se recoge en el grabado del monasterio desde la parte del puente de San Martín de la *Toledo Pintoresca* de Amador de los Ríos, en la que se ve que a la altura de la cabecera tenía un remate achapitelado. En la fotografía de la puerta principal de la iglesia que Clifford tomó hacia 1858 se puede ver el arranque de uno de sus muros laterales en un momento en que ya había sido decidido su derribo, ejecutado en 1864<sup>32</sup>. En otra de las instantáneas de Clifford, esta vez desde la cabecera, se intuye una sombra negra en el costado de la iglesia que respondería a este desaparecido volumen. En este sentido debe añadirse que, adosado al ábside, se aprecia un pequeño volumen de construcción tosca hoy desaparecido<sup>33</sup>. De estos dos elementos nos han quedado sus huellas en el muro, los enjarjes de la capilla en los muros de la iglesia son hoy perfectamente visibles y del pequeño volumen de la cabecera aún se conserva un trozo de una de las vigas de la cubierta sobresaliendo en el paramento.

Junto con el proyecto de restauración del claustro se llevó a cabo la construcción de la Escuela de Artes y Oficios, en un proyecto de 1881. La Escuela ocupa el lugar en el que estuvieron las dependencias monásticas arruinadas en el incendio de 1810: claustro renacentista, refectorio, cocina, celda del prior y portería. Se hizo efectivo el derribo de aquellas ruinas y en 1922 se iban rematando las obras con el derribo de la portería y el traslado de la portada llamada del Pelicano. La puerta de la portería no estaba alineada con el muro de la sacristía y el cuarto real, sino que formaba un recodo que se pretendía eliminar. Desde la Escuela se defendió el proyecto de eliminar los ángulos de la fachada del monasterio para reconstruirla alineada con la de su edificio mientras que la Comisión Provincial de Monumentos de Toledo intentaba impedirlo o por lo menos salvar el Calvario. Para ello, enviaron un informe a la Real Academia de la Historia y en el número doscientos del año 1923 de la revista *Toledo* se publicó el informe de Narciso Sentenach en el que se exponía la necesidad de conservar no sólo la portada, de valor histórico-artístico, sino también la disposición en planta de la misma para proteger el saliente del ábside hacia la vía pública, incluyéndose una foto de la ubicación original de la puerta, hoy a paño, con el resto del edificio<sup>34</sup>. El informe de la Comisión Provincial de Monumentos se acompaña con un plano del conjunto antes de las obras y dos fotografías de la Escuela en construcción.

La última reparación a la que se hará mención es la llevada a cabo después de la Guerra Civil, en la que se realizaron obras de mantenimiento del edificio y reparaciones menores por parte del Servicio de Monumentos pues, tal y como se recoge en el informe de Gallego y Burín, el monasterio no sufrió graves daños durante la contienda al estar alejado de la zona del Alcázar<sup>35</sup>. Parece ser que el dieciocho de septiembre explotó una mina que dejó huellas en los pilares de remate del claustro y en las cristalerías de las ventanas, desaparecidas en su mayor parte; además de esto se localizaron otros desperfectos causados por proyectiles «lanzados para destruir»<sup>36</sup>.

30

Incluido en el expediente de restauración de las fachadas de San Juan de los Reyes ya mencionado.

31

«Plan General de Ordenación de Toledo», en *Revista Nacional de Arquitectura*, Dirección General de Arquitectura, núm. 40, año IV (abril 1945), págs. 101-172, concretamente pág. 154.

32

Para estos datos puede consultarse A. Abad Pérez, «La Venerable Orden Tercera de San Juan de los Reyes y su capilla de la Beata Mariana de Jesús», en *Anales Toledanos*, núm. V (1974), págs. 1-76. En este artículo se recoge lo esencial acerca de la historia de la capilla: su fundación, construcción y derribo, incluyendo apéndice documental.

33

En la reedición de la obra de Benito Pérez Galdós *Toledo. Su historia y su leyenda* se incluyen dos fotografías de la iglesia, en una de ellas se ve perfectamente la fachada principal de esta capilla y parte del ábside. Sin embargo en la otra imagen que el autor seleccionó del exterior la capilla ya ha sido derribada. Ver B. Pérez Galdós, *Toledo. Su historia y su leyenda. Las generaciones artísticas en la ciudad de Toledo*, prólogo de L. A. Béjar, Toledo, Antonio Pareja Editor, 2000, págs. 116 y 123.

34

La documentación enviada a la Real Academia de la Historia puede consultarse en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=314341&portal=111> (20-10-2006). El informe de Sentenach en «La puerta de San Juan de los Reyes, salvada», *Toledo*, núm. 200, año IX (1923), págs. 751-752.

35

A. Gallego y Burín, *La destrucción del tesoro artístico de España. Informe sobre la obra destructora realizada por el marxismo en el patrimonio de arte español, de 1931 a 1937, según los datos aportados por las Comisiones Provinciales de Monumentos, ordenado y redactado por D. Antonio Gallego y Burín, Presidente de la de Granada*, Granada, 1938.

36

*Ibid.*, pág. 200.

El número de la revista *Reconstrucción*, publicada por la Dirección General de Regiones Devastadas, correspondiente al año 1940, dedicó un artículo a las reparaciones del monumento en las que se incluyeron fotografías del ábside, la portada, el interior de la iglesia y el claustro, pero aportan poca información al investigador<sup>37</sup>.

En 1945 se publicó en la *Revista Nacional de Arquitectura* el Plan General de Ordenación de Toledo, en el que se recoge la reordenación del llamado «Centro de San Juan de los Reyes», cuyo objetivo era poner en valor el monumento<sup>38</sup>. Se incluyen dos planos, uno de ellos antes de la intervención en la que se ven los restos en planta de la Capilla de la Venerable Orden Tercera, así como varias fotografías del entorno previas a la remodelación.

A partir de todas estas informaciones aportadas por documentos, planos, grabados y fotografías puede comenzarse el estudio de la fábrica correspondiente a la fase medieval. Los datos son especialmente valiosos si se tiene en cuenta que Arturo Mélida planteó su intervención siguiendo los criterios violetianos de reposición de aquellas partes desaparecidas y remate de las nunca terminadas, procurando que no fuesen evidentes las adiciones realizadas. Como se indicó al comienzo, muchas de las fotografías aquí comentadas ilustran a la perfección los datos documentales, de manera que al historiador se le vienen inmediatamente a la cabeza estas imágenes cuando trabaja con los testimonios escritos.

37

«Monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo», en  
*Reconstrucción*, 1940, págs. 41-50.

38

«Plan General de Ordenación de...»

# IMÁGENES DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO MEDIEVAL DE TOLEDO, 1936-1939

SONIA MORALES CANO

Me interesa la foto como documento. Me interesa el espacio que tiene la fotografía y es el que la pintura realista abandonó, como reflejo de la realidad (P. López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria*)

La Guerra Civil española constituye uno de los acontecimientos más dramáticos de la historia reciente de nuestro país. En el desarrollo de los episodios que se fueron sucediendo a lo largo de los tres años de lucha armada entre el bando republicano y el nacionalista, uno de los principales protagonistas, indefenso ante las circunstancias, fue el patrimonio artístico, cuya protección se utilizó como instrumento propagandístico. Cuando se cumple el setenta aniversario del estallido de la contienda, nos disponemos a realizar un análisis lo más exhaustivo posible de la suerte que corrieron los bienes patrimoniales del Toledo medieval, a través de una cuidada selección de imágenes<sup>1</sup>.

Tal y como expresa E. Almarcha, uno de los patrimonios artísticos más importantes de España estaba en Toledo, y esa ciudad precisamente resultó una de las más conflictivas por lo que, consecuentemente, sus bienes artísticos, tanto muebles como inmuebles, corrieron un grave peligro, llegando incluso a desaparecer en algunas ocasiones<sup>2</sup>. Es entonces cuando la fotografía se convierte en vestigio del pasado, ayudando a comprender mejor y en profundidad el alcance de los hechos históricos y el devenir de los tiempos.

La fotografía es uno de los documentos más valiosos por la información visual que ofrece y es un elemento insustituible para la pervivencia de nuestra memoria histórica. Es lícito pensar que sin su difusión en la prensa, a través de la que se daban a conocer las vicisitudes de los bienes patrimoniales, no hubiera existido la concienciación ciudadana suficiente para evitar que las pérdidas materiales fueran a mayores. Por ello, la fotografía que aparece en periódicos y revistas ilustradas, es un material de primera mano para nuestro estudio y los fondos gráficos del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha y la Biblioteca Nacional, indispensables para esta investigación.

## 1. El patrimonio artístico medieval de Toledo durante la Guerra Civil

### 1.1. El estallido y los primeros momentos de la Guerra Civil en Toledo

El 18 de julio de 1936 marcaría un trágico hito para la historia de España, debido a que los militares más conservadores se levantaron en armas contra la República. Con este acto se

<sup>1</sup> No se debe olvidar que la Guerra Civil española constituyó un banco de pruebas para la Segunda Guerra Mundial, tanto en el terreno armamentístico y estratégico, como en el propagandístico. Desde el punto de vista de la información y de la propaganda, la lucha armada resultó ser un hito crucial en la historia de cuatro medios de comunicación social: la radio, el cine sonoro, el cartel y el fotorreportaje. R. Gubern y otros, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pág. 164.

<sup>2</sup> E. Almarcha Núñez-Herrador, «Arte, Patrimonio Artístico y Guerra Civil en Castilla-La Mancha», en M. Ortiz Heras (coord.), *La Guerra Civil en Castilla-La Mancha. De Alcazar a los Llanos*, Madrid, Celeste Ediciones, 2000, págs. 284-285.

producía el estallido de la Guerra Civil española, que no tendría fin hasta tres años más tarde. Esa misma noche, en la plaza toledana de Zocodover, se produjo un tiroteo entre un destacamento de la Guardia Civil y varias personas a la salida del cine. Algunos militares, que se encontraban en el Alcázar, fueron al auxilio de los guardias y de algunos activos políticos afines a la sublevación, que se encontraban reunidos en la sede de Acción Popular; más tarde, junto con algunos jóvenes vinculados a círculos católicos y academias preparatorias, subieron al Alcázar, en cuya defensa jugarían un papel relevante<sup>3</sup>.

Desde primeras horas del 19 de julio comenzaron a llegar los guardias civiles de los pueblos periféricos para instalarse en el Alcázar. Dos días después, el general Moscardó declaraba oficialmente el estado de guerra y las fuerzas se distribuyeron por la ciudad, pasando a ocupar los organismos públicos y privados de interés relevante, así como los edificios que consideraban aptos para la defensa militar. Fue el caso del convento de los Carmelitas Descalzos, el Hospital de Tavera, la Fábrica de Armas, la Catedral, la plaza de Zocodover, algunos bancos, el Ayuntamiento, Correos, las puertas de la Muralla o los puentes<sup>4</sup>. La capital castellano-manchega centró la atención de los dos bandos debido a dos hechos destacados: la defensa del Alcázar<sup>5</sup> y la suerte del patrimonio artístico de la ciudad.

La proclamación de la Segunda República el 14 de abril de 1931 estuvo regida en sus inicios por un Gobierno provisional, consciente de que el éxito de la misma dependía del control que esta ejerciera sobre los dos grandes poderes del momento: el Ejército y la Iglesia. La guerra, con su carácter de confrontación ideológica y revolución social, afectó gravemente al patrimonio artístico, particularmente a los bienes inmuebles y bienes religiosos, sometidos en la zona que quedó en poder de la República.

Estos daños materiales también constituyeron un atentado contra la religión y moral de los cristianos, quienes veían como el lugar en el que buscaban recogimiento y fines espirituales se convertía en una amenaza contra su propia integridad física. Pero el peor sacrilegio quedaba por hacer: la profanación de las tumbas de aquellos que por unas circunstancias u otras decidieron buscar reposo en el interior de los templos<sup>6</sup>. Y es que efectivamente, muchos de los enterramientos profanados pertenecían a la Edad Media, época en la que la creencia en la salvación era más que evidente.

De esta manera, en el convento de la Concepción Franciscana, las lápidas de los enterramientos fueron removidas y los cadáveres que contenían estuvieron danzando por el claustro; entre estos restos se hallaba el cuerpo de doña Beatriz de Silva, fundadora del monasterio. De la iglesia de San Miguel fueron desenterradas las momias y restos humanos que allí hallaban reposo. La misma suerte corrieron los restos del enterramiento de Fernán Pérez, del convento de Santa Fe. Trágico destino, por tanto, para aquellos privilegiados que por su condición social o su dedicación a la vida monástica recibieron en su día honrosa sepultura.

La preocupación por esas acciones y por los efectos que la guerra provocaba en las zonas cercanas a los frentes, en especial en las zonas subyugadas a intensos bombardeos aéreos, llevaron al Gobierno de la República a poner en marcha una política de defensa del patrimonio, que tenía como objetivo primordial la evacuación de obras de arte a lugares seguros. En

<sup>3</sup> R. del Cerro Malagón, «El siglo XX. El cierre de un milenio», *Historia de Toledo*, Toledo, Azacanes, 1997, págs. 575-576.

<sup>4</sup> J. M. Ruiz Alonso, *La Guerra Civil en la provincia de Toledo: Utopía, conflicto y poder en el sur del Tajo (1936-39)*, Ciudad Real, Almud, 2004, vol. 1, págs. 169-170.

<sup>5</sup> Una visión de conjunto sobre el papel simbólico del Alcázar en los primeros momentos de la contienda en J. Pérez de Urbél, *El Alcázar de Toledo: el santuario del arte y de la historia patria*, Toledo, s. n., 1937.

<sup>6</sup> I. G. Bango Torviso, «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, v. IV (1992), págs. 93-94.

la zona nacional las líneas de una política de protección y recuperación del patrimonio se trazaron más tardíamente<sup>7</sup>.

Las actuaciones llevadas a cabo en favor del patrimonio artístico, han quedado reflejadas en las correspondientes actas, memorias y catalogaciones que serán analizadas a continuación, con el propósito de escudriñar la suerte que corrieron los bienes muebles e inmuebles de época medieval. Estos documentos se entienden mejor con las fotografías conservadas en diferentes archivos e instituciones, en las que se puede visualizar y entender de manera más clarividente las vicisitudes del tesoro artístico medieval de Toledo. Imágenes, por otra parte, muy variopintas, pero con un denominador común: los estragos producidos por los actos vandálicos en los bienes, tanto muebles como inmuebles y las acciones llevadas a cabo para salvar cuanto fuera posible.

En estas instantáneas se recogen vistas generales de conjuntos monumentales, interiores y exteriores de edificios eclesiásticos envueltos en escombros, primeros planos de objetos litúrgicos e imágenes de devoción religiosa mutilados y con las concavidades de los ojos vaciadas, en algunos casos, el almacenamiento de piezas artísticas, visitas de inspección, traslado de obras de arte o el desmontaje de retablos, por citar sólo algunos.

## 1.2. Creación del Comité de Defensa del Frente Popular

Con el nuevo Gobierno que mandó formar Manuel Azaña para dar respuesta a los hechos que se habían desatado con el estallido de la contienda, se produjo el nombramiento de Ricardo Orueta como director general de Bellas Artes, quien más tarde sería sustituido por Joseph Renau. Pronto, agrupaciones simpatizantes del Frente Popular comenzaron a exigir mecanismos urgentes en favor del tesoro artístico y obtuvieron como resultado la formación, el 28 de agosto de 1936, de un Comité de Defensa de Monumentos Artísticos de Toledo<sup>8</sup> que mantenía contactos con la Dirección General de Bellas Artes y con las organizaciones obreras, para actuar sobre los lugares incautados<sup>9</sup>, «no sólo para asegurar así el pan de mañana, pues somos Ciudad de Turismo, sino también para demostrar al Mundo entero civilizado, que España y Toledo es capaz de velar por sus valores culturales en circunstancias tan difíciles como son las del momento...»<sup>10</sup>

El lugar elegido como depósito para la salvaguarda de los objetos recogidos, sobre todo de conventos e iglesias, fue el Ayuntamiento. Para este fin, se organizó todo el piso superior, comprendiendo las habitaciones del archivo, los salones del Museo Municipal y el gran salón de sesiones. En colaboración con el Comité, se puso a su disposición a todo el personal del Ayuntamiento, un camión de transportes y un maestro carpintero con sus operarios, expertos todos ellos en el desmontaje de empotrados en la pared, ofreciendo de esta forma la máxima garantía para la seguridad de las obras. Muchas fueron, por tanto, las tareas realizadas y el empeño por la protección del arte toledano, pero lamentablemente los esfuerzos no fueron suficientes y hoy en día no podemos admirar una parte del patrimonio que nos fue legado por nuestros antepasados y que pertenecería a nuestra memoria histórica.

7  
A. Alted Vigil, «Recuperación y protección de los bienes patrimoniales en la zona insurgente: el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional», en I. Argerich y J. Ara (eds.), *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, catálogo de la exposición, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003, pág. 97.

8  
Entre los miembros del Comité destacan representantes de Izquierda Republicana, Partido Comunista, Partido Socialista, FUE, CNT, Diputación, Gobierno Civil, Escuela de Artes y Oficios y Ayuntamiento.

9  
R. del Cerro Malagón, «El Comité de Defensa del Patrimonio de Toledo durante la Guerra Civil», *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*, núm. 1 (2002), pág. 113.

10  
Archivo Municipal de Toledo, caja 197, «Diario que realiza el Comité de Defensa de Monumentos Artísticos del Frente Popular de Toledo», Toledo, 15-9-1936.



Dada la grandeza artística de la ciudad imperial y los hechos que se habían desatado, era necesaria la inmediata intervención del Comité para salvar cuantas obras de arte y objetos preciosos fuera posible; para ello se dio preferencia a unos sobre otros cuando, por circunstancias de tiempo o peligro inminente, era necesario<sup>11</sup>. De este modo, las actuaciones comenzaron el mismo día en que dicho Comité se formó.

La tarde del 28 de julio de 1936 intentaron entrar en el convento de San Clemente, pero no fue posible debido a la fuerza que tenía allí su cuartel y una reunión que se estaba celebrando. Es por ello que decidieron dejar esa hacienda para el día siguiente y pasar a visitar el cercano convento de Madre de Dios. Junto al informe que recoge el estado del convento dominico, en el que se da habida cuenta de que está intacto tanto al interior como al exterior, encontramos una relación de los objetos que se recogieron para ser depositados en las dependencias del Ayuntamiento habilitadas a este fin. Entre estos objetos, cabe destacar una pintura gótica en tabla de finales del siglo XV, en la que se representa a San Pedro Mártir, María Magdalena, Santa Inés y Santa Catalina, un pergamino que recoge una bula con un sello de cera, fechada en 1444 y dos ángeles góticos de madera dorada y estofada, del siglo XV<sup>12</sup>.

El día 29 del citado mes, el Comité volvió al convento de Madre de Dios. Fue esa misma tarde, cuando el Comité se volvió a personar en el convento de San Clemente, en el que estuvo trabajando hasta el día 31. En este lugar se procuró poner a salvo los objetos de mayor interés, mientras que otros que eran considerados de menor importancia eran colocados en una capilla del segundo patio, en la que lo más notable era el pavimento y el artesonado del siglo XV. Allí se colocó el correspondiente pasquín de aviso que estaba impreso, para dejar constancia de su tarea. En el informe se destaca la belleza de sus dos patios; en uno de ellos había dos retablos de gran interés datados entre el siglo XV y XVI y un relieve románico, tallado en yeso y policromado, con influencias mudéjares que, por la fragilidad del material y por estar empotrado en la pared, se decidió dejarlo en esa ubicación. En los sótanos se encontró una magnífica viga mudéjar con una inscripción escrita en árabe y otro madero voladizo tirado en el gallinero.

La relación de objetos recogidos en dicho convento consta de ciento ochenta y cuatro piezas. Entre ellos podemos destacar un altorrelieve policromado de los siglos XV-XVI, que representa la Adoración de los Pastores, una tabla gótica de finales del siglo XV con la escena de San Cristóbal con el Niño, una talla de madera de la Virgen con el Niño, del siglo XIV, repintada posteriormente, una pintura en tabla del siglo XV con la Virgen amamantando al Niño, otra con la Virgen y San José adorando al Niño y una celosía de madera de estilo mudéjar<sup>13</sup>.

El día 1 de septiembre el Comité se personó en el convento de San Antonio. Entre las ochenta y seis piezas de las que se tomó nota, destaca una cajita de madera tallada y policromada de finales del siglo XV y un magnífico retablo gótico de tres cuerpos que procedía de la sinagoga del Tránsito<sup>14</sup>. En la tarde de ese mismo día el Comité estuvo en el convento de Santa Úrsula, y hallaron este en perfecto estado de conservación y a sus moradoras dentro.

11 *Ibid.* En este documento el Comité pide a la Dirección General de Bellas Artes un aparato fotográfico, para tomar la vista general del estado del interior de la iglesia y coro de los conventos, para que quede constancia gráfica de las causas de deterioro de dichas obras.

12 Archivo Municipal de Toledo, «Diario que realiza el Comité de Defensa...»

13 El documento aparece firmado con las rúbricas de Mariano Díaz, el presidente Vidal Arroyo, el secretario Manuel Chozas y el Técnico Artístico, Tomás de Malonyay.

14 En el informe se especifica que las piezas fueron retiradas para ser depositadas en el Ayuntamiento ante las camaradas del Subcomité de Abastos del 5º Distrito y de los compañeros que constituyen el Comité Popular designado a tal fin, por lo que la tarea se llevó a cabo siguiendo unos parámetros de máxima transparencia y legalidad, como muestran las detalladas actas levantadas de cada uno de los lugares visitados.

Los objetos recogidos fueron cuatro y entre ellos destaca un tapiz datado en la transición del siglo XV al XVI; en él está representado el «árbol de la vida», con una inscripción en latín entre las ramas y calaveras, clara alusión a la resurrección tras la muerte. Otro de los objetos medievales que se retiraron fue una majestuosa tabla gótica del siglo XV en la que aparece representado San Cristóbal con el Niño.

La jornada del día 7 de septiembre transcurrió con la puesta en orden de las piezas acopiadas. Para contribuir a la causa, el alcalde de la ciudad puso todo el piso superior del Ayuntamiento a disposición del Comité. Esa misma tarde, el escultor E. Barral visitó las dependencias de la alcaldía y quedó muy contento con la marcha de la empresa realizada. El día siguiente el Comité funcionó con los señores nombrados por el Gobernador y la tarde se empleó en ordenar y catalogar los objetos recogidos hasta la fecha<sup>15</sup>.

El siguiente lugar que se visitó fue el convento de San Pablo. En él se trabajó los días 9 y 10, empleándose el primero de ellos en la recogida de objetos artísticos en «circunstancias bastantes difíciles pues fue uno de los días del bombardeo aéreo»<sup>16</sup>. A pesar de que el lugar fue saqueado, encontraron un magnífico retablo gótico que pudo ser protegido. El retablo estaba compuesto de seis grandes tablas acompañadas de dos más pequeñas que servirían de predelas: en ellas se representa la Anunciación, la Virgen y San José adorando al Niño, la Adoración de los Magos<sup>17</sup>, la Presentación en el Templo, la Crucifixión, Aparición de Jesús ante María Magdalena tras la Resurrección y representación de santos en las correspondientes a las predelas.

Es notable la cantidad de obras pictóricas que pudieron salvarse en este espacio religioso: se pueden destacar las pinturas al temple sobre lienzo de Cristo atado a la columna y la Piedad, datadas entre el siglo XIII y XIV, con gran influencia románica y relación con el lienzo hallado en el convento de Santo Domingo el Antiguo, que representa a la Virgen y San José adorando al Niño; la pintura sobre tabla del Ecce Homo data del siglo XV y denota cierta influencia flamenca de la escuela de Roger Van Weyden; otra pintura que encontramos es la Última Cena de Cristo, correspondiente a finales del siglo XV. Junto a estas piezas, también se requisó una escultura románica de alabastro de la Virgen con el Niño y una talla del siglo XV realizada en madera dorada y policromada, correspondiente a la Virgen, Santa Ana y el Niño, que se encontraba partida en dos partes en el momento que se halló.

Una de las operaciones más difíciles a la que se tuvo que enfrentar el tan nombrado Comité fue la consecución de las llaves del convento franciscano de Santa Isabel de los Reyes, fundado en 1477<sup>18</sup>. En el informe se aclara que ni en el exterior de la iglesia ni en el resto del convento se sufrieron daños, pero que en el interior, lamentablemente la mayoría de las imágenes están destrozadas. Entre los objetos que se requisaron destaca una tabla de finales del siglo XV o principios del XVI, que representa a un fraile con un libro en la mano, sobre fondo dorado. Quizás, la pieza más significativa que se halló fue el bulto escultórico de un Cristo gótico de finales del siglo XIV, que estaba mutilado y con inscripciones incisas de la FAI y CNT (imagen 1). Entre todo lo que vio el Comité en su visita, destacó la

15  
Archivo Municipal de Toledo, «Diario que realiza el Comité...»

16

*Ibid.*

17

La escena de la Adoración de los Magos se complementa en la parte inferior con el retrato de la donante, vestida con el hábito de las Jerónimas y a la que acompaña una inscripción que reza: «a Santa Paula».

18

B. Martínez Caviro, *Conventos de Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pág. 209.

extraordinaria importancia de varias puertas, patios y artesanados, todos ellos del más puro estilo mudéjar.

La siguiente actividad que llevó a cabo el Comité, decisiva para el patrimonio medieval, data del 21 de septiembre. En esa fecha se visitó el convento de Santo Domingo el Antiguo. Entre las obras que fueron retiradas, destacan una pintura al temple sobre lienzo sin barnizar del primer tercio del siglo XIV, con influencia de la Escuela de Siena, que representa a la Virgen y San José adorando al Niño, encontrándose muy deteriorado y una talla de madera dorada y policromada de San Benito Abad, que data del siglo XIII.

Aparte de las obras que se recogen en el diario del trabajo realizado por el Comité, hubo una gran cantidad de patrimonio artístico que se vio amenazado de una u otra manera por el conflicto bélico<sup>19</sup>. De esta forma, durante los primeros días del dominio marxista en la ciudad de Toledo fueron incendiados el templo parroquial de la Magdalena, el filial de San Lorenzo y el convento de San Juan de la Penitencia, aunque algunas fuentes orales señalan que, en realidad, este último sufrió un incendio accidental en las cocinas días antes de la contienda. Con lo que respecta a la iglesia de la Magdalena, esta fue erigida en los tiempos posteriores a la reconquista de la ciudad por Alfonso VI y, aunque fue reformada en el siglo XVIII, conservaba restos mudéjares en su torre y un artesonado árabe<sup>20</sup>. De la filial de San Lorenzo, solo se ha conservado la torre medieval y en cuanto al convento de San Juan de la Penitencia, que conserva la portada gótica, se puede decir que quedó reducida escombros salvo una parte que fue convertida en capilla pública, cuya cubierta mantenía los artesonados mudéjares que milagrosamente fueron salvados<sup>21</sup>.

Cuando el Ministerio de Instrucción Pública comunicó a J. Renau la necesidad de realizar una gestión urgente en Toledo, confidencialmente le informaron de que una unidad de zapadores estaba terminando la perforación de una poderosa mina en los sótanos del Alcázar para abrir un boquete y poder desalojar a las fuerzas sublevadas contra la República. Esta explosión ponía en peligro el tesoro artístico de la ciudad, por lo que había que actuar con carácter de urgencia. La proximidad del Alcázar a la Catedral, el enorme volumen de aire encerrado en esta y la más que posible vibración de esa masa de aire, hacía temer por la integridad de las vidrieras<sup>22</sup>. Es por ello que lo que se acordó fue desprender cuidadosamente algunos cristales de forma aleatoria, para permitir la circulación del aire. Su misión también consistía en verificar el estado del tesoro del gran templo, para lo que le acompañó un experto joyero que, para pasar inadvertido, viajó en calidad de «secretario particular».

El exterior del templo catedralicio estaba controlado por los anarquistas, por lo que tuvieron que acceder al mismo desde el arco que le une con el Palacio Arzobispal y trabajar de noche, para levantar menos sospechas. Una vez terminada tal empresa, los cristales desprendidos y numerados fueron depositados en el Gobierno Civil para ser guardados en cajas fuertes<sup>23</sup>. Allí mismo, el joyero especializado informó de los resultados obtenidos en la verificación del Tesoro y especialmente en lo referente a la Custodia de Arfe: había desprendido al azar y muy saltadas algunas piedras preciosas, pero eran simples cristales con plata de bombón pegada detrás; fue entonces cuando el gobernador, el señor Vega López,

19 Para conocer todos los edificios medievales de Toledo que fueron afectados durante el conflicto bélico, R. del Cerro Malagón y otros, *Arquitecturas de Toledo. Del Romano al Gótico*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992.

20 J. F. Rivera, *La persecución religiosa en la Diócesis de Toledo (1936-1939)*, Toledo, Boletín Oficial Eclesiástico del Arzobispado, 1945, vol. 1, pág.140.

21 Archivo de Guerra, IPHE, caja 136, «Programa de obras urgentes para la Defensa del Patrimonio Artístico en Toledo y su Provincia», Toledo, 20-7-1938.

22 J. Renau, *Arte en peligro: 1936-39*, Valencia, Ayuntamiento, 1980, págs. 151-153.

23 A pesar de las medidas cautelares, al explotar la trilita acumulada en el Alcázar, se desprendieron diez mil cuatrocientos sesenta y siete pedazos pertenecientes a setenta ventanales diferentes. Para una visión de conjunto sobre los destrozos producidos en el patrimonio artístico religioso, J. F. Rivera, *La persecución religiosa...*

argumentó que lo más verosímil sería que los propios canónigos las hubieran sustituido en los primeros momentos del levantamiento por precaución<sup>24</sup>.

Otra de las causas de que se hayan perdido verdaderas joyas artísticas han sido los robos, por lo que algunas de ellas sólo se conocen por fotografías y descripciones que aparecen en los inventarios. Es el caso de las obras de orfebrería donadas por el cardenal Mendoza a la Catedral de Toledo mediante testamento catedralicio, otorgado en Guadalajara el 23 de junio de 1494 (imagen 2). Entre estas maravillas destaca un cáliz gótico de oro, con esmaltes, perlas y piedras preciosas, en donde, además, aparecen las armas del cardenal; otra pieza es un portapaz de oro realizado en Barcelona, posiblemente por el orfebre Berengel Palao: en el centro aparece la Virgen María con el Niño en relieve esmaltado flanqueado por la parte superior e inferior por una crestería y una cenefa góticas respectivamente; al siglo XIV corresponde un *lignum crucis* de topacios recubierta por plata sobredorada<sup>25</sup>.

Prácticamente todos los edificios sufrieron daños a causa de los proyectiles, cañonazos y las minas colocadas bajo el Alcázar y, lógicamente, los que obtuvieron consecuencias más trágicas fueron los que distaban menos distancia de la fortificación. El centro neurálgico de la ciudad, materializado en la plaza de Zocodover, quedó irreconocible, de la misma manera que su vecino arco de la Sangre (imagen 3). Tampoco se pudieron libran otros monumentos civiles como la puerta del Cambrón, la puerta de Bisagra, el puente de Alcántara o el castillo de San Servando<sup>26</sup>.

Pero el mismo Alcázar resultó ser una de las mayores víctimas de la contienda. Este edificio tiene sus orígenes en una fortaleza construida por los romanos. Más tarde, fue modificada y adaptada por visigodos y árabes. El rey Alfonso VI, tras la conquista de la ciudad, fijó su residencia en él. Esta tradición la siguieron Carlos I y Felipe II tras la reconstrucción efectuada en 1535. Pero fue destruido durante la Guerra de Sucesión, hacia 1710; en 1771, Carlos III lo cede al cardenal Lorenzana para que fundara la Casa de la Caridad. Sin embargo, el edificio vuelve a sufrir un nuevo desastre y es incendiado por las tropas de Napoleón en 1810. Por este motivo, será reedificado en 1882, momento en el que se instala la Academia General Militar. Pero de nuevo conoce la desgracia y otro incendio lo destruye apenas siete años después. En esta ocasión vuelve a ser construido y dedicado al mismo fin de academia militar, hasta el asedio sufrido en la Guerra Civil. Esta emblemática construcción es la más reproducida en las fotografías. De ella aparecen verdaderos fotorreportajes, tanto en la prensa española, como en la del extranjero. Y es que su carácter militar y el cerco creado junto al Alcázar, requieren esa atención durante este momento de lucha armada.

El general Franco encargó al conde de Peromaro hacer todo cuanto fuera preciso para la conservación de las «gloriosas ruinas» del Alcázar, pero esta figura no era vista por el Ayuntamiento de Toledo como la más idónea porque sus intereses estaban lejos de velar por la protección del patrimonio. Lo que se pretendió fue la creación de un patronato compuesto de pocas personas, directamente interesadas y comprometidas con los problemas de arte para que llevaran a cabo la difícil tarea de conservar las ruinas y tomar medidas para reparar y restaurar los bienes afectados:

24  
*Ibid.*, pág. 168. El autor señala que pocos meses antes de la revolución marxista, había pasado por Toledo el Director del Archivo fotográfico Mas de Barcelona, quien obtuvo una abundante colección de fotografías de la Catedral, sobre todo de las alhajas del Tesoro Mayor.

25  
Sobre el Tesoro de la Catedral de Toledo, E. García Rodríguez, «Las Joyas del Cardenal Mendoza y el Tesoro de la Catedral de Toledo», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, t. LXVIII (1942), págs. 15-48.

26  
Archivo de Guerra, IPHE, caja 39, «Informe de la labor realizada en Toledo por el Servicio Artístico de Vanguardia», Toledo, 30-5-1937.

Como consecuencia de los últimos sucesos acaecidos, que aventajan en barbarie a todos los que la Historia requisa, Toledo tiene su tesoro artístico roto, revuelto y profanado. Hay que visitar los conventos, sobre todo en sus clausuras, tan poco conocidas, para darse cuenta de la riqueza que esta ciudad encierra y los destrozos que en ella se han cometido<sup>27</sup>.

Este texto dista sobremanera con respecto a un artículo que apareció en el primer número de la revista *Vértice*, en el que se defiende y proclama abiertamente la belleza de las ruinas a favor de la Historia que se está viviendo:

Necesitamos más ruinas recientes, cenizas nuevas, frescos despojos; eran precisos el ábside quebrado, el carbón de la viga y la vidriera rota para purificar todos los salmos.

Ambicionábamos ofrecer claustros y columnas truncadas, yesos y molduras caídas. Y era que España dormitaba.

Eran ya muchos años de vistas panorámicas, demasiados *Kodaks* turísticos contra la arquitectura militar de nuestros alcázares [...] y Toledo, picudo de torres con el diagrama de una fiebre, sólo entregaba reliquias hasta el siglo XVI...

España pintoresca, fin de semana para álbum de fotografías, bailando flamenco, inmolando toros o cimbreando el talle de sus bailarinas ante los hombres rubios del norte, con gesto generoso de conquistador.

Pero ya está Toledo derruido, es decir, edificado... Es mentira que España está en ruinas; nunca Toledo ha estado más completo...

Más pena que esos Cristos quemados por la barbarie roja, más espanto que esas Vírgenes y esos arcángeles decapitados en las eras de los pueblos deben producirnos las imágenes de marfil en las vitrinas con un número de catálogo y un cordoncito de seda roja para que no nos acerquemos a ellas.

Benditas las ruinas porque en ellas están la fe y el odio y la pasión y el entusiasmo y la lucha y el alma de los hombres...

Así, como es, queremos a España, con la fe intacta aunque ardan todas sus iglesias románicas con la sangre heroica, aunque se derrumben todos sus alcázares...<sup>28</sup>

Este texto está antecedido por una fotografía en la que aparece el patio del Alcázar envuelto en escombros. La imagen ocupa la mitad de la página, por lo que adquiere la misma importancia que el texto y ambos se complementan.

## 2. La fotografía como documento histórico-artístico: una aproximación

La fotografía es el registro visual de un acontecimiento desarrollado en un momento y en un tiempo concreto. Es un testimonio privilegiado de un acontecimiento determinado

27  
Archivo de Guerra, IPHE, caja 258, «El problema del Alcázar», Toledo, noviembre de 1936.

28  
A. de Foxá, «Arquitectura hermosa de las ruinas», en *Vértice*, núm. 1 (1937).

pues, como se suele decir, una imagen vale más que mil palabras. También es un fragmento congelado de una parte de la Historia de España, que muestra al mundo una parte de la realidad vivida y abre una ventana hacia el exterior, que hace cambiar la visión de las masas.

Este estudio trata de exponer los efectos de la guerra sobre nuestro tesoro artístico y las actividades llevadas a cabo para su tutela y conservación, para lo que se ayuda de una serie de imágenes, que testimonian los procesos de intervención sobre los bienes patrimoniales: fases de restauración, estado de conservación o el traslado de obras de arte, entre otros. Esta fotografía se relaciona con los diversos instrumentos de control sobre los bienes incautados: áctas, ficheros y libros de inventario; sin la ayuda del testimonio fotográfico, sería imposible concebir las situaciones y hechos relevantes en la dramática historia de nuestro patrimonio durante aquellos años, por lo que tiene un enorme valor documental, al que se añade el valor artístico, debido a que en ellas reconocemos la mirada del fotógrafo sensible, que domina la luz y los encuadres<sup>29</sup>.

Mostramos una parte de la realidad, porque previamente hemos seleccionado el material fotográfico, según el contenido –patrimonio medieval–, relacionado con un acontecimiento –la Guerra Civil–, para dar a esta fotografía, que tenía fines propagandísticos, un nuevo carácter: documental, importante a tener en cuenta, por ejemplo, en la restauración de los bienes, o porque gracias a ella conocemos material que desapareció o fue robado.

### 3. La fotografía: el medio más poderoso para la perpetuación de la memoria histórico-artística

La aportación de los reporteros gráficos a la historia de la Guerra Civil española fue muy importante y, gracias a ellos, existe un volumen de información más objetiva que ha servido ya y servirá todavía más en el futuro, para tener una clara visión de lo que fue aquella trágica contienda. Con la Guerra de España nace la comunicación visual de los sucesos. El cometido de atrapar el momento ejemplar, de exaltarlo y de cargarlo con todos los signos capaces de ensanchar su mensaje en su doble propósito de propaganda y de documento. Viendo las fotografías, se viven las cosas dos veces: sobre la fotografía también se llora, nos indignamos, asombramos, se descubren cosas, se sienten emociones, surgen preguntas y crean narraciones. Una fotografía no es un hallazgo inmóvil, cambia, se interpreta de manera diferente según la época, con el tiempo se usa con fines diferentes...<sup>30</sup>

La memoria de las cosas destinadas al olvido habría desaparecido del mundo si no fuera por las fotografías. Estas instantáneas guardan la memoria visual, son importantes testimonios: imágenes que muestran los efectos de la guerra sobre los bienes patrimoniales, cómo fueron realizadas las tareas de protección, y una amplia selección de obras protegidas e incautadas<sup>31</sup>.

La fotografía que nos ocupa es de temática patrimonial. Las fotografías sobre patrimonio comenzaban a ser realizadas, en ocasiones, por los propios investigadores, pero lo

29

I. Argerich Fernández, «El fichero fotográfico de la Junta Delegada del Tesoro Artístico de Madrid y sus autores», págs. 128-129 y 138-140.

30

*Fotografía e información de guerra. España 1936-1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, págs. 14-19.

31

J. Argerich y J. Ara, *Arte protegido...*, pág. 125.



habitual en el trabajo de las instituciones, seguía siendo comprar o encargar las imágenes deseadas a fotógrafos profesionales<sup>32</sup>. Se aprecia también la relación con el género fotográfico del reportaje, ya que con frecuencia sus imágenes son tomas secuenciales de claro carácter narrativo. Estos recursos expresivos son patentes en las fotografías de los traslados de obras y en las visitas de reconocimiento, que ofrecen un vívido resumen gráfico de su transcurso<sup>33</sup>.

#### 4. Fotografía como propaganda

La Guerra Civil fue una lucha armada, pero también un combate ideológico y, evidentemente, una verdadera guerra propagandística<sup>34</sup>. El trabajo de los fotógrafos era un arma en manos de las autoridades políticas y militares. A veces, la misma imagen es utilizada por ambos bandos con una argumentación opuesta: mostrar lo que han hecho de positivo unos y a su vez, hacer una crítica destructiva de lo que han hecho otros, aportando para ello las consiguientes pruebas gráficas.

Cada bando en la Guerra Civil se describe a sí mismo por la política seguida en torno a la protección del patrimonio artístico. El Frente Popular tuvo iniciativas más brillantes en cuanto a prestar medios materiales para evitar la destrucción, hacer pedagogía y utilizar el patrimonio como medio de propaganda, pero también presenció la destrucción de patrimonio de procedencia eclesiástica. En el bando sublevado se resume más fácilmente lo ocurrido: simplemente no se prestó atención, nada más que tardía y superficial a la protección del patrimonio artístico porque todo, incluso la política, estuvo centrado en lograr la victoria militar<sup>35</sup>.

Pedro Muguruza puso en evidencia no sólo su profundo conocimiento de la situación del patrimonio artístico e histórico, sino también su preocupación por la ineficacia y lentitud con la que se actuaba para su protección en la zona nacional. Su amplitud de miras le llevó a valorar en su justo término la labor que se estaba llevando a cabo en la zona republicana en defensa del patrimonio, a la vez que insistía en la necesidad de cuidar la propaganda ante la opinión pública internacional, aspecto este en el que los republicanos les llevaban una notable ventaja<sup>36</sup>. Muguruza escribía al ministro de Educación Nacional, Pedro Sáinz Rodríguez, con motivo de una de sus visitas de inspección para valorar la situación del Tesoro Artístico, lo siguiente:

He podido observar la presencia de extranjeros civiles; no es imposible la existencia de una máquina fotográfica en manos de alguno de ellos; y un simpatizante rojo camuflado detrás de ella; de igual manera que han salido las fotos de destrucción de Prensa y Propaganda de Salamanca para forjar el artículo *L'Illustration*, cuya consecuencia es el descrédito general para el espíritu español ante el vulgo extranjero, para quienes somos los mismos, «des spagnols», los rojos y los blancos; del mismo modo pueden salir unas

32

*Ibid.*

33

*Ibid.*, pág. 143.

34

Un estudio sobre el papel de la propaganda en la Guerra Civil en I. Sánchez Sánchez, «La propaganda, un arma muy poderosa», en E. Almarcha y S. García (coords.), *Frente y Retaguardia. Visiones de la Guerra Civil 1936-1939*, catálogo de la exposición, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, págs. 37-55.

35

I. Argerich y J. Ara, *Arte protegido...*, págs. 20-21.

36

*Ibid.*, pág. 102

cuantas fotos que hagan ver el abandono en que se hallan ininidad de monumentos, en la retaguardia nacional... El folleto rojo está ya recorriendo el mundo: nosotros tardaremos por lo menos dos meses en preparar uno que lo neutralice, nos llevan una ventaja en la propaganda positiva<sup>37</sup>.

En otra de las cartas de Muguruza, esta vez dirigida a Luis de Villanueva, explicaba la importancia de hacer fotografías del estado actual de las cosas:

No olvidar la capital importancia que tiene la propaganda y el hacer ver lo que se hace... es indispensable hacer la *historia gráfica* de nuestra labor, siempre preparada a hacerse conocer<sup>38</sup>.

Conocemos otra carta, que pone de manifiesto el interés suscitado por el bando nacionalista a la hora de mostrar hacia el exterior una imagen favorable de su labor desempeñada: es la carta que Villanueva dirigía a Muguruza el 28 de octubre de 1938 en la que, ante la imposibilidad de retrasar más la visita de Michael W. Stewart, se daba una serie de indicaciones para que la impresión fuera lo más favorable posible<sup>39</sup>. Stewart, conservador del Victoria and Albert Museum de Londres, pretendía con su viaje comprobar el estado del patrimonio cultural, así como las medidas que se habían tomado para su protección en el lado nacionalista, pues ya se conocía la tarea realizada por sus enemigos<sup>40</sup>.

Por tanto, la presencia de fotografías aumentaba considerablemente la eficacia de la labor propagandística, como complemento a la lucha que estaban llevando a cabo ambos bandos. Fue un mecanismo de defensa, utilizado sobre todo por los «rojos», para contrarrestar la publicidad negativa que el bando nacionalista les estaba haciendo, con la que les acusaban de atentar contra el catolicismo y los bienes eclesíásticos, para mostrar así, la labor positiva que estaban desarrollando en beneficio del patrimonio artístico.

## 5. Cámaras fotográficas y problemas con el material fotográfico

Durante la Guerra Civil española y desde el punto de vista propagandístico, el más eficaz medio de expresión fue el gráfico, en la triple vertiente de fotografía, cine y cartel. Facilitó enormemente la labor de la fotografía la introducción de la primera y más famosa cámara, por su rapidez y maleabilidad: la Leica<sup>TM41</sup>. Su salida al mercado produjo una fuerte agitación comercial que afectó a otras fábricas alemanas y extranjeras, entre ellas la famosa casa Carl Zeiss.

Fue en uno de los intentos por desbancar a la Leica<sup>TM</sup>, cuando apareció la cámara Contax<sup>TM</sup>, otra de las cámaras más importantes, utilizadas por los organismos encargados de velar por el Tesoro Artístico. Este aparato fotográfico, creado en 1936, pronto fue retirado del mercado, a causa de los numerosos fallos que se produjeron en el obturador. Es a partir de entonces cuando los esfuerzos se dirigen al perfeccionamiento de la «Contax III», que había comenzado a fabricarse en el año 1933 y que no dejó de comercializarse hasta 1942<sup>42</sup>.

37

Fragmento de una carta que Pedro Muguruza dirigió al ministro de Educación, con fecha de 27 de febrero de 1938, recogido por A. Altied Vigil en *Arte protegido...*, pág. 110. La autora aclara que el folleto rojo al que se refería Muguruza no era otro que el escrito que presentó J. Renau en la reunión de expertos de la Oficina Internacional de Museos que tuvo lugar en la sede de la Sociedad de Naciones de París, el 23 y 24 de octubre de 1937. Este folleto se publicó en la revista *Mauseion*, con el sugerente título de «L'organisation de la defense del patrimoine artistique espagnol pendant la guerra civile». Más favorable al bando nacionalista resultó la publicación en *L'Illustration* de un monográfico sobre «el martirio de las obras de arte» en el que, en cuarenta páginas de fotografías, se mostraban los destrozos realizados por los republicanos en zonas que habían pasado a los nacionalistas.

38

Archivo SEDPAN, caja 98, Carta de Pedro Muguruza, dirigida a Luis de Villanueva y fechada el 10-10-1938.

39

Archivo SEPDM, caja 98, Carta de Luis de Villanueva, dirigida a Pedro Muguruza, con fecha del 28-10-1938. De dicha carta se pueden entresacar unas líneas alusivas a la visita de Stewart a la ciudad de Toledo, en las que se puede leer lo que sigue: «Para la visita del inglés, haremos todo lo que se pueda, para mejorar el aspecto de las defensas, que conoces. Ampliaremos la de la Catedral, habilitando la Capilla Mozárabe; los cuadros del Museo de El Greco, los trasladaremos a Santa Cruz, de San Vicente, llevaremos a la Catedral las piezas mejores y forraremos de sacos algunos sepulcros de la Catedral y el de Tavera. Hay muy poco tiempo y gran falta de operarios». Curiosamente, un gran número de los sepulcros que alberga la Catedral toledana son bajomedievales y su valor como vestigio del pasado y testimonio insustituible de nuestra Historia, incalculable.

40

Sobre la visita de inspección de técnicos extranjeros a España durante la Guerra Civil, J. Álvarez Lopera, *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, vol. 1, págs. 147-154.

41

*Fotografía e información de guerra...*, pág. 9. Esta cámara fotográfica fue inventada en 1914 por el alemán Oskar Barnack, mecánico y constructor de cámaras de cine para la casa de óptica Ernst Leitz.

42

F. Argerich y J. Ara (coords.), *Arte protegido...*, pág. 275. Entre las características más sobresalientes de la Contax, cabe destacarse un fotómetro muy preciso de selenio; un obturador de cortinilla y una velocidad máxima de 1/250; un telémetro largo y exacto y el intercambio de lentes con el método de bayoneta.

Pero quizá la cámara fotográfica que con mayor éxito revolucionó el mercado fue la Kodak™ «Retina», fabricada en 1934. Su novedad radicaba en la presencia de un carrete fotográfico apto para treinta y seis tomas, que se vendía a un módico precio, para que cualquier aficionado a la fotografía pudiera adquirirlo<sup>43</sup>.

En cuanto al material utilizado en los positivos fotográficos, entre julio de 1937 y diciembre de 1938 se utilizó el papel Agfa™ «Brovira», que proporcionaba un excelente brillo, nitidez y equilibrio tonal. Poco a poco, el material disponible fue escaseando, por lo que se tuvo que hacer uso de un papel fotográfico mate, color crema, con emulsión de bajo contraste, que restaba poca definición a estas imágenes<sup>44</sup>.

Tal y como explica P. López Mondéjar<sup>45</sup>, en estos años los propios fotógrafos debieron convertirse en improvisados reporteros de guerra y pronto tuvieron serias dificultades para conseguir el material fotográfico adecuado. La ausencia casi absoluta de negativos de paso universal obligó a muchos fotógrafos a utilizar de nuevo sus viejas cámaras de placas y, en algunos casos, los negativos de cristal también llegaron a agotarse. Estas penurias, añade, sólo afectaron al bando republicano, ya que en el nacionalista había más posibilidades de aprovisionamiento de material, gracias a la colaboración de las autoridades alemanas.

## 6. Fotografía de prensa: periódicos y revistas ilustradas en la Guerra Civil

La fotografía de prensa puede ser utilizada en una doble vertiente: informativa y propagandística. El interés de la guerra hizo que la mayor parte de las grandes publicaciones ilustradas y de las agencias gráficas del mundo enviasen a sus fotógrafos para cubrir los acontecimientos<sup>46</sup>. Las dificultades para obtener material fotográfico a las que hemos aludido más arriba, empujó a los profesionales a unirse en improvisadas sociedades para poder responder a la creciente demanda de diarios, revistas y gabinetes de propaganda a la vez que la calidad de las impresiones y el número de páginas se veían mermadas. Junto a este trabajo cooperativista, es digno de mencionar que desde el primer momento del alzamiento militar, la prensa sufrió una considerable transformación: las publicaciones gráficas centraron sus informaciones en los acontecimientos bélicos<sup>47</sup>.

*L'Illustration* es un semanario ilustrado, editado en París por primera vez en 1843 y dirigido por J. Dubochet. Sin embargo, durante la Guerra Civil española, su director era R. Baschet. La revista dedicaba un amplio espacio a los acontecimientos que acaecían en nuestro país y tuvo corresponsales, periodistas y fotógrafos en los dos frentes. En las imágenes que aparecen de los bienes inmuebles, como es el caso del Alcázar, se prescinde de los primeros planos en favor de los amplios encuadres de conjunto. Además, se muestra en la misma página el edificio intacto, junto a la fotografía del Alcázar derruido, para que las imágenes hablen así por sí solas y el espectador se sensibilice.

Otras revistas de renombre, que se hicieron eco de los acontecimientos que se estaban produciendo en España, fueron *Illustrated London News* (Gran Bretaña), *Life Magazine* (Esta-

43  
*Ibid.*, fichas 46, 47 y 48.

44  
*Ibid.* pág. 142.

45  
P. López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y Sociedad...*, pág. 93. Cfr. P. López Mondéjar, *Luis Escobar. Fotógrafo de un pueblo*, catálogo de la exposición, Madrid, 2001, págs. 42-43.

46  
P. López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y Sociedad...*, pág. 92.

47  
*Ibid.*, págs. 93-94.

dos Unidos), *L'Illustrazione Italiana* y *Corriere Illustrato* (Italia), *Ognèk y Smena* (Unión Soviética), *Illustrierte Zeitung* (Alemania) y muchas otras *L'illustration* e *Illustrated London News*, presentan las fotografías con cierto distanciamiento, ya que aparecen como un mero complemento del texto. *L'Illustrazione Italiana*, por el contrario, hace de las fotografías una narración propagandística, utilizándolas en series con un «pie de foto» que complementa la imagen, en vez de hacer de esta el complemento de un texto<sup>48</sup>.

Entre las publicaciones ilustradas españolas, debe mencionarse la revista *Vértice*, nacida en abril de 1937 en la zona «liberada» del norte, cuando se produjo la unificación por decreto entre los tradicionalistas históricos, los falangistas y todos los partidos de la derecha, incluida la CEDA, en la llamada Falange Española Tradicionalista y de la JONS. En la contraportada del primer número de la revista, editada en el mes de abril de 1937, aparece un mensaje dirigido al lector. En él, se da habida cuenta de las dificultades e imperfecciones a las que han tenido que enfrentarse:

Ofrecemos a nuestros lectores españoles, y aún a los del extranjero, una Revista que no es ni con mucho lo que nosotros pensábamos hacer... Nuestro país está en guerra y el enrarecimiento de la retaguardia dificulta cualquier iniciativa, sea de la índole que sea. No hemos encontrado el papel que queríamos para «VÉRTICE»... Hemos encontrado editoriales destrozadas, las máquinas heridas por los «rojos» y hemos tenido que tropezar, con el amargo abandono de tantos especialistas huidos... Con nosotros se presenta lo más florido de la intelectualidad española; de esta intelectualidad cierta, sin snobismos, que se forjó pacientemente en el trabajo, y que durante los últimos años sufrió la persecución y el desprecio de los peores...

El prólogo del siguiente número, publicado en mayo de 1937, hace frente a las críticas que recibió la revista respecto a sus primeros ejemplares, ya que se le acusa, entre otras cosas, de conceder poca importancia al texto y abundar en fotografías. Los editores argumentan en su defensa que uno de los objetivos primordiales es la publicación de una revista plácida y amena, que lleve a todos los hogares una imagen plástica y actual del mundo en torno.

## Conclusión

El análisis de la situación del patrimonio artístico medieval durante la contienda, pone de manifiesto que se trató de un acto vandálico injustificado en el que el arte fue utilizado con fines simbólicos y propagandísticos<sup>49</sup>. En este sentido, tanto el bando republicano como el nacionalista trataron por todos los medios de ofrecer una imagen positiva hacia el exterior, en cuanto a lo que a la salvaguarda del tesoro artístico respecta<sup>50</sup>, a pesar de que sus diferencias no lo favorecieron en nada; más aún tratándose de una ciudad como Toledo, ciudad turística, emblemática y medieval en su estructura, sede de la Catedral Primada y antigua capital visigoda.

48

A. Pizarroso Quintero, «Intervención extranjera y propaganda. La propaganda exterior de las dos Españas», en *Historia y Comunicación social*, núm. 6 (2001), págs. 83-84.

49

En la contienda bélica fue fundamental el papel propagandístico del cartel, que ayudó en gran medida a la concienciación ciudadana para la salvaguarda del Tesoro Artístico; sobre su funcionalidad, J. Renau, *Función Social del Cartel*, Valencia, Fernando Torres, 1976.

50

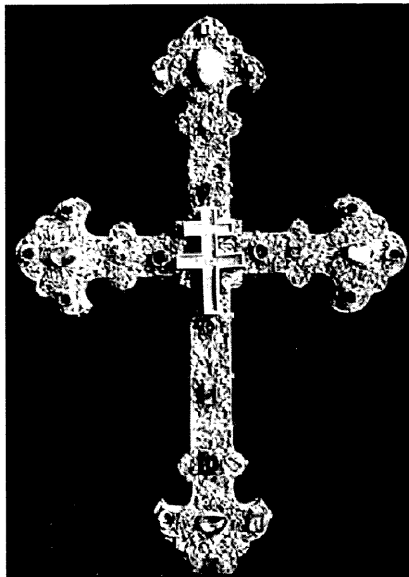
A. Alted Vigil, *Política del Nuevo Estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la Guerra Civil Española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, págs. 90-93.

El conjunto de fotografías que se han utilizado para la elaboración de este trabajo, ponen de relieve su importancia como testimonios de un acontecimiento ya pasado, pero que forma parte de nuestra Historia y que acompañó al destino del patrimonio artístico de Toledo.

<sup>1</sup>  
Cristo mutilado del siglo XIV (convento de Santa Isabel de los Reyes). Fuente: *Le martyre des oeuvres d'art. Guerre civile en Espagne*.







2  
*Lignum crucis* de topacios del siglo XIV (tesoro del cardenal Mendoza). Fuente: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha y Biblioteca Nacional.



3  
Plaza de Zocodover, arco y posada de la Sangre y Alcázar al fondo. Fuente: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha y Biblioteca Nacional.





# LAS TARJETAS POSTALES DE LA CATEDRAL DE CUENCA ANTES DE LA GUERRA CIVIL

PEDRO V. SALIDO LÓPEZ

El estudio de ciertos monumentos conlleva inevitablemente el rastreo de diferentes testimonios escritos que de alguna manera nos permiten retroceder en el tiempo y conocer cómo fue tal edificio en el pasado y cómo le ha afectado el paso de los años. Sin embargo, hemos de considerar que muchos de estos documentos tienen un alto contenido de subjetividad y que sus aportaciones pueden conducirnos a falsas conclusiones. La fotografía juega un papel fundamental en la labor de considerar lo que hay de cierto en estos testimonios, dada la importancia de la misma como fuente histórica, artística y documental.

La Catedral de Cuenca ha sido objeto tanto de los relatos de viajeros<sup>1</sup> o cronistas locales<sup>2</sup> como de la fotografía<sup>3</sup>, que tanto protagonismo ha tenido a partir del siglo XIX. En esta comunicación vamos a mostrar la imagen del templo mayor conque a través del patrimonio fotográfico, concretamente de las tarjetas postales anteriores a 1936<sup>4</sup>, aunque hemos de tener en cuenta que la ciudad de Cuenca durante los últimos años del siglo XIX y principios del XX, fue objeto de un inmerecido olvido, artísticamente hablando.

## 1. La tarjeta postal y la ciudad de Cuenca

El escaso interés que había por la ciudad de Cuenca durante los últimos años del siglo XIX también tuvo su repercusión en el mundo de la fotografía. De ahí que en uno de los principales medios de difusión de la misma, como fue la tarjeta postal, los monumentos de la ciudad de Cuenca aparecieran con más retraso que los de otros lugares de España o Europa, como veremos a continuación.

La tarjeta postal llegó a España unos años más tarde que al resto de Europa, convirtiéndose en una muestra de lo mejor y más característico de cada ciudad. Su uso y circulación fue regulado por la Dirección General de Comunicaciones mediante Real Orden de 10 de mayo de 1871, prohibiendo la circulación de tarjetas privadas, evitando la posible competencia que estas podrían hacer a las tarjetas enteras postales oficiales<sup>5</sup>. Así fue hasta 1886, cuando ya se autorizó la impresión de dibujos o vistas en su frente, iniciándose un período de coexistencia de tarjetas postales oficiales y postales ilustradas que se extiende hasta nuestros días. En 1873, la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre imprime la primera tarjeta oficial, y a partir de 1892 aparecen en España las primeras postales ilustradas de la mano de Hauser y Menet. Estos dos suizos afincados en Madrid reproducían las vistas y monumentos más representativos de las principales ciudades españolas, imitando a los editores centroeuropeos. Su primer gran trabajo apareció en 1897, su *Serie general de vistas y monumentos de España*. La

1 Sirvan de ejemplo Antonio Ponz con su *Viaje de España*, de 1772, Madrid, Aguilar, 1988, vol. 1, t. III, págs. 484-530. Una referencia posterior de viajeros que visitan Cuenca es la de Gustave Doré y el barón Charles Davillier, que recogieron las impresiones de su viaje realizado en 1862, A. Villar Garrido, *Viajeros por la historia: extranjeros en Castilla la Mancha*, Toledo, Consejería de Educación y Cultura, 1997, págs. 298-299.

2 Entre estas aportaciones encontramos la de J. P. Mártir Rizo, *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Cuenca*, Barcelona, El Albir, 1974, págs. 36 y 108-109 (ed. facs. de la de Madrid, 1629), o la de Mateo López, *Memorias históricas de Cuenca y su Obispado*, Cuenca, Ayuntamiento de Cuenca, 1949, págs. 275 y siguientes (edición a cargo de A. González Palencia de la de 1787).

3 En el mundo de la fotografía, la Catedral de Cuenca fue objeto de interés para algunos expertos como Óscar Hauser y Adolfo Menet, fotógrafos de origen suizo que fundan en Madrid su empresa de artes gráficas, Luciano Roisin, francés que editó postales de los lugares más venerables de todas las ciudades españolas, Garay, o de fotógrafos conqueses como Zomeño, De Buen, Conde de la Ventosa o Campos, entre otros.

4 Gran número de las tarjetas postales de Cuenca editadas antes de la Guerra Civil las han recogido F. de la Torre de la Vega y otros en *Tarjetas postales de la ciudad de Cuenca (1897-1936)*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2004. En esta obra se recoge parte de las colecciones de Carlos González Carralero, Manuel Pinedo Buendía, Francisco de la Torre de la Vega y Laura Valeriano Martínez. En la página web [www.tarjetaspostales.net](http://www.tarjetaspostales.net) podemos encontrar postales de la colección de los dos últimos, entre las que encontramos muchas de ellas con la imagen de la Catedral conque antes de la Guerra Civil.

5 M. Martín Carrasco, *Las tarjetas postales ilustradas de España circuladas en el siglo XIX*, Madrid, Edifil, 2004, págs. 13-22.

mayoría de las imágenes de estas postales son de fotógrafos anónimos, debido a que eran tomadas por los propios editores, sus empleados o fotógrafos locales. Como es lógico, por aquel entonces el sentido de la autoría en la fotografía no estaba muy desarrollado<sup>6</sup>.

En los años ochenta del siglo XIX la tarjeta postal ya circulaba por España como medio de difusión de las mejores vistas de las ciudades. La primera postal de la ciudad de Cuenca apareció en la citada *Serie general* de la prestigiosa casa Hauser y Menet. Sin embargo, este es un caso aislado, porque en general Cuenca pasó desapercibida para fotógrafos, impresores y editores de postales, ya que otros como Lacoste o Purger & Co. se interesaron por vistas de casi todas las ciudades españolas, entre las que no se incluyó ni una sola imagen de la capital conquense.

Ya avanzado el siglo XX, editores como Narváez o Vicente Escobar encargaron la impresión de series de postales de la ciudad de Cuenca a fototipias como Castañeira, Álvarez y Levenfeld o a la catalana Thomas. Entonces también llegaron a la ciudad fotógrafos como los franceses Loty y Luciano Roisin o la editora e impresora madrileña Heliotipia Artística Española (HAE). A la labor de estas, se sumó la del fotógrafo conquense Enrique Monjas, interesado por la realización de postales que ofrecieran paisajes, monumentos, calles, obras de arte o costumbres populares conquenses<sup>7</sup>.

De ahí hasta la llegada de la Guerra Civil se editaron diferentes postales que a día de hoy nos permiten conocer diversos lugares de la ciudad que en la actualidad han desaparecido o han sido modificados. Terminada la Guerra Civil, la producción de tarjetas postales se redujo de manera considerable, fruto de la desaparición de algunas editoras e impresoras españolas<sup>8</sup>.

## 2. Vistas generales de la capital conquense

Si contemplamos diferentes vistas generales de la ciudad de Cuenca, apreciamos que la Catedral se sitúa en la parte más alta del espacio urbano, frente a la plaza de Santa María<sup>9</sup>, llamada así por abrirse delante de la Catedral. Era un lugar donde confluían las diferentes actividades de la vida ciudadana, y por tanto el mayor centro de reunión social. Se ha admitido que esta era la situación de la antigua mezquita musulmana, que tras la conquista se dedicó a la advocación mariana con el fin de hacer posible su inmediato uso cristiano, tal y como ocurrió en otras ciudades como Toledo o Sevilla, iniciando la renovación de la misma en la última década del siglo XII<sup>10</sup>.

Esta reflexión sobre la situación de la Catedral dentro de la ciudad medieval la podemos apoyar gráficamente con tarjetas postales que reproducen vistas generales de la capital conquense. La imagen de la escarpada y áspera geografía de Cuenca ha generado paisajes de gran belleza que no escaparon al ojo de algunos fotógrafos como Hauser y Menet. En 1897, estos fotógrafos suizos editan su *Serie general de tarjetas postales ilustradas*, entre las que encontramos la más antigua conocida de la ciudad de Cuenca, dedicada a las «Orillas del

<sup>6</sup> F. de la Torre de la Vega y otros, *Las tarjetas postales...*, págs. 17-18.

<sup>7</sup> *Ibid.*, págs. 19 y siguientes.

<sup>8</sup> *Ibid.*, págs. 19-20.

<sup>9</sup> La imagen de la plaza de Santa María se difundió a través de diferentes tarjetas postales que ya desde la primera década del siglo XX circulan por Cuenca. Sirvan de ejemplo una editada antes de 1906, de la que se desconoce cualquier dato de autoría, o la que pertenece a la edición de F. Cuesta, posterior a 1915. Los ejemplos citados los ha recogido F. de la Torre de la Vega y otros, *Las tarjetas postales...*, págs. 52 y 59.

<sup>10</sup> G. Palomo Fernández, «La Catedral de Cuenca: siglos XII al XV», en P. Miguel Ibáñez (coord.), *Cuenca, mil años de Arte*, Cuenca, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1999, pág. 121.

Júcar». En 1901 emiten dos nuevas vistas de la capital conquense, con imágenes del madrileño Antonio Cánovas del Castillo<sup>11</sup>, siendo todavía un aficionado al mundo de la fotografía<sup>12</sup>. A partir de este momento, los impresores y editores de postales mostrarán interés por dar a conocer a través de sus obras la imagen de Cuenca. Sirvan de ejemplo algunas series que se editan entre 1910 y los años precedentes a la Guerra Civil como la de Rufino Martínez Garay<sup>13</sup> o la de Toribio Narváez Ábalos<sup>14</sup>.

Las tarjetas postales con las vistas generales de Cuenca editadas con los números 779 y 780 dentro de la *Serie general* de Hauser y Menet son una muestra de la geografía de la ciudad. Es interesante la imagen de la primera de ellas, donde se aprecia en el centro la torre de Campanas de la Catedral, hoy desaparecida, en la parte más alta del espacio urbano (imagen 1). Es, sin duda, una vista muy diferente a las que se editan después de 1902, momento en el que la referencia de la torre de Campanas de la Catedral ha desaparecido; esto lo podemos constatar al comparar la postal de Hauser y Menet que acabo de mencionar con una de la editora CAyL<sup>15</sup> posterior a 1915 (imagen 2).

Estas vistas generales de la ciudad de Cuenca hunden sus raíces en grabados como el de Van der Wyngaerde<sup>16</sup>, en los que recoge la torre de Campanas de la Catedral, popularmente conocida como torre del Giraldo. El origen de esta arranca en el siglo XIII, experimentando numerosas reformas en el transcurso de los siglos. En las vistas generales que este pintor flamenco dedicó a Cuenca podemos apreciar el retrato congelado del campanario tal y como era a mediados del siglo XVI<sup>17</sup>, una imagen diferente a la de las postales citadas. De un momento posterior, concretamente de 1773, se conserva un dibujo de una vista general de Cuenca<sup>18</sup>, otra muestra de la Catedral como edificio sobresaliente en el punto más alto de la ciudad.

### 3. La cabecera de la Catedral de Cuenca

El templo conquense es uno de los edificios más emblemáticos de la arquitectura medieval castellano-manchega, puesta en marcha en un período muy conflictivo, arquitectónicamente hablando. Es en la Baja Edad Media cuando los elementos de un románico tradicional y profundamente arraigado empiezan a convivir con un emergente gótico importado de Francia que se instaló en España evolucionando formalmente desde los últimos años del siglo XII hasta el siglo XVI. En definitiva, nos encontramos con un período de inercia y experimentación en el que llegan a nuestro país tipologías que se estaban dando más allá de los Pirineos. Se lleva a cabo en este momento una renovación en la que fue fundamental el mecenazgo de la monarquía y de los obispos.

Los primeros datos documentales que se refieren a la fábrica de la Catedral de Cuenca se vinculan a la época de Alfonso VIII, monarca que sería considerado *alma mater* de las obras. Por esta y por otras razones, la historiografía moderna ha atribuido la colocación de la primera piedra del edificio al monarca conquistador, una vez consagrada la mezquita musulmana al culto cristiano<sup>19</sup>. Sin embargo, el año de comienzo de las obras de la Catedral ha

11 Nació en Madrid en 1874. Estudió Pintura y Política, comenzando su carrera en este segundo campo. Fue Diputado en las Cortes y Gobernador Civil de Málaga. Abandona su carrera política en 1904, al adquirir el estudio del fotógrafo Antonio Portela, para dedicarse plenamente a la fotografía bajo el seudónimo de Kaulak. Trabajó también como crítico de arte para la revista *La Época*, con otro seudónimo, Vascano. Muere en Madrid en 1933.

12 F. de la Torre de la Vega y otros, *Las tarjetas postales...*, pág. 37.

13 Rufino Martínez Garay era un comerciante de aparatos fotográficos que editó a partir de 1910 un repertorio de tarjetas postales de excelente calidad, impresas en fototipia, de las que dedicó a la Catedral de Cuenca y a la ciudad en general muchas de ellas.

14 Toribio Narváez Ábalos fue fotógrafo y editor de sus propias postales; realizó dos series sobre Cuenca y otras dos sobre Tarancón y Uclés. Sus postales están editadas sobre 1920, impresas en fototipia en blanco y negro y alguna de ellas coloreada.

15 CAyL fue una editora de postales fundada en 1915 cuando a la impresora Fototipia Castañeira y Álvarez se les une Levendfeld.

16 Fue un pintor de origen flamenco especializado en vistas de ciudades y crónicas gráficas de las victorias militares de los Habsburgo, de cuya biografía se sabe muy poco. Felipe II le encargó una colección de vistas de las ciudades más notables de la Península Ibérica. Se trasladó a Madrid en 1561 y a partir de ese momento emprendió rigurosos trabajos de campo por tierras de las Coronas de Aragón y de Castilla. Murió en 1571. Sobre las vistas generales de la ciudad de Cuenca contamos con un magnífico trabajo de P. Miguel Ibáñez, *Las vistas de Cuenca desde el Oeste (1565) de Van der Wyngaerde*, Cuenca, Diputación de Cuenca, 2001.

17 P. Miguel Ibáñez Martínez, *Las vistas de Cuenca...*, págs. 356 y ss.

18 El dibujo lo ha recogido G. Palomo Fernández, *La Catedral de Cuenca...*, t. I, pág. 231.

19 Uno de los primeros estudiosos del templo que nos habla de que Alfonso VIII colocó la primera piedra de la Catedral de Cuenca es J. P. Mártil Rizo, *Historia de la muy noble...*, págs. 36 y 108-109, idea que retomarán otros como A. de Morales en *Compulsa de privilegios de la iglesia de Cuenca*, apud G. Palomo Fernández, «La Catedral de Cuenca...», en P. Miguel Ibáñez (coord.), *Cuenca, mil años...*, pág. 127.

generado un debate historiográfico por la falta de documentos de época que nos hablen de una fecha exacta. Ha sido mucho lo dicho al respecto, pero hemos de considerar que las teorías más válidas son las que sitúan el inicio de la construcción del templo en los últimos años del siglo XII<sup>20</sup>, ya que la situación económica de Cuenca tras la conquista no permitiría levantar un templo de tales características.

En lo relativo al desarrollo de las obras, nos encontramos que llegado el final del primer cuarto del siglo XIII habrían alcanzado el cierre del perímetro de la cabecera hasta su encuentro con los brazos del transepto. El problema que plantea el estudio de esta parte de la Catedral es que en el siglo XV fue absorbida por una doble girola, y a día de hoy no se conocen testimonios documentales que nos permitan conocer la imagen de la primitiva cabecera.

El templo mayor conquense presenta dos zonas diferenciadas, prácticamente de la misma longitud y separadas por un transepto de nave única. Desde el transepto hacia el este nos encontramos con la zona más vanguardista del templo, ya que la girola que se desarrolla a partir del siglo XV no ha permitido apreciar la idea original<sup>21</sup>.

En la actualidad nos encontramos con la presencia de la doble girola que se construye en el siglo XV. Su imagen no escapó del interés de algunos fotógrafos ya avanzado el siglo XX, como es el caso de Luciano Roisin<sup>22</sup>, que durante los primeros años de la década de los treinta editó e imprimió gran número de postales. Destacan por su calidad, nitidez y encuadre, a lo que se suma el juego de luces y sombras del que hace uso para realizar sus fotografías. Son características que podemos apreciar en las dos postales que dedicó a esta parte del templo. En ellas presta atención al original juego de columnas para dar profundidad. Hace uso del plano contrapicado, como en la mayoría de sus fotografías.

El desarrollo de tal estructura era fruto de la necesidad de ampliar el templo para desarrollar otras dependencias como sacristías o capillas privadas que, como veremos a continuación, también sirvieron de escenario para algunos profesionales de la fotografía.

Las obras de la nueva cabecera se vinculan a la llegada a Cuenca del maestro Cristóbal Flórez, un cantero entallador del entorno segoviano de Juan Guas, interviniendo en la cimentación de la nueva cabecera del templo en los años ochenta del siglo XV. Estas obras finalizarían en la primera década del siglo XVI, aunque su contorno se delimitaría a medida que se iban levantando las capillas que la configuran.

Como ya hemos señalado, en las tarjetas postales editadas por Roisin podemos apreciar el original juego de columnas en esta parte del templo al que hacen referencia la mayoría de estudiosos del mismo. Por ejemplo, Lambert hablaba del ritmo de los pilares como «prueba de la excepcional originalidad del autor»<sup>23</sup>, o Torres Balbás se refería a la originalidad de los soportes en la cabecera de la Catedral, considerando al arquitecto como «gran concedor de la arquitectura gótica»<sup>24</sup>. La variedad y armoniosa simetría de estos soportes supuso otro de los escenarios ideales para la realización de fotografías.

Además, en ambas postales se constata el amplio abanico de diseños de las bóvedas de la cabecera tardogótica. Combina desde las más sencillas, de planta triangular y sin nervios,

<sup>20</sup> Es el caso de algunos estudiosos del templo como G. Palomo Fernández, *La Catedral de Cuenca...*, t. I, p. 141, que sitúa el inicio de las obras de la Catedral en 1194, año en el que el obispo de Cuenca establece un acuerdo con el clero de la diócesis probablemente para financiar las obras del templo.

<sup>21</sup> Unos consideran que la cabecera constaba de un ábside exento al exterior y cuatro ábsides laterales alineados, caso de Lampérez en su *Historia de la arquitectura cristiana española según el estudio de los elementos y los monumentos*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, vol. 2, pág. 215 (ed. facs. de la de Madrid, José Blas, 1908-1909).

Otros, como el francés Lambert, presentaban una cabecera con capillas absidiales escalonadas en *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, Cátedra, 1977, págs. 153-167. Esta es la disposición que la historiografía ha considerado más correcta pero, no obstante, hemos de lamentar la falta de recursos tanto documentales como arqueológicos para conocer con exactitud esta parte del templo.

<sup>22</sup> Fue un fotógrafo de origen francés que llega a España acabada la Primera Guerra Mundial, y viendo que la fotografía artística no daba dividendos, se especializó en editar e imprimir postales fotográficas de todas las ciudades españolas. Durante los primeros años de la década de los treinta mostró gran interés por la ciudad de Cuenca. F. de la Torre de la Vega y otros, *Las tarjetas postales...*, pág. 147.

<sup>23</sup> E. Lambert, *El arte gótico...*, pág. 161

<sup>24</sup> L. Torres Balbás, *Arquitectura gótica. Ars Hispaniae*, 7, Madrid, Plus Ultra, 1956, pág. 53.

a las más complejas, que dibujan estrellas encadenadas, a las que se suman otras de crucería simple con clave central, terceletes..., todas ellas semejantes a los modelos que se extienden por el resto de las regiones hispanas. Por último, vemos cómo las dos naves de la girola se separan con arcos apuntados, de flecha reducida y amplia luz. En definitiva, ambas postales son una muestra de la pericia de un gran fotógrafo.

#### 4. El transepto y el cuerpo de naves

El transepto de la Catedral de Cuenca también formó parte del escenario que algunos fotógrafos eligieron para realizar su trabajo. El citado Luciano Roisin mostró interés por esta parte de la Catedral, realizando fotografías con características semejantes a las que dedicó a la girola. En una de ellas podemos apreciar una reja lateral de la capilla mayor, y al lado la entrada a la capilla vieja de San Julián, todo en un plano contrapicado.

La imagen del transepto también la difundió Parcerisa<sup>25</sup> en el siglo XIX. A través de un grabado muestra el interior del mismo y la torre del Ángel antes de colocar la bóveda octopartita que actualmente cubre el centro del crucero. La imagen que recoge este grabador romántico se corresponde con una vista del transepto hacia el norte, mientras que Roisin eligió el brazo sur.

Desde el punto de vista arquitectónico, nos encontramos con que a partir de las partes altas de esta zona del templo, ciertos rasgos marcan un cambio de taller, aunque en líneas generales se debió de respetar el proyecto del primer maestro. En planta, la nave transversal cuenta con cinco tramos; el central es cuadrado y lo cubre una bóveda octopartita, que apoya en ocho machones cilíndricos. Se corona con la torre del Ángel, un cimborrio que en su día se concibió como linterna de la Catedral, y que no ha tenido protagonismo en la fotografía de las tarjetas postales anteriores a la Guerra Civil. Sin embargo, la podemos apreciar en vistas generales de la ciudad de Cuenca, como en el dibujo, conservado en el Ayuntamiento de Cuenca, de 1773, o en fotografías aéreas de la Catedral, como alguna que se conserva en la Colección Municipal.

La otra zona que diferenciamos, en planta, en la Catedral de Cuenca es la que se extiende desde el transepto hacia el oeste. Se compone de tres naves, y su imagen también se difundió con tarjetas postales. La nave central es más alta que las laterales y casi de doble anchura; se separa de las laterales por grandes pilares cruciformes o circulares sobre los que descansan los arcos formeros, como podemos apreciar en diferentes tarjetas postales. Sirva de ejemplo la editada por el francés Roisin, en la serie fechada en los años treinta del siglo XX, dedicada a una nave lateral. La fotografía está virada en sepia, y con un plano contrapicado deja ver las magníficas bóvedas que cubren la misma. De nuevo, las características de la fotografía de esta postal son un impresionante juego de luces y sombras, y la composición en profundidad. De la nave central se imprimirían algunas tarjetas, pero dedicadas al altar mayor.

25

Francisco Javier Parcerisa i Boada (1803-1875) fue un dibujante, pintor y litógrafo romántico español. Aunque asistió a las aulas de la Junta de Comercio de Barcelona, fue un autor de formación autodidacta que se especializó en las litografías. Una de sus máximas fue la de conseguir compendiar en una obra todos los monumentos de España. La obra, titulada *Recuerdos y bellezas de España*, estaba dividida en once volúmenes, cada uno de ellos dedicado a una zona del país. Parcerisa fue el encargado de las reproducciones litográficas. Las imágenes de los monumentos contaban con una descripción crítica y detallada de los mismos. A la edad de 50 años, Francisco Parcerisa dejó a un lado las litografías y empezó a dedicarse a la pintura. Destacan los cuadros descriptivos del interior de algunas catedrales que le valieron a su autor diferentes medallas artísticas. (J. M. Quadrado y F. J. Parcerisa, «Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara» en *Recuerdos y bellezas de España*, s. n., ed. facs. de la de 1853).



Una línea de imposta articula el alzado de las naves en dos alturas, sobre la que se desarrolla una galería calada que unifica triforio y vanos en un solo cuerpo. Posee características que han llevado a vincular el templo mayor conquense con la escuela anglonormanda<sup>26</sup>, en oposición a los que consideran que las influencias que recibe el templo son borgoñonas<sup>27</sup>. La imagen de esta parte del templo no debió de generar interés para los fotógrafos que visitan Cuenca antes de la Guerra Civil, a pesar de ser uno de los elementos más interesantes del templo conquense. Motivos vegetales y animales van a estar presentes en el repertorio decorativo de la estructura junto con ángeles atlantes iconográficamente relacionados con la liturgia divina, y que se anteponen a los maineles de la arcada.

## 5. Las imágenes de la fachada de la Catedral de Cuenca

La fachada ha sido la parte del templo que más protagonismo ha tenido, y la que más ha cambiado a lo largo de la historia de la Catedral. El hundimiento de la torre del Giraldo en 1902 iba a servir para que el templo conquense saliera de la inexplicable indiferencia y olvido en que se hallaba sumergido desde hacía ya varios siglos, algo extensible a toda la ciudad de Cuenca. La tragedia sería la base para que el 23 de agosto del mismo año el templo se declarase monumento nacional. La obra de restauración se adjudicó al arquitecto Vicente Lampérez, proyecto inconcluso en la actualidad.

El interés que este suceso levantó entre los estudiosos y autoridades del momento, acaparó la atención de muchos impresores y editores de tarjetas postales que visitan el monumento conquense, como veremos más adelante. Antes vamos a hacer un recorrido por las anteriores fachadas que cerraban la Catedral de Cuenca.

La composición de la primera fachada del templo, levantada durante la segunda mitad del siglo XIII<sup>28</sup>, se ha comparado con la puerta del Perdón o la puerta Real de la Catedral de Burgos o con la de las catedrales de Notre Dame y Coutances. Se conoce por los restos de cimentación que se encontraron durante los trabajos llevados a cabo por Vicente Lampérez, y a través de un cuadro que formaba parte de una serie de ocho lienzos que representan escenas de la vida y milagros de San Julián<sup>29</sup>. El cuadro presenta dos puertas góticas abocinadas con decoración en el tímpano, arquivoltas y mainel; el resto de noticias se reduce a saber que se adornaba con dos esbeltas torres, llamadas del Gallo y de la Saeta. Debíó de constar de un segundo cuerpo, que no se representa en el cuadro, y que Lampérez lo presentó compuesto por un cuerpo central y dos laterales que albergaban dos torres cuadradas en el primer piso y octogonales en el superior. En el centro contaba con un arco apuntado con una rosa. También nos habla de la existencia de un corredor al interior que de lado a lado atravesaba la fachada y comunicaba las dos galerías del triforio<sup>30</sup>. Este fue el proyecto que presentó Vicente Lampérez, en la actualidad inacabado, y cuya imagen se difundió a través de tarjetas postales que a partir de la segunda década del siglo XX circulan por España.

26 V. Lampérez, *Historia de la arquitectura...*, pág. 86.

27 F. Chueca Goitia, *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Media*, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 2001, pág. 336.

28 G. Palomo Fernández, *La Catedral de Cuenca...*, t. I, pág. 260.

29 Algunos estudiosos del templo la han atribuido a Bartolomé Matarana, caso de J. Bermejo Díez en *La Catedral de Cuenca*, Cuenca, Caja de Ahorros Provincial, 1977, pág. 13, afirmación que otros han considerado errónea, como P. Miguel Ibáñez en *Pintura conquense del siglo XVI*, III, Cuenca, Diputación Provincial, 1995, págs. 10 y 35-36.

30 J. Bermejo Díez, *La Catedral...*, págs. 33-41.

La segunda fachada de la Catedral de Cuenca se levantó en el siglo XVIII, dado que el estado de la primitiva era deplorable. No debemos avanzar sin señalar que un primer proyecto se encargó al valenciano Juan Pérez en 1719. La obra se prolongaría hasta 1722, año en el que fue denunciada por algunos capitulares alegando que no ofrecía garantía de solidez. Por eso decidieron demolerla en 1723 e iniciar las obras de la fachada que cerraría la Catedral hasta la intervención de Vicente Lampérez<sup>31</sup>, ejecutada por Luis de Arteaga, maestro de obras de la Catedral.

La imagen de esta fachada se difundió en tarjetas postales por editores como Garay en la serie que presentó a partir de 1910. En un primer plano, nos la muestra sola y al lado del andamiaje que ocupa su lugar para la realización del proyecto de Vicente Lampérez. Además, su imagen se dio a conocer en multitud de fotografías y en la mayoría de las guías que se han escrito sobre la Catedral. Esta fachada fue ejecutada por Luis de Arteaga, maestro de obras del templo que había trabajado a las órdenes de Juan Pérez, y que interviene en ella a partir de febrero de 1724. Toda ella responde al modo y al gusto barroco, todavía reinante en esta época.

El legado de fotografías que en la actualidad se conserva nos permite conocer cuál fue su composición. En la edición Garay podemos encontrar alguna postal con la imagen de la misma. La parte central constaba de dos cuerpos horizontales coronados por un ático sobre el que se levantaba una imagen esculpida en piedra de San Julián; el segundo cuerpo se adornaba con un rosetón bajo un arco de ojiva. En el cuerpo bajo encontramos un arco con sus correspondientes arquivoltas que alojaba la doble puerta de la entrada principal de la Catedral, con una imagen de Cristo Resucitado en su tímpano que se conserva en el Museo catedralicio. El mainel de las puertas alojaba una talla de la Virgen del Perdón.

A cada lado de la entrada principal encontramos otra puerta. A la derecha, la llamada puerta de San Lorenzo, que se corresponde con la nave de San Cristóbal, y a la izquierda la de la Piedad, que da acceso a la nave del mismo nombre. Por encima de la cornisa de separación de los dos cuerpos había balcones corridos, ventanales y hornacinas con sus santos bajo doseletes góticos.

Tras el hundimiento de la torre de Campanas, la Catedral logra imponerse al olvido en el que se encontraba sumida. Es a partir de ahora cuando se va a considerar el edificio como uno de los más emblemáticos de nuestra arquitectura medieval, conclusión a la que se llegó tras los informes que dieron las reales academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando<sup>32</sup>.

Una vez realizados los trámites necesarios para intervenir el estado ruinoso del cierre del templo, Vicente Lampérez queda encargado de la dirección de las obras de restauración de la Catedral, interviniendo para desmontar la fachada y el primer tercio de las bóvedas. Como ya hemos señalado, sería el propio Lampérez el que diseñara el proyecto de la que había de sustituirla. La imagen de este proyecto también quedó impresa en algunas postales; así, Rufino Martínez Garay incluyó en su repertorio una con el dibujo del proyecto de este arquitecto. El 28 de septiembre de 1910 se colocó la primera piedra de la fachada neogótica

31

*Ibid.*, pág. 36.

32

Estos informes fueron publicados por J. Larrañaga Mendía en *Cuenca. Guía Larrañaga*, Valladolid, Diputación Provincial, 1990, págs. 145-216 (1ª ed., Cuenca, 1966).

proyectada por el señor Lampérez, un proyecto que fue muy criticado por una parte de la población de la ciudad y, que, como ya he señalado, a día de hoy se encuentra inconcluso.

Tal fue la sensación que provocó la situación que incluso se editaron tarjetas postales únicamente con la imagen del andamiaje que se colocó en la fachada de la Catedral; es el caso de Toribio Narváz Ábalos, en la serie que presenta sobre 1920. Sin embargo, tenemos que considerar que la nueva imagen de la fachada de la Catedral no debió de ser del gusto de los fotógrafos, editores e impresores de tarjetas postales que antes de la Guerra Civil tienen contacto con la ciudad de Cuenca, ya que no vuelve a aparecer en ninguna de ellas.

## 6. Otras dependencias de la Catedral

El altar mayor de la Catedral conquense también formó parte de las imágenes que el mundo de la fotografía difundió a través de tarjetas postales. Roisin dedicó una de sus postales al retablo de esta capilla en los primeros años de la década de los treinta, con una fotografía virada en sepia, y de nuevo en un plano contrapicado. Nos lo presenta en el centro de la imagen, intentando dar profundidad al anteponer las rejas que cierran el recinto, y siempre preocupado por el juego de luces y sombras. La imagen de la postal es semejante a la que encontramos en la actualidad.

El retablo que nos presenta, diseñado por Ventura Rodríguez, consta de un cuerpo principal formado por cuatro grandes columnas de orden corintio, con adornos de bronce sobredorado y coronado por un magnífico ático. La obra escultórica que contiene es de gran interés; nos presenta una imagen de San Joaquín y otra de Santa Ana y en el centro se representa la Natividad de Nuestra Señora. Figuras de ángeles completan la ornamentación del retablo. La decoración de esta capilla se cierra con cuatro escenas de la vida de la Virgen, y sobre ellas cuatro tondos o medallones en los que se hallan representados los evangelistas.

Por las rejas del altar mayor también se interesaron los fotógrafos que a lo largo del siglo XX visitan la Catedral de Cuenca, caso de Luciano Roisin o de Rufino Martínez Garay. Las laterales son del siglo XVIII, y probablemente llamen la atención por la monumentalidad de su montante, aún dentro de un barroquismo con rasgos del Rococó. Luciano Roisin nos las presentó en una de las tarjetas postales que editó en los años precedentes a la Guerra Civil; está formada por una especie de gigantesca custodia rodeada de vástagos, flores..., decoración muy recargada que sirve de relleno a la composición. La postal, aunque se dedica al altar mayor, también incluye la entrada a la capilla vieja de San Julián, todo en un plano contrapicado.

La reja central, también de gran monumentalidad y belleza, se ejecutó durante los años de 1511 a 1517. Fue obra de Juan Francés, maestro de rejas que partiendo de Toledo recorrió España, llegando a Cuenca y legando para la posteridad esta magnífica obra. Es una de las obras más preciosas del plateresco español, compuesta de dos cuerpos transversales más la rejería que la corona; un friso intermedio corona el primer cuerpo y otro de concepción

similar el segundo, pero con elementos ornamentales distintos. Presenta una decoración de niños, candelabros y pájaros entre una variada decoración vegetal que le sirve de base. Sobre el candelabro central aparece la imagen de Cristo Crucificado, y la Virgen y San Juan a derecha e izquierda<sup>33</sup>. De nuevo, Luciano Roisin fue el que editó una de las postales dedicada a esta parte del altar mayor.

Retomando la arquitectura, la actividad constructiva durante la segunda mitad del siglo XIV se centró en el claustro, que desapareció en la segunda mitad del siglo XVI cuando se substituyó por el actual, dirigido sucesivamente por Vandelvira, Rodó y Aguirre<sup>34</sup>. Además se trabaja en la sala capitular, estancia que fue otro de los escenarios que eligieron algunos fotógrafos activos antes de la Guerra Civil para darla a conocer a través de la tarjeta postal. Es el caso del ya mencionado fotógrafo francés Luciano Roisin durante los años treinta. La fotografía de la misma, virada en sepia, muestra en un primer plano la portada de esta sala, aunque la leyenda de la tarjeta se dedique solamente a las magníficas puertas que la cierran.

Como podemos apreciar en la postal, la portada tiene las características propias del estilo renacentista italiano. No ha podido determinarse quién es el autor de la misma. El cuerpo principal está formado por un alto basamento adornado con un león o grifo en el centro de su tablero central, encuadrado dentro de una cenefa con rosetas de cinco pétalos. Sobre esta basa descansan cuatro columnas, y en los intercolumnios, dentro de sus hornacinas, aparecen las cuatro virtudes cardinales. Destaca, sobre todo, por el cuerpo superior. Bajo el arco de medio punto podemos apreciar la escena de la Adoración de los Pastores, y fuera del arco las tres virtudes teologales, la fe en el centro, y la esperanza y la caridad sobre la imposta. El resto de la decoración presenta cantidad de motivos ornamentales como niños, ángeles o las cuatro sirenas que se hallan echadas sobre el arco. Un entablamento marca la separación entre los dos cuerpos, presentando en el centro dos angelotes que sostienen el escudo de armas de don Diego Ramírez de Villaescusa<sup>35</sup>, y a la derecha e izquierda tondos en los que se representa a San Andrés y a don Diego. Otras dos aureolas alojan la imagen de una calavera sobre sus respectivas tibias, asociadas a la fugacidad de la vida<sup>36</sup>.

Las puertas que dan acceso a la sala se han atribuido a Alonso Berruguete. Presentan multitud de detalles, con la representación de San Juan Bautista y San Pedro en la puerta de la izquierda, y San Pablo y San Juan Evangelista en la derecha, todas ellas de una exquisita calidad. Los tondos superiores recogen la escena de la Adoración de los Magos, el de la izquierda, y la Transfiguración en el monte Tabor el de la derecha, a lo que se suma una variada ornamentación.

Luciano Roisin difundió a través de su edición de postales de la ciudad de Cuenca la imagen del artesonado mudéjar, de la primera mitad del siglo XVI, que sirve de techumbre a esta sala, y la imagen del interior de la misma, en la que muestra una serie de lienzos que la decoran.

La imagen de la sacristía mayor de la Catedral conquesa también se iba a difundir a través de las tarjetas postales del período que estamos tratando. De nuevo será el francés Roisin quien muestre esta dependencia del siglo XVIII en una de sus tarjetas –primeros

33

J. Bermejo Díez, *La Catedral...*, págs. 132 y siguientes.

34

J. Larrañaga Mendía, *Guía...*, pág. 189.

35

Don Diego Ramírez de Villaescusa (1459-1537) fue un gran humanista que ocupó la silla conquesa desde 1523 hasta su muerte. Promovió la construcción de la portada de la sala capitular, una magnífica custodia, obra de Becerril, y la del palacio episcopal de Cuenca. Fue enterrado en la Capilla Mayor de la Catedral conquesa.

36

J. Bermejo Díez, *La Catedral...*, págs. 306-321.

años de la década de los treinta del siglo XX-. Está presidida por un brillante y rico retablo de estilo barroco. Hay que destacar la cajonería que la rodea, sencilla, pero que encaja perfectamente en el marco de la sacristía.

## 7. Las capillas de la Catedral de Cuenca<sup>37</sup>

En el siglo XIV, la obra de la Catedral se habría concluido en lo principal, empezando ahora a romper los muros perimetrales para la construcción de capillas privadas, modo de financiación del templo que se afianzó tras levantar la doble girola. La imagen de algunas de estas nuevas dependencias se difundió a través de tarjetas postales. Así, durante la década de los veinte, la editora Huecograbado<sup>38</sup> de Barcelona sacó a la luz una serie de postales de la ciudad de Cuenca, entre las que encontramos muchas dedicadas a las capillas del templo conquense. Otros fotógrafos y editores de postales, como el francés Luciano Roisin, también mostraron un cierto interés por difundir la imagen de estas dependencias a través de sus postales.

La editora Huecograbado editó una postal, en la década de los veinte, con la imagen de la entrada a la capilla vieja de San Julián, con una fotografía realizada por el conquense Campos. Es la más antigua de las capillas dedicadas a San Julián, ejecutada durante el segundo cuarto del siglo XVI, tras la decisión del Cabildo de trasladar los restos mortales del obispo a un lugar cercano al altar mayor. La imagen de Campos, en blanco y negro, muestra la entrada a la misma, parte que atrae la atención y mirada de los que visitan este templo, no obviando la magnífica reja del altar mayor. Con ello consigue ubicar esta capilla dentro del espacio de la Catedral. Está compuesta por una reja en el cuerpo inferior, con una sencillez que contrasta con la riqueza del montante, cuya parte central está formada por un candelabro de dos brazos que se prolongan transformados en una guirnalda que aloja la figura de San Julián. A uno y otro lado encontramos dos espléndidos leones alados, y todo bajo un arco de medio punto. No hay documentación que nos hable del autor de esta magnífica obra de rejería, pero algunos estudiosos del templo, como Jesús Bermejo, la han atribuido a Juan de Marquina<sup>39</sup>.

Sobre una imposta corrida arranca el segundo cuerpo, de nuevo cerrado con una magnífica reja formada por una especie de círculos secantes, coronada por un arco trilobulado con una rica crestería. Sobre él se levanta un arco más pequeño que aloja la figura de una mitra, símbolo de la dignidad episcopal; se remata el conjunto con una cruz policromada en oro. La autoría de esta segunda reja se ha atribuido al rejero conquense Alonso Beltrán.

La editora Huecograbado también difundió la imagen de la entrada a la capilla de los Caballeros, con una fotografía realizada por el conquense Zomeño, virada en blanco y negro y haciendo uso del primer plano. Trabajada en piedra blanca, presenta un juego de motivos alegóricos alusivos a los caballeros y a su muerte. En el friso encontramos grabado el escudo de los Carrillo de Albornoz, sostenido por dos ángeles, y medallones a los lados con las efigies de San Pedro y de San Pablo. Como podemos apreciar en la postal (imagen 3), un

37

En este apartado vamos a hacer un recorrido por algunas de las capillas fundadas en el templo conquense. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que estos son algunos ejemplos, ya que son más numerosas.

Un estudio detallado de las mismas lo podemos encontrar en la obra de Jesús Bermejo a la que ya he hecho referencia a lo largo de la comunicación, con fotografías de Carlos Albendea Martín.

38

Fue una de las impresoras de postales catalanas que editó alrededor de 1920 una serie de doce tarjetas sin numerar, viradas en azul, con imágenes realizadas por fotógrafos conquenses de la época como Campos, Conde de la Ventosa, De Buen y Zomeño. Estas imágenes también ilustran la «Guía de Cuenca» del Museo Municipal de Arte (1923).

39

J. Bermejo Díez, *La Catedral...*, pág. 147.



frontón triangular cierra la portada, ocupado por la inscripción latina *DEVICTIS MILITIBUS MORS TRIUMPHAT*<sup>40</sup>, y sobre este, un esqueleto tallado en la piedra que nos recuerda la acción desoladora de la muerte, triunfante sobre la vida. Resulta interesante la reja que da acceso a la capilla, rica en ornamentación y obra de Esteban Lemosín o de Lemosín Francés.

Fue fundada por doña Teresa de Luna y don García Álvarez de Albornoz, padres del cardenal don Gil de Albornoz. Los estudiosos del templo no han podido precisar la fecha exacta de su fundación, pero Mateo López<sup>41</sup> señalaba que la capilla era de tiempos anteriores al cardenal don Gil<sup>42</sup>, puesto que este hace alusión a ella en su testamento. En 1520 fue restaurada por don Gómez Carrillo de Albornoz, siendo el maestro entallador de los adornos de la portada Antonio Flórez, vecino de Cuenca<sup>43</sup>.

Luciano Roisin también mostró interés por difundir a través de sus postales la imagen de otras capillas de la Catedral como la del Espíritu Santo, fundada por Juan Hurtado de Mendoza, señor de la villa de Cañete, no mediado el siglo XV, en el lugar que antes ocupó la más antigua *De Corpore Christi*. La postal muestra el estado de su interior durante los primeros años de la década de los treinta, momento en el que edita su serie de postales de la ciudad de Cuenca. En ella podemos apreciar la imagen de los tres monumentales retablos que la ocupan.

Otra postal de la serie de Roisin muestra el magnífico techo de la capilla Honda, artesonado de decoración variadísima, obra del primer tercio del siglo XVI, a las que podemos añadir la que dedicó a la capilla de los Muñoces, fundada en el primer tercio del siglo XVI por el canónigo don Eustaquio Muñoz. La portada que nos presenta en sus postales fue ejecutada por Diego de Tiedra. Consta de un arco polilobulado de traza gótica isabelina, con una riquísima decoración en sus enjutas. Al gótico que prevalece en el arco de entrada a la capilla va a suceder ahora un plateresco muy original por su decoración.

El fotógrafo Enrique Monjas<sup>44</sup> dedicó una de sus postales al coro, con una fotografía en blanco y negro. Esta parte de la Catedral llama la atención por ser una obra del siglo XVIII, realizada bajo la dirección del arquitecto fray Vicente de Sevilla, trabajando a sus órdenes el tallista Manuel Gasó. Junto a esta tarjeta editó otras dedicadas al interior de la Catedral, muestra excepcional de la variedad de soportes que encontramos en el templo conquense y a la que con anterioridad he hecho referencia.

En definitiva, hemos de considerar que la tarjeta postal, surgida como un medio de comunicación con los objetivos de abaratar y simplificar la correspondencia, se convirtió en una muestra de aquellos lugares del mundo con más encanto, no escapando a la labor de fotógrafos y editores de postales la Catedral de Cuenca. Como hemos podido ver, no será hasta avanzado el siglo XX cuando se empiecen a difundir tarjetas postales con la imagen de los lugares más representativos de la ciudad. El patrimonio de tarjetas postales anteriores a 1936 dedicado al templo conquense es pobre, pero, sin lugar a duda, es una formidable herramienta para conocer la pervivencia y los cambios en un monumento que pasó desapercibido hasta 1902, año del hundimiento de la torre de Campanas. Afortunadamente, el

40

«La muerte triunfa sobre los soldados vencidos».

41

M. López, *Memorias históricas...*, pág. 288.

42

Gil de Albornoz nació en Cuenca a principios del siglo XIV y muere en Vilerbo en 1367.

43

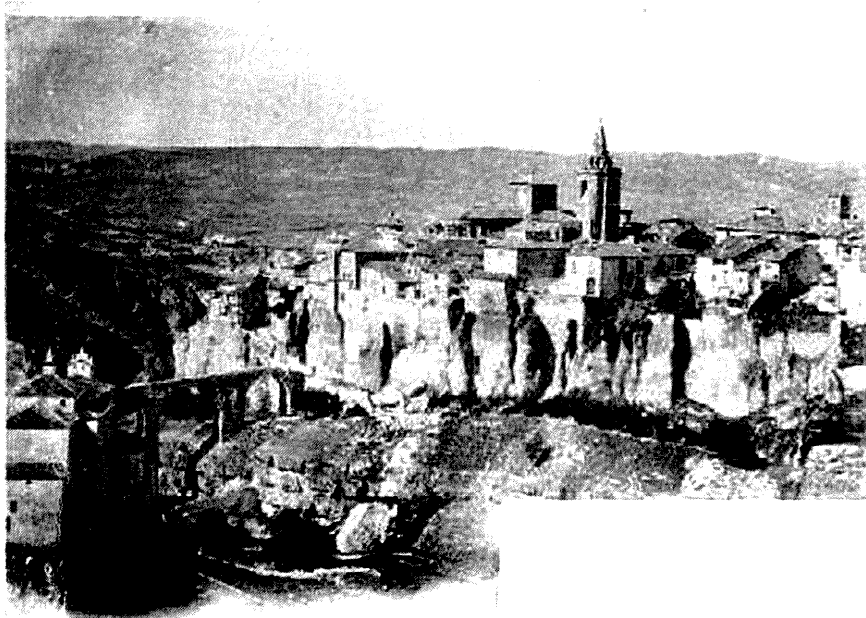
J. Bermejo Díez, *La Catedral...*, págs. 201-214.

44

Enrique Monjas de León, comerciante y fotógrafo conquense, fue autor de una numerosa producción de tarjetas, entre las que encontramos algunas dedicadas a la Catedral. Monjas se preocupó por fotografiar espacios del interior del templo conquense, imágenes que iba a editar en forma de tarjeta postal.



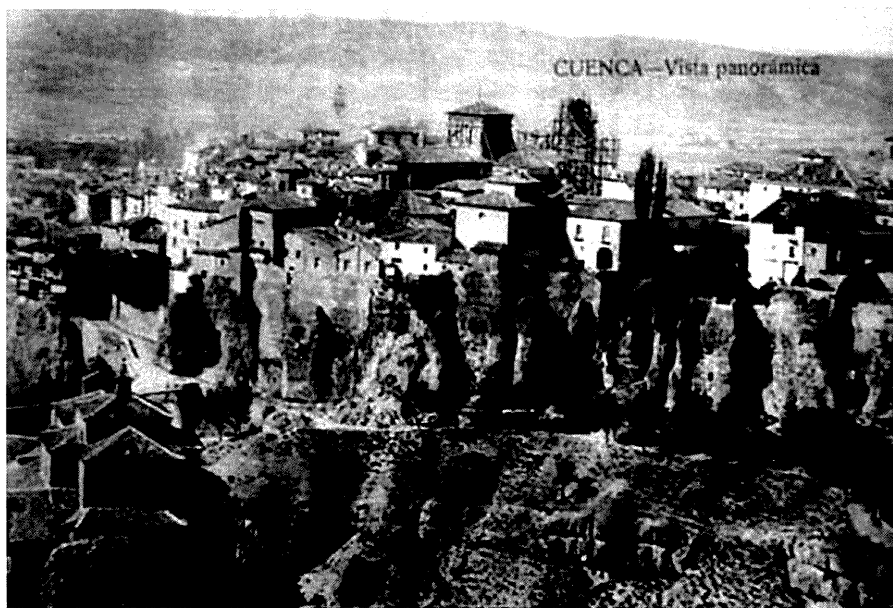
valor histórico y artístico del templo ha propiciado el que cada día sean más los especialistas que se preocupen por el templo, volcados en aclarar cualquier aspecto relacionado con la Catedral o en dar a conocer su imagen a aquellos que no la conocen. No hay que olvidar que a día de hoy el edificio es uno de los más representativos del gótico castellano-mancheño, junto a otros como las catedrales de Toledo y Sigüenza, y que desde principios del siglo XX es monumento nacional.



CUENCA  
VISTA GENERAL  
779 HAUSER Y MENET, MADRID

1

*Cuenca: Vista General, 779, Hauser y Menet, Madrid, 1901.*



2  
*Vista Panorámica. Cuenca, Fototipia CAyL, Madrid, c. 1915.*



3  
*Cuenca.- Catedral. Entrada a la Capilla de los Caballeros.  
Foto: Zomeño, Huecograbado, Barcelona, c. 1920 .*



## FOTOGRAFÍA ESTEREOSCÓPICA DE TOLEDO

FRANCISCO DE LA TORRE DE LA VEGA

De entre todas las vistas de ciudades españolas, el paisaje de Toledo es uno de los de más carácter (Alois Beer)<sup>1</sup>

La comunicación pretende informar sobre fotografía estereoscópica, procedimiento fotográfico casi desconocido en la actualidad, y analizar los principales fotógrafos y empresas editoras que publicaron vistas estereoscópicas de Toledo entre los años 1855 y 1930.

Los fundamentos de la estereoscopia fueron formulados por el inglés Charles Wheatstone en 1838, unos meses antes de la presentación pública de la fotografía en 1839, y aunque existen ambas por separado, su asociación se produjo tan rápida y fuerte, que hablar de estereoscopia es lo mismo que hacerlo de fotografía estereoscópica.

En junio de 1838, Charles Wheatstone presentó ante la Royal Society de Londres su artículo titulado en castellano «Contribuciones a la fisiología de la visión –primera parte– y sobre algunos fenómenos destacables y sin embargo inobservados de la visión binocular», estableciendo los principios de la estereoscopia, mediante la confección y observación de dibujos geométricos a través de un visor que llamó estereoscopio.

Con la aparición de la fotografía fue el propio Wheatstone quien vio en ella el soporte ideal para demostrar sus teorías y una aplicación práctica de la estereoscopia, encargando varios daguerrotipos y calotipos estereoscópicos para ser visionados a través de su estereoscopio. Pero este fue su gran error. Observó las primeras pruebas fotográficas en un aparato confeccionado para ver dibujos, en lugar de adaptar el estereoscopio a la recién nacida fotografía.

Sin embargo, ese fue el gran acierto del escocés David Brewster, quien en 1843 modificó y perfeccionó el estereoscopio de Wheatstone adaptándolo a la fotografía, haciéndolo mucho más pequeño, práctico y sencillo, estableciendo el formato que ha sido utilizado a lo largo del tiempo para la construcción de este tipo de aparatos: la visión de los pares estereoscópicos a través de dos lentes de aumento. Formato también seguido por Oliver Holmes para fabricar su famoso estereoscopio, que personalmente me gusta denominar de «máscara», para ver cartulinas estereoscópicas, y que fue el responsable del creciente interés norteamericano por la estereoscopia y del fuerte desarrollo de esta industria en aquel país.

Volviendo a Brewster, otro de los logros que hay que atribuirle es el de diseñar y construir sobre 1849 la primera cámara fotográfica binocular. Unos años más tarde, en 1853, Alexander Marie Quinet y J. B. Dancer, desarrollan y perfeccionan desde Francia e Inglaterra, respectivamente, dos modelos de cámaras binoculares.

<sup>1</sup> Fotógrafo estereoscopista austriaco. Museo Municipal de Madrid, *Alois Beer, un viaje fotográfico por la España de 1900*, Madrid, Museo Municipal, 1999, pág. 184.

Una anécdota consiguió que la fotografía estereoscópica se convirtiera en un fenómeno social, en una moda burguesa y, sobre todo, en la primera gran industria fotográfica. Cuentan que la Reina Victoria, en la inauguración de la Exposición Universal celebrada en el Crystal Palace de Londres en 1851, se sintió muy atraída por el nuevo invento y recibió un lujoso estereoscopio de manos de Brewster. A partir de este momento, había que suministrar rápidamente un buen número y variado de vistas estereoscópicas a un público deseoso de conocimientos geográficos, sobre todo de países extranjeros y exóticos.

Los daguerrotipos eran delicados, muy costosos y no se podían reproducir. La solución vino en la década de los cincuenta con la aparición del colodión y, sobre todo, de la albúmina, que por su consistencia y fácil reproducción facilitaba la comercialización de vistas y abarataba considerablemente los precios.

Pero para entender cómo se realiza una fotografía estereoscópica primero se hace imprescindible introducir algunos conceptos sencillos sobre teoría estereoscópica.

En la percepción tridimensional de la visión binocular humana actúan una serie de procesos ópticos, fisiológicos y psicológicos, siendo el fundamental la obtención de dos imágenes levemente distintas de una misma escena por parte de cada uno de nuestros ojos. Cada ojo ve la realidad de una forma diferente ya que están separados por una distancia entre seis y siete centímetros, que es la distancia media interpupilar.

La información recogida por las retinas es transmitida mediante los nervios ópticos que parte de cada uno de los ojos y, tras cruzarse en un punto llamado quiasma óptico, llega al cerebro donde se procesa, creando la percepción de relieve.

Podríamos decir que la estereoscopia es la técnica que intenta reproducir la visión binocular del ojo humano<sup>2</sup>. Realmente, de lo que se trata es de engañar al cerebro para que procese la información recibida de cada uno de los ojos y fusione dos imágenes parecidas pero no iguales, haciéndonos creer que estamos viendo en tres dimensiones.

En el caso de fotografía estereoscópica, la técnica consiste en hacer dos fotografías parecidas, pero no iguales, denominadas par estereoscópico, bien con una cámara monocular que se desplazará lateralmente la distancia interpupilar para la segunda toma, bien con dos cámaras monoculares unidas o con una cámara binocular. Se positivan las imágenes sobre soporte de vidrio, hoy en desuso, o en papel, teniendo en cuenta que hay que montarlas una al lado de la otra en posición contraria a la establecida en el negativo, es decir el par derecho del negativo en el lado izquierdo de par y viceversa.

Posteriormente el par se observa por medio de técnicas de visión directa (ojos cruzados y ojos paralelos) o, lo más normal, a través de un visor con dos lentes de aumento, produciendo un efecto tridimensional que imita a la visión humana.

Si actualmente resulta curioso ver la cara de asombro que produce en las personas la primera vez que miran a través de un estereoscopio, saciados por las miles de imágenes que nos bombardean cada hora por infinidad de medios de difusión, no hace falta mucha imaginación para hacerse a la idea de la cara que pondría un espectador de hace más de un siglo y medio donde, hasta entonces, la pintura, el grabado y la litografía, era la única forma

2  
J. A. Fernández Rivero, *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*, Málaga, Miramar, 2004, pág. 14.



de representación para ver países extranjeros y exóticos, a parte de los viajes, naturalmente, que sólo estaban al alcance de unos cuantos privilegiados.

La estereoscopia vivió sus años dorados en la década de los sesenta. Es a partir de 1870 cuando comienza gradualmente su declive debido a la aparición de otros medios fotográficos de masas como la *carte de visite*.

La estereoscopia volvió a impulsarse en la década de los noventa, sin conseguir la fuerza de años anteriores, con la aparición de la fotografía para aficionados.

La expansión de los nuevos materiales sensibles al gelatinobromuro, la durabilidad, manejabilidad, prestaciones y abaratamiento de las nuevas cámaras, así como la facilidad para revelar los negativos y su posterior positivado en papel o cristal, hacen que, en general, la fotografía sea más accesible a la creciente burguesía occidental.

El principal instrumento que revolucionó la fotografía estereoscópica aficionada fue el sistema denominado *Verascope*. Creado por el francés Jules Richard, este sistema estaba compuesto por la cámara, visores y accesorios que facilitaban todas las operaciones fotográficas incluidas el positivado sobre placas de vidrio de 4,5 por 10,7 centímetros, que recuperó para la estereoscopia el soporte transparente que había sido olvidado por las grandes prestaciones de los positivos en papel montados sobre cartulina.

Con la fotografía aficionada aparecen las imágenes familiares, los pequeños acontecimientos cotidianos o las grandes celebraciones. Lo que en su día, fuera del ámbito familiar, no tenía ningún interés ni importancia hoy ha adquirido un gran valor documental, al poder conocer la forma de vida, los ambientes que frecuentaban, sus vestimentas o las formas de divertirse de nuestros antepasados.

En España tras la Guerra Civil y en el resto de países tras la Segunda Guerra Mundial, la fotografía estereoscópica prácticamente desapareció, siendo utilizada únicamente en la floreciente industria turística como reclamo publicitario.

En la actualidad la fotografía estereoscópica se sigue empleando en el campo científico-profesional como la medicina o la cartografía, ejerciéndose como práctica fotográfica minoritaria o de culto y como objeto de coleccionismo.

España fue uno de los países que había que incluir en todos los catálogos estereoscópicos. Ya en 1850 las grandes firmas fotográficas envían a sus fotógrafos a la «caza» de vistas. Lógicamente, las imágenes de Toledo tuvieron un lugar privilegiado, por todo el arte que albergaba –y por suerte alberga–, su monumentalidad, entorno natural, costumbres, tipos populares y, sobre todo, por su pasado árabe y judío que se tomaba como exótico.

Es a partir de 1857 cuando se produce en España la generalización de la práctica de la estereoscopia por parte de los fotógrafos locales y de los extranjeros establecidos en las grandes capitales, realizando vistas y comercializándolas junto a los estereoscopios.

Entre los primeros, destacan los pares estereoscópicos realizados por el fotógrafo toledano<sup>3</sup> afincado en Madrid, Alfonso Begué, seguramente el primer estereoscopista español<sup>4</sup>. También ha sido muy grato encontrar cinco cartulinas estereoscópicas realizadas por el gabinete toledano de Pedroso y Leal, propiedad de Fernando González Pedroso, y un cristal

3  
*E/Tajo*, núm. 21 (18-8-1866), extraordinario, pág. 200.  
4  
J. A. Fernández Rivero, *Tres dimensiones...*, pág. 123.

estereoscópico del extraordinario fotógrafo Casiano Alguacil<sup>5</sup>, que forma parte del *Archivo Rodríguez* y que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Toledo. Aunque seguramente realizó más cristales estereoscópicos, no muchos, esta mínima producción se debió más a su curiosidad personal o profesional que a un motivo estrictamente artístico o comercial.

Este trío de toledanos, expusieron sus fotografías en 1866 en el Hospital de Afuera en la denominada «Exposición pública agrícola y pecuaria, artística e industrial de la provincia» que todos los años se celebraba durante la feria de agosto. Nada nos dice la prensa local de la época de que estas imágenes fueran estereoscópicas, aunque las de Pedroso bien pudieran tener esta procedencia al señalarse que «llevó a la exposición dos cuadros pequeños con veinte vistas de lo más selecto de nuestra población»<sup>6</sup>.

En cuanto a los fotógrafos españoles o extranjeros establecidos en España, que realizaron imágenes estereoscópicas de la capital castellano-manchega, hay que nombrar a los dos fotógrafos estereoscopistas más importantes de nuestro país, Luis León Masson, quien posiblemente realizara allá por 1850 las primeras vistas tridimensionales de Toledo, y al francés afincado en Madrid J. Laurent, que en su extenso catálogo disponía de un buen número de vistas estereoscópicas de Toledo.

Las principales editoras fotográficas extranjeras del siglo XIX se apresuraron a realizar vistas estereoscópicas de Toledo para atender la fuerte demanda que tenían estas imágenes en Europa y Estados Unidos. Las más importantes colecciones por su número y calidad fueron las de los franceses Alexis y Charles Gaudin, Ernest Lamy y J. Andrieu. Igual de importantes por su calidad cabe destacar las imágenes de los franceses Ferrier & Soulier, Aldolphe Block y León & Lévy, o las vistas de las compañías británicas Frith & Co. y London Stereoscopic Company.

Ya en el siglo XX, las colecciones extranjeras más interesantes con vistas toledanas, son las realizadas por los fotógrafos de las grandes casas americanas Underwood & Underwood, Keystone y H. C. White Co., que introdujeron los pares estereoscópicos al gelatinobromuro en gruesas cartulinas curvas, y cuya comercialización se realizaba en *boxed sets* de entre cincuenta y cien imágenes cada una. Entre los fotógrafos europeos, destacan dos nombres, el del húngaro Alois Beer y el del francés Jules Richard.

De las colecciones nacionales que comercializaron series y vistas de Toledo, las más importantes son las realizadas, en la década de los treinta, por las empresas barcelonesas, Ediciones Alberto Martín, Rellev y Solsona, así como las cartulinas de la madrileña Editora Estereoscópica Española.

Tras la Segunda Guerra Mundial, sólo los populares sistemas de visores de baquelita para consumo turístico View-Master, Lestrade o RoMo, utilizados para observar pares estereoscópicos de película transparente en color, montados en disco o en tarjeta, incluyeron vistas de Toledo en sus colecciones. Ejemplo de ello es el disco número de serie C 245 titulado *Toledo and Old Castile* de la citada empresa norteamericana.

Como ya se ha comentado, la fotografía estereoscópica aficionada vio favorecida su expansión durante el primer tercio del siglo XX con la aparición del sistema *Verascope*,

5 M. Carrero de Dios y otros, *Imágenes de un siglo. Fotografías de la casa Rodríguez, Toledo 1884-1894*, Toledo, Junta de Comunidades, 1987, pág. 43.

6 *Ibid.*, pág. 3.

gracias al cual hoy podemos disfrutar de miles de pequeños vidrios estereoscópicos. Lógicamente una de las consecuencias de la popularización de la práctica fotográfica es la ausencia de datos sobre la autoría de las vistas, rompiéndose este anonimato cuando las colecciones han permanecido en poder de familiares o descendientes.

No es difícil adivinar la temática de las fotografías estereoscópicas de Toledo realizadas a lo largo de los años desde la aparición de esta técnica. Son muchas las vistas generales y panorámicas de la ciudad, las de las puertas de Bisagra, del Sol y del Cambrón; los interiores y exteriores de la Catedral, San Juan de los Reyes y Alcázar; los hospitales de Tavera o el de Santa Cruz; las Sinagoga del Tránsito, Santa María la Blanca o el Cristo de la Luz; los puentes de San Martín y de Alcántara; la animada plaza de Zocodover o la transitada calle Comercio y, por acabar con alguna vista más extraordinaria, las del artilugio de Juanelo a orillas del Tajo. Curiosamente, no se ha detectado ningún par de la celebración del Corpus.

En cuanto a la emulsión y soportes de estas fotografías predomina, como no podía ser menos en la estereoscopia, los pares de papel a la albúmina de 8 por 8 centímetros montados sobre cartulinas de 8,5 por 17 centímetros, seguida de los pares del mismo tamaño de gelatinobromuro montadas sobre cartulinas o impresa directamente sobre esta. Pero por su delicadeza y encanto caben destacar las emulsiones de colodión, albúmina o gelatinobromuro sobre las placas de vidrio, en formatos de 8,5 por 17, 6 por 13 centímetros o 4,5 por 10,7 centímetros, estos dos últimos procedentes sobre todo de fotógrafos aficionados.

Por último resaltar la escasa aceptación que en general tuvo la estereoscopia entre los españoles y que para nada corresponde con la amplitud, variedad y calidad de los catálogos de vistas editadas sobre España.

En su gran mayoría estas imágenes estereoscópicas se realizaron para comercializarlas directamente en el extranjero o para venderse en nuestro país a turistas, por lo que en la actualidad es mucho más fácil encontrarlas en colecciones extranjeras y en mercados internacionales de fotografía antigua.

## 1. Recopilación de los editores y fotógrafos profesionales más destacados, que incluyeron en sus catálogos y comercializaron vistas estereoscópicas de Toledo

### Luis León Masson

Este fotógrafo francés afincado en Sevilla realizó sobre 1850 una de las primeras colecciones de vistas estereoscópicas de albúmina sobre cartulina de varias ciudades españolas, entre ellas Toledo, que comercializó en España y, sobre todo, en el extranjero.

### Alfonso Begué

A partir de 1860 y hasta 1866, año en el parece que fallece<sup>7</sup>, este fotógrafo toledano realizó un centenar de interesantes fotografías estereoscópicas de albúmina sobre cartulina con vistas de Madrid y de Toledo, apareciendo impresa su autoría en la parte derecha de la cartulina. De la capital manchega tenemos localizadas cinco<sup>8</sup> con

<sup>7</sup>  
*Ibid.*

<sup>8</sup>  
Parte de la información que aquí se expone proviene de otros archivos y colecciones estereoscópicas. La más importante de todas las consultadas es la del toledano Luis Alba.

los números 40, 41, 42, 52 y 53, lo que hace suponer que existen por lo menos nueve más. De todas ellas cabe destacar una por su marcado efecto estereoscópico, una impresionante vista, tomada seguramente desde la puerta del Sol, en la que se muestra la parte interior de la puerta de Bisagra y sus aledaños y tras ella sólo campo, si exceptuamos el hospital de Afuera.

#### Alexis y Charles Gaudin

En el extenso catálogo de *Vues d'Espagne* (1857) de la casa A. Gaudin et frère aparecen cuarenta y tres vistas de Toledo, numeradas del 98 al 141<sup>9</sup>. Fueron comercializadas en pares a la albúmina montadas sobre cartulina. La colección de vistas estereoscópicas de los hermanos Gaudin es también por su calidad la más importante realizada en nuestro país en los *albores* de la estereoscopia.

Probablemente, estas imágenes fueron realizadas entre 1856 y 1857 por el fotógrafo de origen francés Eugène Sevaistre quien se las vendió posteriormente a los Gaudin<sup>10</sup>.

#### Ferrier père, fils et Soulier

En 1858<sup>11</sup> el fotógrafo francés Charles Soulier, asociado hasta ese año con Athanase Clouzard, realizó en España una serie de ciento catorce vistas estereoscópicas al colodión, de las que siete corresponden a la capital de las tres culturas, comercializadas posteriormente sobre vidrio y sobre papel montado en cartulinas de 8 por 17,5 centímetros.

En 1859 la parte del negocio de Clouzard es comprada por Claude Marie Ferrier y su hijo Jacques-Alexandre, creando una de las más importantes sociedades fotográficas de la historia, especializada en cristales estereoscópicos al colodión y a la albúmina.

Las siete vistas realizadas en el viaje de 1858 aparecen en el *Catologue des épreuves stéréoscopiques* de Ferrier père, fils et Soulier, numeradas del 6.418 al 6.424.

En el año 1861, fotógrafos de la nueva empresa, regresan a España para actualizar las vistas, realizando trece en Toledo, que posteriormente, junto con las siete del viaje de Soulier en 1858, se comercializaron a la albúmina montadas sobre cartulinas amarillas bajo la denominación *Voyage de Espagne*.

#### Frith & Co.

Este gran fotógrafo inglés también se dejó seducir por la estereoscopia, convirtiéndose en uno de sus grandes nombres. Muchas de las vistas que comercializaban las editoras fotográficas más importantes de la época llevan su autoría. Por España pasó a finales de la década de los cincuenta realizando cientos de vistas estereoscópicas incluidas, algunas de Toledo.

#### London Stereoscopic Company

Esta importante empresa inglesa fundada en 1854 por George Swan publicó en sus numerosas series de cristales y cartulinas estereoscópicas de albúmina fotografías españolas. Parece ser que algunas de ellas fueron realizadas por Ferrier y existen

9  
Revista *La Lumière*, 1858. J. A. Fernández, *Tres dimensiones...*, pág. 175.

10  
J. A. Fernández, *Tres dimensiones...*, pág. 230.

11  
R. Garófano Sánchez, *Andaluces y Marroquíes en la colección de la fotografía de Lévy (1888-1889)*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, 2002, pág. 22.

hipótesis que también las relacionan con el otro gran nombre de la historia de la fotografía en España, el inglés Charles Clifford. Como cualquier catálogo de la época de nivel, y este lo era, contaba con vistas de Toledo.

En 1858 la compañía afirmaba tener unas cien mil vistas estereoscópicas de todo el mundo, utilizando para su divulgación el famoso eslogan «ningún hogar sin estereoscopio».

#### Ernest Lamy

Ese editor francés realizó en la década de 1860 una de las mejores colecciones de vistas estereoscópicas de España, comercializadas en pares a la albúmina bajo la denominación *España/Espagne*. Entre el más de centenar de estas vistas, se encuentran como mínimo unas trece de Toledo, con numeración del 17 al 29. Las localizadas son:

17	Le Tage près du pont d'Alcantara, á Tolède
19	Puerta del Sol, á Tolède
20	Porte de Visagra, á Tolède
21	Façade de la Cathedrale, á Tolède
24	Le Tage et la maison du passeur, á Tolède
25	Vue de Tolède, prise de l'ermitage
26	Vue de Tolède, prise de l'ermitage
28	Vue du pont S. Martin, á Tolède
29	Le Tage près S. Martin, á Tolède

#### Fernando González Pedroso

Este agente comercial toledano abrió en 1864 un gabinete fotográfico en el número 18 de la calle Cordonería.

Dado que él no era fotógrafo, necesitaba de un profesional para realizar las imágenes y llevar el negocio. Aunque en un primer momento se asoció con un fotógrafo llamado Leal, en 1866 este fue sustituido por el fotógrafo madrileño Jiménez.

Desde los primeros años ya realizaba, para ser vendidas, principalmente a los turistas extranjeros, fotografías estereoscópicas de la ciudad. Hemos visto cinco realizadas en albúmina sobre cartulinas de 8 por 17,5 centímetros, sin numerar y con el sello de la firma estampando en el reverso de la cartulina. Las vistas en relieve que aparecen en ellas corresponden con el patio del Palacio Munárriz, perteneciente a la colección de Fernando Martín Alguacil, claustro de la Catedral, vista aérea de la Catedral y exterior de la capilla Mozárabe, estas cuatro últimas en la colección de Luis Alba.

#### Casiano Alguacil

El fotógrafo de Mazarambroz, afincado en la toledana calle de la Plata desde 1862, también se dejó seducir por la fotografía estereoscópica, aunque es muy dudoso que



lo hiciera para comercializar cartulinas o cristales estereoscópicos, ya que algún vidrio estereoscópico positivo estaría en el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Toledo, donde se conserva parte de su fondo fotográfico, el de vistas de Toledo, o se encontraría algún positivo en mercados fotográficos internacionales e incluso nacionales con la misma relativa facilidad que se encuentran sus albúminas. La hipótesis más probable es que las tomara para experimentar con esta técnica fotográfica o incluso para conservar dos negativos de una misma escena.

### J. Laurent

Sin lugar a duda este fotógrafo francés fue uno de los más importantes de la historia de España. Afincado en Madrid desde 1844, empieza a dedicarse a la fotografía en 1855, comercializando ya desde 1857 fotografías estereoscópicas de albúmina sobre cartulina.

En su segundo catálogo, el de 1863, *Catálogo de fotografías que se venden en la Casa de J. Laurent...*, había un capítulo dedicado a la «Colección de vistas estereoscópicas de España y Tetuán» compuesta por trescientas veintiocho vistas numeradas del 492 al 820<sup>12</sup>, siete de ellas de Toledo, que corresponden con las siete vistas de Toledo realizadas y comercializadas, al igual que las imágenes de otras provincias de este catálogo, a partir de 1858 por Ferrier & Soulier, por lo que se deduce que hubo durante algunos años algún tipo de acuerdo comercial entre ellos. Estas vistas estereoscópicas se vendían sueltas a seis reales y por docena a ochenta. Las que hemos detectado están sin numerar y realizadas en albúmina sobre distintas cartulinas de color crema, azul celeste o gris claro, identificadas con un sello en hueco con la inscripción «J. Laurent Photo».

Laurent visitó en varias ocasiones Toledo realizando sus propias vistas para ser vendidas en sus comercios de París y Madrid y en sus corresponsalías por España, incluida la de Toledo propiedad del impresor Ildefonso Romero cuyo establecimiento estaba situado, en 1865, en el número 1 de la calle Ancha. En 1879 la exclusividad de venta de fotografías de Laurent en Toledo pasó a manos de don Mariano Álvarez<sup>13</sup>.

Sobre 1870 edita la colección estereoscópica de pares a la albúmina sobre cartulinas de 8,7 por 17,8 centímetros, de un color azul característico, bajo la denominación *Vues, Musées et Costumes d'Espagne et du Portugal*. La vista número 1 de la colección es del puente de Alcántara, titulada «Entrada de Toledo».

En 1872, Laurent ya dispone de un gran número de vistas de España de gran calidad y crea la *Guide du touriste en Espagne y Portugal*... En este catálogo actualiza las vistas estereoscópicas, cambiando las que procedían de otros archivos por las de producción propia.

Durante los años siguientes la *Nouveau guide de touriste en Espagne y Portugal* fue actualizándose y aumentando en calidad y en número, llegando la *guide* a

12

R. Garófano Sánchez, *Andaluces y Marroquíes en la colección...*, pág. 22.

13

Museo Municipal de Madrid, *Alois Beer, un viaje...*, pág. 288.

constituir la mayor colección de vistas de España, incluidas las estereoscópicas. En el de 1880 había diez vistas de Toledo en su primer volumen, numeradas del 27 al 35.

A finales de siglo, la empresa es adquirida por el francés Jean Marie Lacoste Borde, sirviéndole las antiguas imágenes de Laurent, ya fallecido, para comercializar la *Colección C. T.* de imágenes estereoscópicas impresas en fototipia directamente sobre cartulinas de color verde.

#### M. León y J. Lévy

A finales de 1864, el fondo de Ferrier & Soulier fue adquirido por dos de sus fotógrafos M. León y Julien Lévy (L. L.), quienes lo siguieron comercializando y ampliando a lo largo de los años. Las vistas de España, incluidas las de Toledo –como mínimo setenta y siete clichés numerados de 1.273 al 1.350– fueron fabricadas en albúmina sobre cartulinas estereoscópicas amarillas de 8 por 17 centímetros con la leyenda impresa en la imagen del par izquierdo. Esta colección se comercializó bajo la denominación *Vues d'Espagne* o *Views of Spain* dependiendo si el mercado de destino era francófono o anglosajón.

En 1888<sup>14</sup>, fotógrafos de L. L., ahora propiedad de Lévy y sus hijos Ernest y Lucien (J. Lévy et Cie), vuelven a España a realizar nuevas vistas aprovechando las posibilidades del gelatinobromuro y los nuevos avances técnicos. Lógicamente pasan por Toledo donde realizan como mínimo otras setenta y cinco imágenes numeradas del 14.035 al 14.110 en el catálogo de la firma de 1896. A partir de este año, parte de estas nuevas imágenes se comercializaron al gelatinobromuro sobre vidrio –alguno de ellos coloreados a mano– y sobre cartulinas estereoscópicas, así como en forma de tarjetas postales estereoscópicas impresas en fototipia, lo que supuso en 1904 toda una novedad editorial.

#### J. Andrieu

El fotógrafo francés J. Andrieu realizó, a finales de 1867 o principios de 1868, una serie de vistas españolas estereoscópicas, que incluyó en su catálogo *Nouvelle collection de l'Espagne photographiées*.

De Toledo realizó veintitrés fotografías estereoscópicas de gelatinobromuro sobre cartulinas moradas, que en el citado catálogo aparecen numeradas del 2.643 al 2.664<sup>15</sup>, teniendo en cuenta que existe la número 2.656 y la 2.656 bis con dos vistas diferentes del Alcázar.

#### Knizek<sup>16</sup>

Las fotografías de este editor vienés fueron realizadas por W. F. Jantsche. Existe al menos una vista del río Tajo a su paso por Toledo realizada sobre 1870 con texto manuscrito al dorso.

#### Aldolphe Block

Sobre 1872 el editor francés Aldolphe Block se hizo cargo del archivo de J. Andrieu, publicando sus imágenes con su numeración original e identificándolas con las

14

J. Huguet Chanza, *Valencia en 1888*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1996, pág. 60.

15

M. Hervás León, «La serie de vistas estereoscópicas de España de J. Andrieu y un paseo por el Madrid de 1867», Separata de *Archivo Español de Arte*, núm. 312 (2005).

16

J. A. Fernández Rivero, *Tres dimensiones...*, pág. 227.

iniciales «J. A.», cuando provenían de Andrieu, junto con nuevas vistas estereoscópicas de realización propia sólo identificadas como «B. K.».

Las vistas toledanas, que llevan la numeración original de J. A. (de 2.643 a 2.664), las presentó con tres denominaciones y en tres formatos distintos:

– *Vues d'Espagne B. K. Paris*, compuesta por pares a la albúmina sobre cartulina naranja.

– *B. K. Photographie. Paris*, realizadas en tisú montadas sobre una cartulina amarilla troquelada, sin numerar y sin leyenda, identificando sólo la denominación de esta serie en la parte inferior central.

– *Simili Verre-Vues d'Espagne*, curiosa colección realizada en una película transparente, similar al cristal.

#### **Photographie M. á Paris**

El editor francés Jules Marinier, comercializó las vistas españolas procedentes de la firma Furne & Tournier, bajo el título *Espagne* que figura impreso de abajo a arriba en el lado izquierdo de las cartulinas. De esta colección hemos detectado cinco vistas de Toledo.

#### **E. H. Paris**

Eugène Hanau adquirió en 1880 los fondos de Jules Marinier, incluidas las vistas españolas que a su vez procedían de Furne & Tournier<sup>17</sup>. Estas imágenes realizadas sobre 1870 fueron comercializadas en tisú sobre cartulinas. Las vistas de este editor que se han estudiado corresponden a una vista de la parte exterior de la puerta del Sol y otra del trascoro de la Catedral.

#### **E. González y Fernández**

Este editor español, que ganó el primer premio en un «Concurso Fotográfico de Bellas Artes», comercializó su *colección estereoscópica de vistas al gelatinobromuro montadas en cartulina de las principales capitales y monumentos españoles y asuntos de todas clases*, como está impreso en el reverso de sus tarjetas, en sobres de papel conteniendo diez vistas cada uno. La serie número 2 contiene diez vistas estereoscópicas de gran calidad de Toledo. Las tarjetas llevan impreso en su reverso, aparte del nombre del editor (E. G. Fernández), unas líneas para escribir el título de la imagen.

#### **Kilburn, B.W.**

Este fotógrafo y editor norteamericano (Littleton, New Hampshire) realizó sobre 1890 una extensa serie de vistas estereoscópicas de España que llevan su autoría y la numeración a través de un sello de tinta estampado en el reverso de las cartulinas. De Toledo existen por lo menos cinco, numeradas del 5.824 al 5.828. La más llamativa, es la 5.825, titulada *Porta de Sol, Toledo, Spain*, que realmente corresponde con una vista posterior de la puerta de Bisagra.

#### **Ed. Paris Stereo**

Bajo la denominación de *Vues Stereoscopiques*, esta editora francesa comercializó la serie número 191, compuesta por doce pares estereoscópicos de gelatinobromuro

<sup>17</sup>  
J. A. Fernández Rivero, *Tres dimensiones...*,  
págs. 119 y 227.

sobre cartulina numerados del 5.213 al 5.224, siendo la imagen y leyenda de la primera, *L'Ayuntamiento* y de la última, *Vue vers la porte de Visagra* [sic].

#### **American Stereoscopic Company**

Compañía con sede en Broadway cuyas imágenes españolas fueron realizadas en 1902 por el fotógrafo R. Y. Young. La única que hemos visto lleva el título *The Tague and Sant Martin bridge*.

#### **Underwood & Underwood**

Fundada en 1882 por los hermanos Elmer y Bert Underwood llegó a ser una de las mayores industrias fotográficas. Sus imágenes estereoscópicas españolas fueron realizadas en los años puente del cambio de siglo y recopiladas en un *boxed sets* de cien imágenes, comercializado a lo largo de la primera década del siglo XX, en pares estereoscópicos al gelatinobromuro sobre gruesas cartulinas curvas, unas de color crema otras grises. Las de Toledo, unas veintidós, están numeradas del 12 al 34 (CLA) en una serie con copyright de 1902.

También se ha detectado una con el número 47, seguramente perteneciente a otra colección de la firma, que contiene una animada vista de la puerta de Bisagra.

#### **Keystone View Company**

Fundada en 1892 por el fotógrafo B. L. Sigley, fue otra de las grandes editoras de imágenes estereoscópicas americanas. Al igual que Underwood, empresa que adquirió en 1920, sus vistas fueron realizadas en los años puente del cambio de siglo.

Sus pares estereoscópicos al gelatinobromuro montados sobre gruesas cartulinas curvas, se comercializaron a lo largo de los años en varias colecciones. La más conocida de todas es la *Stereographic Library. Tour of the World*, compuesta por mil doscientas cartulinas numeradas y agrupadas en volúmenes en forma de libro para guardarlas. Las cuarenta españolas formaban parte del *Volumen X*, junto con vistas de Francia y Portugal, siendo su numeración del 451 al 490. De Toledo hemos detectado cuatro con los números de negativo 15.825, 15.865, 28.709 y 33.344. Esta última que corresponde con una vista del Puente de Alcántara es la número 483 de la serie, y tomando el número del negativo del que procede, puede dar una idea del gran catálogo de vistas estereoscópicas de todo el mundo que la firma pudo reunir a lo largo de los años.

#### **H. C. White**

Esta gran empresa neoyorquina comercializó, durante la primera década del siglo XX en la llamada colección *The Perfect Stereograph*, un buen número y variado de imágenes españolas de gran calidad, entre ellas como mínimo seis de Toledo numeradas del 10.851, titulado en inglés como *Bonito Claustro de San Juan de los Reyes*, al 10.856, con leyenda *Conducción de un rebaño de ovejas al mercado de Toledo*, todas ellas con patente de 14 de abril de 1903.

### **Travel Co.**

Esta pequeña empresa de New York, si la comparamos con sus compatriotas ya citadas, también incluyó en sus *boxed set* uno de imágenes españolas, incluidas de Toledo, con copyright de 1908.

### **Alois Beer**

Este fotógrafo húngaro realizó en España durante la primera década del siglo XX una colección de alrededor de setecientas vistas estereoscópicas de gelatinobromuro sobre cartulinas negras. Alois aprovecha las posibilidades que le ofrece el gelatinobromuro para captar el movimiento y realizar unas imágenes cargadas de movimiento y actividad cotidiana, destacando las de mercados, calles principales muy transitadas, estaciones de tren, puertos, etcétera.

En Toledo realizó ochenta numeradas en los catálogos del Archivo de Guerra de Viena y de la Biblioteca Nacional Austriaca entre el 20.840 y 20.920<sup>18</sup>, en las que plasma en imágenes de gran calidad no sólo los principales monumentos y vistas generales, como buen fotógrafo paisajista que era, sino también los carros entrando en la ciudad, los vendedores en la plaza de Zocodover, militares paseando por la calle Comercio, o el trasiego de la gente y sus caballerías por el puente de San Martín.

### **Jules Richard**

El creador del sistema *Verascope*, también comercializó a lo largo de las tres primeras décadas del siglo vistas para sus visores de las más importantes ciudades europeas en colecciones de una treintena de cristales estereoscópicos al gelatinobromuro con los monumentos y vistas más características de cada una de ellas.

### **G. Neau Pere & Fils**

Hemos detectado una vista del Puente de San Martín, al gelatinobromuro sobre cartulina, en el que figura el nombre de esta firma en el extremo izquierdo de la tarjeta y de la inscripción «Fabrique Parisienne d'Optique» en el extremo derecho, dando la opción de poner el título de forma manuscrita en su reverso.

### **Cromoplast - Bild VC**

Esta empresa alemana editó varias series de vistas españolas al gelatinobromuro coloreado impresas en la propia cartulina. En el dorso aparece el número de serie, el número de la cartulina y la leyenda en cinco idiomas (alemán, francés, inglés, español e italiano). La número 404 de la *Serie 69 Spanien II* corresponde con una vista de Toledo.

### **Sociedad Estereoscópica Española**

Esta empresa barcelonesa editó a finales de siglo al menos diecinueve vistas de Toledo al gelatinobromuro sobre cartulinas numeradas del 722 al 740.

### **Alberto Martín**

Esta popular casa editorial barcelonesa, publicó en la década de los veinte del siglo XX dos colecciones de vistas estereoscópicas de España, de cartulinas al gelatinobromuro, bajo la denominación *El Turismo Práctico*.

18  
Museo Municipal de Madrid, *Alois Beer, un viaje...*,  
pág. 262.



La primera colección compuesta por doscientas diez<sup>19</sup> vistas de España se comercializó en carpetas numeradas con catorce vistas de las principales ciudades del país, entre ellas la carpeta número 6 con imágenes de Toledo.

La segunda colección, de tamaño menor y esquinas redondeadas, se componía de cuatrocientas veinte vistas, agrupadas en carpetas de doce cartulinas. También en esta modalidad se comercializó una carpeta de Toledo, que corresponde con las vistas que contenía la anterior carpeta.

El número de serie, leyendas y números de clisé de la primera colección son:

Número	Leyenda	Clisé
1	Transparente del altar mayor de la Catedral	10.118
2	Puerta de los Leones	10.120
3	Santa Maria la Blanca	10.147
4	Altar mayor de la Catedral	10.121
5	Capilla de D. Álvaro de Luna	10.122
6	Reja del altar mayor de la Catedral	10.123
7	Trascoro de la Catedral	10.124
8	Claustro de San Juan de los Reyes	10.125
9	Interior de San Juan de los Reyes	10.128
10	Ayuntamiento	10.131
11	Vista general	10.133
12	Baños de la Cava	10.140
13	Puerta de <i>Visagra</i> [sic]	10.137
14	Patio de la Casa del Greco	10.148

En la segunda colección editada, desaparecieron los números 2 y 12 de la primera colección.

### Rellev

A partir de 1931, el fotógrafo barcelonés J. Codina Torrás, comercializó bajo la firma Rellev la denominada *Serie de Vistas Estereoscópicas de España* compuesta por ciento setenta y cinco colecciones. Cada colección se presentaba en sobres de quince fotografías estereoscópicas al gelatinobromuro en cartulinas o en cristales de tamaño 6 por 12 centímetros.

De Toledo se realizaron tres series. La primera, con el número de colección 14 se comercializó a partir de febrero de 1932. La segunda con el número 27 y la tercera con el número 34 se comercializaron a partir de agosto y diciembre de 1932, respectivamente.

### Solsona y Ríus, S. A.

A partir de 1933, la casa barcelonesa de galletas y chocolates Solsona y Ríus, obsequiaba a los compradores de sus productos con la obra denominada *Las bellezas del*

<sup>19</sup> L. Valeriano, M. Pinedo, C. González y F. de la Torre, *Fotografía Estereoscópica de Cuenca (1858-1936)*. Obra pendiente de publicación.

<sup>20</sup> (página siguiente)  
*Ibid.*, pág. 15. primer gran trabajo apareció en 1897, su *Serie general de vistas y monumentos de España*. La mayoría de las imágenes de estas postales son de fotógrafos

*Universo*, compuesta por una colección de pequeñas fotografías estereoscópicas al gelatinobromuro de 3,5 por 7,7 centímetros, con vistas de todos los rincones del mundo, que se conservaban en un álbum.

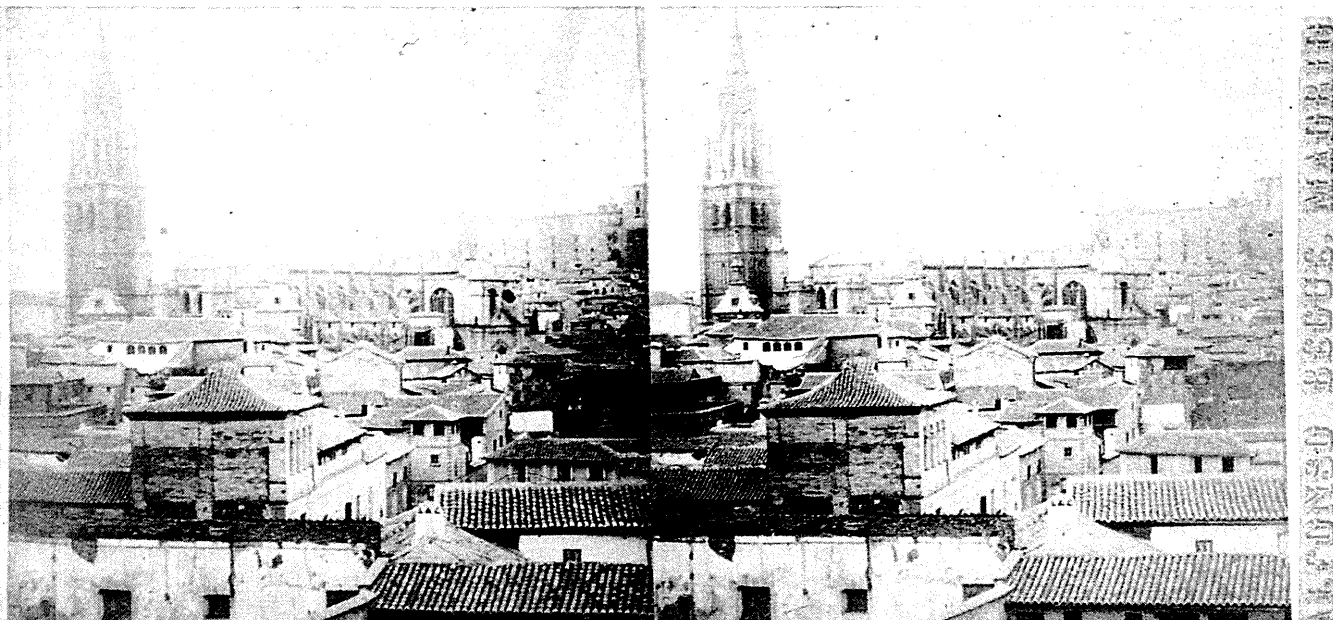
De los trescientos cuarenta cromos de vistas de Europa, sólo veinte eran de ciudades españolas. Entre ellas, la número 5, corresponde con una vista del puente de Alcántara.

Posteriormente esta firma comercializó otra colección de mil cromos estereoscópicos bajo la denominación *España y sus bellezas*. Agrupados por regiones, los cromos de Toledo, sobre unos quince, corresponden a la agrupación Castilla la Vieja y Canarias<sup>20</sup>, y tienen una numeración desde la número 387, que corresponde con una vista general de la ciudad, la número 388 de la plaza de Zocodover, en adelante.

#### Editorial Estereoscópica Española

Detrás de esta firma madrileña se encuentra la marca comercial de los editores Vara y López. Su extensa colección, compuesta por más de un millar de títulos de finas cartulinas estereoscópicas de gelatinobromuro realizadas en las primeras décadas del siglo, también contiene imágenes toledanas, al menos veintiuna numeradas del 1.357 (plaza de Zocodover) al 1.378 (puerta Llana de la Catedral). Aunque muchas de las imágenes de esta colección fueron realizadas por A. Deulofeu, ninguna de las toledanas estudiadas es de este fotógrafo.

<sup>1</sup> Afonso Begué. Toledo. *Catedral y Alcázar, hacia 1860*. Albúmina sobre cartulina de 8,5 por 17 centímetros.





2  
Pedroso-Leal. Toledo. *Patio del Palacio Munárriz, hacia 1864.*  
Albúmina sobre cartulina de 8 por 17,5 centímetros.





Toledo (Espagne) - La porte Bisagra.

3  
Charles Gaudin. Toledo. *Puerta de Bisagra*, hacia 1857.  
Albúmina sobre cartulina de 8,5 por 17 centímetros.



# **3**

## **FOTOGRAFÍA Y PATRIMONIO INMATERIAL**



# **VISIÓN DE PASADO, AYER MISMO. ACERCAMIENTO A LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA DE DOS PUEBLOS**

JORGE FRANCISCO JIMÉNEZ JIMÉNEZ

Durante décadas los objetivos de los fotógrafos han sido testigos mudos de una realidad que los rodeaba en un movimiento vertiginoso que sólo ellos, con sus mágicos procedimientos de nigromante, conseguían detener de modo milagroso para el fin de los días. El tiempo sólo es un concepto humano que sirve para medir el paso de los acontecimientos ordenándolos de modo sucesivo; esto ha dado lugar a cientos de posicionamientos ante él y ha degenerado en obsesiones por su paso y su adjetiva destrucción de lo terreno. El ser humano ve pasar el tiempo y lucha por retenerlo para intentar asir, del modo más viable posible, la efímera juventud de la que en su día gozó y que con el vagar de la vida pasó. Esta obsesión por el tiempo la traducimos hoy en nuestro gusto por recordar la memoria histórica de nuestra tierra, negándonos a olvidar lo que nos es propio: nuestro tiempo pasado. A este respecto Antonio Muñoz Molina nos dice: «De niño, son las fotos las que primero le hacen intuir a uno que el tiempo posee una extensa dimensión de pasado, que las cosas y las edades no son permanentes, que hubo en el mundo antes que nosotros personas que murieron»<sup>1</sup>. Quizá sea esa especial cualidad que tiene la fotografía, acercarnos a la realidad, la que nos hace ensoñar e imaginar de alguna manera lo que nos antecedió de una manera que ningún otro tipo de arte anterior a su invención había conseguido con tanta intensidad. ¿Quién no ha pensado alguna vez, al ver una fotografía antigua, quién sería aquella persona que, muy seria y vestida de fiesta, mira impasible hacia nosotros como si estuviéramos delante? ¿Qué fue de ella?

Después de un duro camino para revitalizar su valor y hacer de la fotografía un elemento estimado —del que se pueden poner de relieve por igual sus connotaciones históricas, artísticas y antropológicas—, por fin podemos preocuparnos casi exclusivamente de estudiar las que tenemos y de recoger las que aún no. Es a tenor de esta dedicación de estudio y recopilación que la fotografía despierta actualmente entre nosotros por lo que nos decidimos a presentar este artículo, fruto de la experiencia vivida a través de la realización de dos exposiciones de fotografía.

## **1. *Archivivo*. Un proyecto**

El 23 de marzo de 2004 se acuerda, en sesión extraordinaria celebrada por el pleno de la Mancomunidad de Cabañeros, la contratación de un administrativo y un técnico historiador para llevar a cabo la labor necesaria para cumplir con una serie de parámetros adicionales a los ya definidos en el proyecto denominado *Archivivo*. El proyecto, cuya intencionalidad en

<sup>1</sup>  
P. López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Barcelona, Lunwerg, 2005, pág. 9.

un principio fue la de dotar a los pueblos bajo su influencia de un archivo documental sistematizado, añadió con esta iniciativa el documento fotográfico para acercar más al pueblo su conciencia histórica. Se define esta disposición como «la mejora del archivo municipal de los cinco pueblos pertenecientes a la Mancomunidad de Cabañeros bajo la influencia socio-económica del Parque Nacional de Cabañeros y dotarlo de nuevos fondos documentales fotográficos»<sup>2</sup>. Los pueblos incluidos en este proyecto fueron los municipios de Los Navalucillos, Alcoba de los Montes, Horcajo de los Montes, Retuerta del Bullaque y Navas de Estena.

El plan en su conjunto viene a cubrir un vacío documental en estas comunidades, en especial el fotográfico, un elemento relativo a la vida de los ciudadanos de la Mancomunidad que se encontraba especialmente dispersa. Su recogida se realizó a través de bandos y anuncios municipales, y se logró gracias a la contribución desinteresada de los habitantes de los pueblos circunscritos en el proyecto que las depositaron en los Ayuntamientos. De este modo se fue cuajando el conjunto de imágenes que hoy podemos consultar en estos centros de población como fruto del programa del que hablamos.

Las fotografías fueron digitalizadas y devueltas a sus propietarios, quedándose la mancomunidad como documento el archivo informático, es decir la imagen que esa fotografía reproduce. Hacemos un especial hincapié en esta diferenciación entre imagen-fotografía ya que, desde nuestro primer acercamiento a las imágenes que se expusieron y de las que hoy hablamos, echamos en falta poder disponer de las fotografías originales por todas las connotaciones que estas conllevan en su propia realidad material.

El proyecto, a propósito de esto, careció desde sus propios fundamentos de una cierta seriedad o metodología que por desgracia pervierte un gran número de iniciativas similares. Puede que por el escaso tiempo del que se dispuso para llevar a cabo el proyecto en una extensión tan amplia, por falta de experiencia, por el carácter adicional y secundario que la fotografía tenía dentro del programa, o quizás, también posible, porque las exigencias del programa no contemplaban ningún tipo de preceptos o directrices<sup>3</sup>, el caso es que el resultado del *feliz* proyecto es un archivo incompleto y, a día de hoy, un mero punto de partida para llegar a conocer someramente la historia de la fotografía en estos pueblos de Castilla-La Mancha.

Cierto es que la fotografía ha sido coleccionada desde muy temprano en formatos muy dispares como postales o en museos fotográficos, permitiéndonos tener un amplio abanico de la fotografía española a nuestro servicio. El problema lo encontramos cuando observamos cómo las comunidades, comarcas o fotógrafos no tienen una representación equitativa, dependiendo de la suerte que sus fondos hayan corrido con el transcurso del tiempo. Con respecto a estos vacíos, aunque se han ido paliando poco a poco con los archivos locales, provinciales y privados, son los proyectos locales, comarcales y regionales de compilación y difusión los que en este sentido más han hecho, aunque no siempre bien. Hablando de este tipo de programas no podemos por menos que citar el más importante y conocido de los celebrados en nuestra región, «Los Legados de la Tierra», programa de

<sup>2</sup>  
<http://www.miguelturra.es/miguelturra/pb/periodico/archivos>.  
<sup>3</sup>

En el proyecto aparecieron más fotografías de las que seguramente se pensaron en un primer momento; además, no se marcó un paradigma a seguir en cuanto a qué buscar, qué querían de estos elementos que se recopilaban o cómo archivarlos.

ayudas a las corporaciones locales para el desarrollo de exposiciones fotográficas. Estos proyectos intentan evitar la pérdida total de las imágenes que reflejan la vida de los ciudadanos en el pasado y «bueno será que los órganos culturales del Estado, las Comunidades autonómicas o los Municipios, vayan ya asumiendo la tarea de rescate, catalogación y archivo del rico material que ha logrado sobrevivir a la incontinente depredación de que ha sido víctima»<sup>4</sup>. Esta labor, junto con la realizada por los investigadores, publicada en numerosos libros que ponen al alcance de todos sus avances, es la que se encarga de perpetuar nuestra memoria histórica.

Sin embargo, hemos de decir que resultan insuficientes en su generalidad y que caen en un círculo vicioso que lleva a preocupantes puntos muertos como el que aquí nos encontramos. ¿Hasta qué punto son efectivos? Los proyectos recogen imágenes de sus pueblos, comarcas o regiones buscando perpetuar la cara de sus vecinos, el semblante que la parroquia tenía antes de la Guerra, aquel ciego que tocaba el acordeón en los años cuarenta a cambio de limosna..., en definitiva, su historia. A pesar de ello no hay, por lo general y salvando las distancias con determinados proyectos, una preocupación por la fotografía en sí.

Podríamos definir como un estadio ideal resultante de estos proyectos la realización de un archivo en el que se recogiera la imagen teniendo en cuenta que todo el conjunto que forma la fotografía es igualmente importante: la anotación y digitalización de las traseras de las fotos o cartulinas donde van montadas para no perder ningún tipo de información y un mínimo registro de quién la entrega y de todos los datos que el benefactor pudiera aportar tales como autor, fecha, lugar, personas o parajes que aparecen, etcétera. Por encima de esto, lo mínimo a nuestro juicio para realizar un archivo serio, cualquier información sobre las técnicas, materiales y máquinas usadas en aquellos casos en los que sólo vayamos a contar con una imagen digital sería rozar la perfección. Este estadio básico haría que la labor de compilación fuera útil para el siguiente escalón, el de su investigación; que pudiéramos partir de él y no empezar casi de nuevo. Es la única manera de romper la rutina en la que los programas acopian sin unos parámetros fijos y sin indagar, y los investigadores, que coleccionan sin los medios y la cercanía que estos programas pueden alcanzar, no pueden valerse de estos programas por la falta de información que presentan, teniendo que volver a primitivos puntos de partida.

La normalización de estos dos estadios con el fin de que sean complementarios y más eficientes y útiles, para perder lo menos posible de nuestra fotografía y de nuestra memoria histórica, es posiblemente una utopía. Hay que seguir incitando a los promotores de estos proyectos a que inculquen una serie de parámetros más serios en una labor tan importante.

## 2. *Visión de pasado-Ayer mismo*

Con estos dos títulos se denominaron dos exposiciones nacidas del proyecto descrito anteriormente. Como los mismos nombres indican, tuvieron un carácter principalmente

4  
P. López Mondéjar, «A modo de prólogo», en M. Carrero de Dios y otros, *Toledo en la fotografía de Alguacil (1832-1914)*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1983, pág. XIII.

rememorativo y buscaban poner de relieve las características definitorias de los ciudadanos de los pueblos que aparecían en las imágenes. Fueron, así, dos exposiciones realizadas para el pueblo del que nacían.

Como precepto principal se planteó la necesidad de dar a conocer el ingente material que se había conseguido reunir, para que los ciudadanos de los pueblos que tan activamente habían participado en el proyecto pudieran disfrutar del elemento más importante que se buscaba eternizar, su memoria histórica, y que sólo con la reclusión del material en un archivo no se habría conseguido. El resultado fueron dos exposiciones con un marcado carácter sentimental y emotivo que dejó patente el excelente diálogo entre la muestra y el público, que se veía reflejado en cada una de las obras expuestas.

Reunido el grupo de personas que había de diseñar la exposición<sup>5</sup> se abordaron en dos momentos diferentes: primero, *Visión de pasado*, realizada en Retuerta del Bullaque; y después, *Ayer mismo*, celebrada en Alcoba de los Montes, elegidos ambos pueblos por la especial participación de estos en la entrega de fotografías y por la calidad y variedad de los fondos resultantes. La exposición de Retuerta del Bullaque se celebró en la sala de exposiciones temporales del Museo Zoorama del 23 de agosto al 6 de septiembre de 2005, compuesta por un centenar de fotografías agrupadas en una serie de temas genéricos: fiestas; la fisonomía del pueblo y sus cambios a través de los años; retratos infantiles; instantáneas de los jóvenes militares realizadas en estudios; retratos de boda; trabajos, faenas y costumbres de antaño; e imágenes propias de la vida social de los habitantes del pueblo. Siguiendo esta misma estructura se realizó la compartimentación en secciones de las ochenta y cinco fotografías incluidas en la exposición de Alcoba de los Montes, inaugurada el 13 de septiembre de 2005 en el Centro Social Polivalente de la localidad.

Para ambas exposiciones se decidió una apariencia austera en la que las imágenes sin manipular, montadas sobre paneles negros de distintos formatos, fueran lo primordial con el fin de conseguir el pretendido diálogo entre los espectadores y las fotografías donde muchos de ellos aparecían. La imposibilidad en aquel momento de identificar a los protagonistas, parajes, técnicas o autores de aquellas imágenes impuso la no inclusión de cartelas identificativas junto a cada una de las fotografías. Se optó, así, por la disposición de las obras en paneles agrupados por temas, identificando éstos a través de indicadores genéricos en los que se incluían textos que buscaban invitar a la reflexión de lo que posteriormente se iba a visualizar. La incondicional traba que supuso la falta de conocimientos sobre muchas de las imágenes<sup>6</sup> y la consiguiente omisión de cartelas ocasionó un condicionante importante que sin embargo, a pesar de todo, tuvo una parte positiva al originarse no sólo ese diálogo obra-espectador, sino también entre los propios espectadores, que conversaban delante de las obras intentado adivinar de quién se trataba.

La mencionada falta de conocimientos es lo que intentamos en el presente escrito empezar a sufragar con un primer acercamiento a las fotografías y fotógrafos, no sólo a las imágenes, que en estos pueblos de la región se pueden encontrar. En ellas (más de quinientas fotografías en Retuerta del Bullaque y más de seiscientas en Alcoba de los Montes)

5 La exposición fue comisariada por Noemí Sepúlveda Medina, licenciada en Historia por la Universidad de Castilla-La Mancha; Jorge Francisco Jiménez Jiménez, licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Castilla-La Mancha; y por Beatriz Gutiérrez Lima, doctora en Historia por la Universidad de Salamanca, quien además fue la responsable del proyecto como técnico-historiadora del proyecto *Archivo*. Se contó además con la asistencia técnica de Cristina Sánchez Sierra Paramio. Junto a las fotografías reproducidas se realizaron folletos y carteles.

6 Debido al tiempo con el que se contó para seleccionar las obras y diseñar las exposiciones, apenas dos meses, no fue posible paliar con una investigación paralela la falta de datos resultante de los preceptos en la recopilación de las imágenes, en particular al contar tan sólo con archivos informáticos y no con la fotografía física.

podemos encontrar una importantísima muestra de retratos de galería que abarcan desde el siglo XIX a nuestros días; fotografías originadas por el paso durante décadas de fotógrafos ambulantes por la comarca; reportajes de prensa, fotografía de aficionados; y la presencia, sin lugar a dudas uno de los componentes más importantes del fondo perteneciente a Retuerta del Bullaque, de un fotógrafo local, Esteban Gamero Ortiz, que captó durante toda la segunda mitad del siglo XX la vida de la localidad.

### 3. Los retratos de galería, allí donde estuvieran

Llegamos a través de una carretera hoy perfectamente asfaltada, con sus arcenes, su señalización y todos los elementos que nos hacen los viajes de nuestros días confortables y seguros... y, sin embargo, como sucede con los peregrinos actuales que salvando las distancias temporales aún sienten ese compungimiento medieval al llegar a su destino, creemos llegar a un lugar irreal alejado, en la medida de lo posible, de todas aquellas cosas que, con la modernidad, han matado los placeres sencillos.

Cabañeros es un paraje excepcional, sea visto desde donde sea: kilómetros de bosque y fauna se extienden en el corazón de la Península a apenas una hora de dos de nuestras capitales provinciales. Esconde un mundo natural bello, rico y delicado, de ahí la protección a la que ha de ser vinculado. Con todo, hay más vida allí que esta que lo hace tan famoso: más de una decena de pueblos conforman la presencia humana en estos parajes. Retuerta del Bullaque y Alcoba de los Montes, dos de estas localidades, han sido siempre lugares vinculados al mundo agrario, a la explotación de los campos y los montes. Fundados ya en el Renacimiento son un claro ejemplo de cómo algunos de nuestros pueblos hubieron de esperar hasta el último tercio del siglo XX para contar con determinados servicios mínimos, como otros muchos lugares, olvidados durante el franquismo e inmersos en el poder caciquil.

Podríamos reflexionar en torno a la necesidad humana de atesorar la imagen de lo que estima; el descubrimiento que hubo de suponer la fotografía para las gentes menos pudientes, que hasta entonces se habían mantenido al margen de los retratos, conllevó la posibilidad de eternizar la imagen de lo propio para rendirle un particular culto que pudiéramos a veces vincular a la tradición de venerar los retratos de los muertos en los lararios de la Antigüedad. La mejora de los transportes, las innovaciones técnicas y el aumento de los fotógrafos provocó el abaratamiento paulatino de las técnicas fotográficas, sobre todo desde 1910, y con ello que el retrato y el pueblo llano por fin se dieran la mano. Todo el mundo aspiró a quedar inmortalizado en un retrato: es la democratización de la imagen personal y familiar y, por tanto, a fin de cuentas, la conquista de algo tan antiguo como es la fama terrena a través del recuerdo.

En las antiguas casas de nuestros pueblos quedan aún vestigios de aquellas fotografías que, convenientemente retocadas, ampliadas e iluminadas, deco-

raban las encaladas paredes como un homenaje sentimental a los familiares ausentes o desaparecidos. Un aire de seducción, de rito y de misterio emana del sobrio realismo de estos retratos, como una forma de vida que aquellos artesanos sabían imprimir a sus modelos para hacerles sobrevivir a las injurias del tiempo<sup>7</sup>.

Por otro lado, la vida social diaria de un pueblo puede llegar a ser tremendamente compleja y rica. Más allá de tópicos y prejuicios la existencia puede ser palpitante, sintiendo sus habitantes la necesidad de dejarlo registrado. Las bodas, los bautizos, las festividades, los trabajos del campo, la matanza... , todo ello tuvo siempre una gran importancia en nuestra vida y, sintiéndonos parte de una comunidad en la que se realiza ese acto social, buscamos captar el momento y dejar una prueba palpable de que aquello pasó y nosotros estuvimos allí.

La fotografía en nuestra región sabemos que penetró de modo paulatino y escalonado, tomando como punto de partida las capitales y otros centros monumentales, ricos en un patrimonio pintoresco acorde con los gustos de la época, para luego ir extendiéndose por el resto de la geografía regional con cuentagotas a través de los fotógrafos ambulantes, los aficionados y los estudios. Con un panorama así, sin servicios y con unas rutas de los fotógrafos ciertamente alejadas, ante la presencia entre los fondos de un gran conjunto de fotografías de estudio debemos plantearnos una serie de cuestiones tales como qué interés despertó entre los ciudadanos de estos pueblos, a priori alejados geográficamente de estas innovaciones elitistas; en qué momentos de su vida requerían los servicios de un fotógrafo; cómo penetra el arte del daguerrotipo en sus vidas; y, sobre todo, dónde encontraban estos servicios cuando los precisaban. Viendo esta necesidad del ser humano por dejar constancia de su actividad social, el problema llega cuando no se tiene el modo de hacerlo. En las localidades a las que nos enfrentamos no encontramos noticia de ningún estudio fotográfico abierto durante el siglo XX, ni entre los documentos, ni en la memoria de la gente.

Deducimos que los retratos de estudio que encontramos no fueron realizados en los pueblos de los que hablamos y por tanto debemos suponer que los habitantes de Retuerta y Alcoba buscaron en ciudades más o menos cercanas los servicios que en sus términos municipales no hallaban: aprovechando viajes, acudiendo a los estudios de las ciudades donde se encontraran trabajando o haciendo el servicio militar, o desplazándose expresamente a buscar tales servicios. En este último caso, por las entrevistas realizadas<sup>8</sup>, sabemos que se desplazaban hasta algunas capitales provinciales como Toledo o Ciudad Real y a pueblos más cercanos como Navahermosa.

Hemos constatado fotografías de estudios de, al menos, cuatro ciudades: Ciudad Real, Toledo, Tetuán y Madrid. Como vemos el abanico es dispar y tenemos la suerte de poder reconocer a través de sus sellos los nombres de J. Rivas, Compañy, Mouton o Vicente Rubio.

De los ejemplos encontrados observamos algunas hermosas muestras que reflejan la pervivencia del gusto por la pose y el amaneramiento propio del rancio abolengo que, a caballo entre los dos siglos, marcó las pautas de un retratismo constreñido basado en transmitir la posición y poder de los sujetos como si de emperadores del pasado se tratara.

7  
P. López Mondéjar, *Luis Escobar. Fotógrafo de un pueblo*,  
Barcelona, Lunwerg, 2001, pág. 15.

8  
Para iniciar el acercamiento a la fotografía de estos pueblos hemos partido de las fotografías y de los recuerdos de sus habitantes. Algunas de las personas entrevistadas fueron Faustino Asensio, Román Asensio, María Ventas Manzanilla, Eugenio Calderón, Esperanza Comendador Ortiz, Guillermo Salinero Galán, Fermina Fernández Salgado, Pedro Gamarra, Esteban Gamero García, Eulogio García López, Juan Félix Gómez García y José Luis Jiménez.



Uno de ellos, quizá una de las fotografías más importantes del fondo, es un retrato de un matrimonio recién casado en un estudio ricamente decorado con todo tipo de pilastras, muebles escondidos entre sus rebuscadas rocallas, bustos de pretendidos antepasados míticos y un sin fin de aditivos que componen una salita noble donde el matrimonio decidió dejar para el futuro la imagen de la unión que habían contraído entre ellos<sup>9</sup>. No era extraño, a diferencia de lo que se suele hacer hoy día, que los novios viajaran a algún lugar a realizarse la foto de recién casados cuando ya la palabra *recién* no tenía tanto sentido. En esta imagen, la pareja parece pertenecer a una familia acomodada y a falta de más datos debemos ceñirnos al ostentoso vestido de novia como prueba de tal hecho. Elementos como el sombrero de ella o los guantes blancos de él son toda una simbología de cierto poder muy acorde con la composición y el entorno rebuscados que podemos percibir en la fotografía. Conocemos interesantes casos de *salones decorativos* en estudios como el de Abelardo Linares, que en 1911 instaló un patio árabe en pleno Toledo buscando atraer a los turistas, explotando el carácter musulmán de la ciudad<sup>10</sup>. No fue, ni muchos menos, el único y hubo una amplia corriente de fotógrafos como él o Alfonso que trocaron sus estudios en verdaderos salones historiados, convirtiéndose esta novedad en signo diferenciador entre los fotógrafos de primera y los menos pudientes<sup>11</sup>.

En estos fondos es en la fotografía de los militares, bien en las guerras que conoció nuestro país o bien realizando el larguísimo servicio militar de la primera mitad de nuestro siglo XX, donde mejor podemos percibir la pervivencia del gusto por los anquilosados tipos del pasado. Algunas de las encontradas son verdaderas joyas en sí mismas, bien por la perfección de la técnica y su antigüedad, bien por la delicadeza de ciertos retoques a color<sup>12</sup>. Este es el caso del retrato de Eusebio Asensio, de Retuerta, en torno a finales de los años treinta, vestido con el incondicional uniforme que un retrato de estas características requería. Luce en la instantánea el de los regulares españoles en Melilla, lugar donde se realizó la fotografía, que causaba especial pavor entre las sucesivas generaciones de quintos. Es sin duda la delicada policromía con la que se retocó el retrato lo más especial de la fotografía. La imagen fue iluminada a mano con tonos azules para el fájín, la capa y una especie de nebulosa «aespacial» que aparece sugerida en un forllo nada ostentoso que aparece detrás. El militar coloca la mano derecha en una mesita con un jarrón con flores coloreadas de rosa y porta una fusta. El retrato es de una delicadeza estimable, dotado de una impresionante elegancia; el rostro del joven nos transmite la fuerza de su juventud y la importancia del traje y el momento que, plasmado en papel, tras ser enviado, hubo de ser el orgullo de la familia o la novia (imagen 1).

En relación al interés de los jóvenes militares por plasmar ese mágico momento, vestidos con sus mejores galas castrenses y con la pose más seria, varonil y aguerrida de la que fueran capaces para poder luego recordar esa importante odisea que suponía el servicio militar, tenemos que citar otro importantísimo ejemplo. Entre las imágenes que se han compilado encontramos una fotografía en formato postal a modo de recordatorio<sup>13</sup>. El elemento en cuestión se compone de un fotomontaje en el que se han superpuesto el

9  
Retuerta 61. Las fotografías del fondo de Retuerta del Bullaque se organizan bajo el nombre genérico del pueblo seguido de un número. Para las fotografías de Alcoba, al no estar organizadas, utilizaremos el número dado por nosotros en la investigación.

10  
M. Carrero de Dios y otros, *Imágenes de un siglo. Fotografías de la casa Rodríguez, Toledo, 1884-1984*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987, pág. 25.

11  
P. López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España...*, pág. 57.

12  
Retuerta 15. Muchos fotógrafos convertirán el retoque fotográfico en la razón de ser de sus estudios, convirtiéndose en el principal elemento de publicidad y reconocimiento. Algunos conocidos fotógrafos de nuestra región destacaron en esta labor, como en el caso de Luis Escobar, con la ayuda de su mujer.

13  
Retuerta 95.

retrato ovalado del militar y una serie de elementos ornamentales a su alrededor; el resultado, a su vez, fue pegado sobre un *passe-partout*. El retrato del joven, a pesar de la pretendida seriedad de este, nos deja un regusto triste y desamparado en la garganta. Sus profundos ojos, en una larga mirada que se pierde por nuestra derecha, nos desestabilizan emocionalmente y nos infieren añoranza y tristeza: es el poder de la imagen después de más de sesenta años. Sostiene entre los dedos un puro y la decoración del estudio se compone de una mesita con un jarrón, de una silla antigua y de un forillo que no adivinamos qué representa. El resultado, de nuevo, no es redundante, no es desmesurado a pesar de la intencionalidad, puede más el rostro del joven. Por encima del retrato recorre todo el contorno de la imagen una orla de flores y hojas bastante simple que, a igual que la leyenda inferior, ha sido iluminada a mano en rojo, amarillo y verde. La mencionada leyenda reza: «Recuerdo de Marruecos». Como vemos, una especie de *souvenir* en el que la fuerza del recuerdo que estos elementos tienen por naturaleza se ve vigorizada por la del retrato: estuve allí, pudo decir el joven.

En el *passe-partout* en el que se ha montado la fotografía, además, podemos leer el estudio en el que se realizó: «FOTO AMÉRICA. ALFONSO XIII, Nº 14. TETUÁN». En las ciudades en las que se realizaba el servicio militar, los jóvenes cadetes representaban un buen aliciente económico para estos estudios fotográficos y la prueba la tenemos en el gran número de retratos militares que podemos encontrar en cualquier fondo<sup>14</sup>.

Otros retratos parecidos son uno realizado en el estudio de Compañy y dos ejemplos magníficos de mano de Mouton. El primero no sabemos si fue realizado en Toledo, ciudad en la que el famoso retratista abre en 1897, o en Madrid, lugar donde abrió su primer estudio y en el que se ganó rápidamente una amplia clientela y una fama mayor aún. En este caso encontramos al soldado correspondiente ligeramente girado y mirando hacia nuestra izquierda. Tiene el gorro y el brazo derecho apoyados sobre una columna con el fuste en forma de estípite y sembrado en toda su superficie de tracerías vegetales y otros elementos decorativos. Desde el punto de vista desde el que nosotros la observamos esta parece ser una de aquellas famosas columnas que «cambiaban según del lado del que se pusieran»<sup>15</sup>, como anunciaban los fotógrafos de la época. El fondo es muy exiguo y parece más bien una pintura en la pared en proceso de descomposición, sin embargo, estando inmersos en el complicado mundo de la tramoya y el trampantojo no podemos asegurar qué elemento es el que tenemos ante nuestros ojos. En la parte baja de la imagen podemos observar el decorativo sello de «COMPANY FOTÓGRAFO», pero no la dirección del estudio<sup>16</sup>.

Los ejemplos citados pertenecientes a Mouton son muy dispares. Uno de ellos, el más antiguo según la apariencia de ambos, es el retrato de un joven vestido con un uniforme que constatamos que, al menos en la década de los veinte, se seguía usando<sup>17</sup>. Es uno de los mejores retratos encontrados y denota una gran capacidad técnica. El compungido joven sostiene una especie de periódico y se acompaña, una vez más, de la mesita típica. Lo más llamativo es sin lugar a duda el grandilocuente forillo que, debidamente colocado a sus espaldas, traslada al joven a una habitación suntuaria de algún palacete histórico a través de

14 En muchos casos este número sin par de clientes, junto con la importancia que grandes eventos y altos cargos tenían, llevó a la constitución de un puesto dentro de los propios cuarteles de una sección dedicada a tal menester. Lo mismo podemos encontrarlos con otras altas instituciones como la Iglesia y la Corona, la primera institución en España que así lo hizo.

15 P. López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España...*

16 Retuerta 69. Podríamos suponer que se trata de Toledo en las postrimerías del siglo XIX, por ubicarse en la ciudad la Academia de Infantería durante largos periodos, pero no podemos asegurarlo.

17 Alcoba 262 y Retuerta 59 respectivamente. Otros retratos de estas características interesantes son Alcoba 261, Alcoba 288, Retuerta 53, Retuerta 105 o Retuerta 422.

un arco y un pasillo que, en un lateral, parece perderse más allá de nuestra vista. Este juego de perspectiva le da un magnífico realismo a la escena y resta estatismo al rígido muchacho. La fotografía ha sido montada en un *passee-partout* color crema en el que el retrato propiamente dicho se circuncida con una orla de puntitos. En la parte baja podemos leer: «MOUTON. MONTERA, 3 - MADRID. (CASA FUNDADA EN 1870)». En la otra fotografía, un retrato de medio cuerpo, del formato de cartera, y mucho más moderno, la inscripción del *passee-partout* ha cambiado y se omite el año de fundación; quizá este dato dejó de ser útil como elemento de prestigio y publicidad (imagen 2). Podríamos suponer que ambas fotografías se realizaron en Madrid, sin embargo no es una prueba concluyente la inclusión de la dirección en el soporte pues durante el periplo que el fotógrafo realizó hacia Cuba, donde instaló un estudio, mantuvo en los anuncios su estudio en Madrid como su casa central. No sería extraño que mantuviera la dirección en sus cartulinas para no imprimir una nueva remesa en cada nuevo sitio en el que parara<sup>18</sup>.

En general, como ya hemos podido ver, descubrimos repetida una y otra vez, entre la amplia representación de retratos de militares realizados en estudios, la misma pose con muy pocas variantes: el soldado apoya, muy firme y engalanado con el uniforme impecable, uno de los brazos en una silla, una mesa o una balaustrada que, junto con un forillo, compone la decoración del estudio. No es este sector de la población el único que mantuvo durante un largo período el gusto por el retrato «nobiliario» de galería; muchos civiles de todas las clases sociales gustaron de la posibilidad de enaltecer su propia figura en una prueba física de su plausible honor.

Entre estos encontramos uno realizado en algún estudio ubicado en Toledo<sup>19</sup>. El joven inmortalizado aparece sentado en una silla *imperial*, con las piernas cruzadas y mirando desafiante hacia el lado contrario. Descansa el sombrero en su regazo y luce un traje oscuro a rayas. El fondo representa un interior y la salida a un patio. La iluminación, la pose y la decoración, junto con un gesto rudo y altanero, nos transmiten una intencionalidad clara de dignificación. La fotografía, además de todo esto, ha sido montada sobre un *passee-partout* que desaparece en un millón de flores de tela de todos los colores, quizás colocadas tiempo después de ser tomada, que hacen de la foto casi un exvoto sagrado, tal vez un regalo de enamorado. En la cartulina logramos leer «ZOCODOVER» pero no podemos asegurar un momento preciso para la realización de esta instantánea. En Zocodover conocemos la existencia de un local que fue pasando de mano en mano hasta los años sesenta. El primer local lo abrió Enrique Blanco en 1878 bajo el nombre de «Fotografía Madrileña» pero ya en 1894 pasa a Pedro Lucas Fraile, que lo mantuvo hasta su muerte en 1922, cuando comienza a ser regentado por su viuda hasta que estalla la Guerra Civil en 1936. Tras la contienda la titularidad del estudio pertenecerá a un sucesor de Fraile, Daniel Lucas Garrijo; cuando en 1958 muera este será su viuda la encargada de mantener el estudio hasta su desaparición en 1965<sup>20</sup>. Como vemos, la vida del «local de Zocodover» es muy prolongada en el tiempo y por tanto las posibilidades son múltiples. Pensamos, sin embargo, que por la apariencia del

18

P. López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España...*, pág. 68. En este libro se reproduce un cartel publicitario de Mouton en Tenerife.

19

Retuerta 56.

20

M. Carrero de Dios y otros, *Imágenes de un siglo...*, págs. 24-25; y G. Prodan (coord.), *Historia del arte de Castilla-La Mancha en el Siglo XX*, t. 1, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003, pág. 76. También se menciona la apertura de un estudio en esta plaza en el año 1941 de mano de Eloy Molina, nacido en Toledo en 1908, pero queda fuera del período en el que creemos poder ubicar la fotografía.

retratado y la estética del estudio estamos ante una muestra de finales del XIX o principios del XX y, por ello, un trabajo de Pedro Lucas Fraile.

Con una intencionalidad parecida encontramos otro perteneciente a la factura de Vicente Rubio, en Ciudad Real; sin embargo el resultado es muy distinto. Pintor en sus orígenes, el manchego no pudo por menos que ceder ante la nueva técnica que había invadido la vida artística de las ciudades desde su introducción en España. No fue, además el único.

No hubo tatarabuelo de cierto fuste que no se encargase un retrato, y, consecuentemente, los artistas de la época tuvieron que ingeniárselas para cubrir esta creciente demanda. Muchos pintores debieron doblegarse ante la nueva moda, la nueva técnica y los nuevos precios. Donato Sánchez y Juan Antonio Ibáñez en los primeros años y, más tarde, Ruiz de Luna, Vicente Rubio, Juan Uclés o José Vera son algunos pintores manchegos que, temporal o definitivamente, debieron cambiar los pinceles por la cámara fotográfica<sup>21</sup>.

Podemos conocer algo más sobre este fotógrafo y pintor en la revista de principios de siglo *Vida Manchega. Revista Regional Ilustrada*, en la que además se anunciaba como pintor-fotógrafo, en su Gran Centro de Ampliaciones y retratos artísticos en los procedimientos más modernos. Apuntaba su especialidad en fotografías en color y grandes instantáneas de niños en la calle Alfonso X El Sabio (antes Ciruela), número 5, Ciudad Real<sup>22</sup>. En el retrato que encontramos podemos ver a un joven vestido según la moda de la gente sencilla de la época, seguramente un jornalero o campesino, con la camisola amplia, el chaleco y los pantalones oscuros, el sombrero, unas botas camperas y un voluminoso fajín alrededor de la cintura<sup>23</sup>. La sencillez del entorno es casi cisterciense y sólo rompe la serenidad del retratado en el fondo y el suelo de color claro, diáfanos ambos, la presencia de una mesita blanca. Es un retrato sencillo, austero y carente de la grandilocuencia anteriormente descrita a pesar de subyacer en ella una intencionalidad afín.

Una de las imágenes más llamativas entre los retratos civiles de galería es el de una familia de finales del siglo XIX del que no conocemos su autor. Los protagonistas se recortan con sus trajes negros, a excepción de la pequeña, sobre un albo fondo. En el centro de la composición se sienta el varón, padre de familia, que con su pose y gesto huraño y adusto parece querer imponernos disciplina también a nosotros. A su alrededor, y tocándolo todas levemente con una mano, se distribuyen la madre y dos niñas con gestos constreñidos, compungidos, de una conmovedora reclusión interior. La captación de estos hipotéticos pensamientos junto con la composición cromática que producen los trajes de los mayores con respecto al de la pequeña hacen de esta una obra maestra de la captación psicológica del personaje y supone un buen ejemplo de ese retratismo cándido realizado por los fotógrafos populares.

Frente a las pretenciosas composiciones realizadas por buena parte de los fotógrafos a la moda, algunos de estos profesionales realizaron entercedoras fotografías, que hoy nos sorprenden y nos conmueven. Y es en su modestia donde reside buena parte del candor de estas imágenes de aquellas

<sup>21</sup> P. López Mondéjar, *Crónica de la luz. Fotografía en Castilla-La Mancha (1855-1936)*, Madrid, El Viso y Fundación Cultural de Castilla-La Mancha, 1984, pág. 22.

<sup>22</sup> La revista se publica entre 1916-1920. Podemos encontrar el denominado anuncio a partir del número 174, año VI, 10 de enero de 1917.

<sup>23</sup> Alcoba 200 y Retuerta 66 respectivamente.

gentes humildes, que posaban sorprendidas y desamparadas ante la mirada eterna de las cámaras. Eran estos retratos, precisamente, los que demandaban los lugareños y campesinos que, con ellos, trataban de preservar la efigie de la progresiva degradación de la memoria<sup>24</sup>.

Debido al volumen de los ejemplos encontrados, sólo mencionar la existencia de varios retratos de familia, múltiples niños vestidos con el traje de la Primera Comuni3n y hermosos retratos de jóvenes muchachas vestidas con sus mejores trajes de domingo y con el pelo coquetamente recogido. Para finalizar este repaso a los retratos de galería encontrados en Retuerta y Alcoba, nos quedaremos con la dedicatoria que sobre uno de ellos escribi3 seguramente la propia inmortalizada; una nota simple que nos habla de los sentimientos que una fotografía podía transmitir en sí misma más allá de la imagen que difundía: «En prueba [sic] de cari3n para Ángel. Estefanía»<sup>25</sup>.

#### 4. De paso. Fot3grafos ambulantes all3 donde fuera preciso

Tratar de la fotografía de los pueblos de Espa3a, al igual que en otros lugares, es hablar de la l3nea de autob3s comarcal, de mulas cargadas hasta los topes atravesando la sierra, de penurias y peque3as aventuras rom3nticas, de la pobreza y la fiesta, de la suerte y la profesionalidad, del farolillo y el caballito de cart3n; es, a fin de cuentas, hablar de un mundo de viajeros que buscaron realizar su oficio contra viento y marea en el seno de una regi3n de sendas de barro.

De los primeros intr3pidos, exploradores de las tierras de Espa3a junto con sus inmensos equipos, se pas3 gracias a los avances en la fotografía y en los transportes a un fot3grafo itinerante que, a3n con sus riesgos, empez3 a tener las cosas algo m3s f3ciles seg3n progresan las primeras d3cadas del XX. La realidad de la fotografía no era para toda la sociedad igual y en los pueblos y ciudades peque3as la diferencia fue mucho m3s acusada. A pesar de la tendencia a la baja que vivieron los precios no debemos pensar que estos estuvieron al alcance de todos, especialmente en cuanto a las galerías. La mayor parte de las im3genes de un pueblo de las características que aqu3 tratamos, salvo excepciones, no pertenecen a estudios de mayor o menor renombre. A pesar del servicio militar, de la gente que se encontrara trabajando en otros lugares, de las familias que se podían permitir viajar a otras ciudades en busca de las galerías, etc3tera, la mayor parte de la poblaci3n rural aprovechaba la llegada de los fot3grafos ambulantes para completar su 3lbum particular.

Hasta los a3os veinte no comenzaron a generalizarse los estudios en la regi3n, aunque la mayoría de sus pueblos no ofrecían las mínimas posibilidades económicas para que los fot3grafos pudiesen sacar adelante sus industrias, lo cual explicaría la gran actividad desplegada entonces por los ambulantes<sup>26</sup>.

En todos los pueblos se recuerda la figura del fot3grafo que oportunamente había llegado en los d3as de fiesta atraído por el olor a az3car tostado, incienso o especias, dependiendo

24  
P. L3pez Mond3jar, *Luis Escobar...*, p3g. 15.  
25  
Retuerta 44.  
26  
P. L3pez Mond3jar, *Luis Escobar...*, p3g. 22.



del acontecimiento que tuviera lugar. En la mente de los habitantes de Retuerta queda aún impresa la silueta recortada sobre la calle de aquel hombre que, durante las fiestas de agosto, esparcía sus decenas de paquetes y útiles en la calle que flanquea el Ayuntamiento en la esquina de la plaza: en el corazón del pueblo. Allí sigue la fachada donde centenares de habitantes immortalizaron un momento y una pose enfundados en sus trajes de domingo. En aquel lugar queda, si queremos, el aura de cientos de personas que, habiéndose parado allí unos minutos, estarán de algún modo por siempre. Esa fachada que ahora sabemos que no es blanca y gris, la que sostuvo tantas veces los forillos pintados del fotógrafo de las fiestas, ha entrado en la historia de la fotografía como marco ocasional<sup>27</sup>.

Los fotógrafos ambulantes instalaron sus precarios platós en los patios, corrales o en plena calle. Para ello llevaban consigo sus cámaras, reveladores, placas y forillos. El atrezzo se improvisaba con otros objetos humildes —mace-tas, butacas, colchas, sillas, pedestales, baleos—, tomadas de las casas que co-gían más a mano. Generalmente viajaban en los meses de primavera y de verano, aprovechando el buen tiempo y las ferias patronales de julio, agosto o septiembre. En las semanas que duraba su periplo se instalaban en fondas y posadas, en casas de hospedaje o en el domicilio de conocidos y parientes, en los que improvisaban sus desangelados estudios y guardaban su escueto utillaje<sup>28</sup>.

En las fotografías recogidas podemos visualizar un compendio muy completo del abanico cultural y social de estos dos pueblos de Ciudad Real y, por extensión, de otros muchos de España tomando estos como un posible paradigma. Hallamos una amplia muestra de retratos de recién casados en Alcoba de los Montes, mientras que en Retuerta no hay ninguno; esta diferencia se debe a que en este último un fotógrafo local, del que hablaremos después, realizaba este tipo de trabajos, mientras que en el primero no había otro medio dentro del pueblo para hacerlo. Otro gran grupo es el de retratos de niños, tanto en un pueblo como en otro, al igual que los de jóvenes y grupos de estos acicalados en los días de feria. Aparecen representaciones muy antiguas de las faenas del campo y otros trabajos hoy casi perdidos como la recogida de la mies o la matanza. La Semana Santa, las procesiones del Cristo de la Veracruz, Santa Quiteria y Santa Rita, las Cátedras y las estudiantinas en Carna-val, las Cruces de Mayo y el Corpus, los toros, los bailes de los fines de semana en los salones de doña Teresa y de Esteban, las Carreras de Cintas o Navidad son los grandes acontecimientos festivos que en el conjunto de imágenes de Alcoba registran la vida de sus ciudadanos en el último siglo pasado. En Retuerta encontramos un menor número de fiestas en la relación de fotografías que hemos revisado, predominando la Carrera de Cintas, las fiestas de San Bartolomé, Semana Santa, Carnaval, la romería de la Virgen del Cerro, San Isidro y los bailes organizados los fines de semana y en fiestas importantes en la plaza del Ayuntamiento.

Aparte de este tipo de eventos sociales más rutinarios, cercanos a las gentes y vinculados en muchos casos a hitos temporales que marcan el principio o final de un período estacio-

27  
Gracias a la ayuda que la gente del pueblo de Retuerta del Bullaque nos prestó desinteresadamente y a las imágenes compiladas pudimos localizar el lugar exacto en el que uno de los fotógrafos ambulantes disponía sus forillos. La mencionada fachada apenas ha cambiado y todavía hoy podemos visualizar el marco donde este realizaba su trabajo. En Alcoba, sin embargo, la ubicación era mucho más variada, colocándose de modo alternativo en la plaza del Ayuntamiento, la calle Real y la calle Cantarranas.

28  
P. López Mondéjar, *Luis Escobar...*, pág. 31.



nal, encontramos en Alcoba determinados momentos especiales como las visitas del Arzobispo y el Gobernador, o las inauguraciones del cuartel de la Guardia Civil y el Ayuntamiento nuevo, momentos importantes por su especial relevancia y trascendencia en la vida de los habitantes del pueblo, que fijan la fecha como hito de referencia.

Constatamos la presencia de al menos cinco fotógrafos ambulantes en la zona desde finales de los años cuarenta: Antero Núñez, de Ciudad Real; Bonifacio Colado, de Malagón (Ciudad Real); Francisco Bastanchury Arteaga, de Los Navalmorales (Toledo); los hermanos González, de Navahermosa (Toledo); y Rafael Fernández, de Fontanarejo (Toledo). Además, encontramos referencias a la visita ocasional de algunos fotógrafos que acompañaban a visitantes importantes tales como el gobernador de turno o dignidades episcopales y militares, y la presencia de un fotógrafo que parecía ser de Los Navalucillos (Toledo), aunque no hemos podido constatar la certeza de estos datos. Estos fotógrafos trabajaron ante todo el retrato, el tipo de trabajo más demandado por los lugareños en la posguerra española:

En aquellos años, el noventa por ciento de los fotógrafos españoles eran retratistas, y la precaria industria del retrato era la que mantenía a los profesionales que habían sobrevivido a los desastres de la guerra y la posguerra. Estas circunstancias condenaron a algunos de los más prestigiosos reporteros del período anterior a sobrevivir como ambulantes por pueblos y aldeas<sup>29</sup>.

Los profesionales mencionados acudían a Retuerta y Alcoba en los citados días festivos de las localidades. Las fotografías eran tomadas una tras otra y el revelado se realizaba después, bien en sus estudios, bien por correo a través de las redes de grandes empresas. El resultado se enviaba por correo a los solicitantes o se les entregaba en mano la próxima vez que el fotógrafo pasara por allí.

Hemos podido constatar en estos dos pueblos un hecho crucial para la fotografía ambulante del franquismo. El 2 de marzo de 1944 nace a través de un decreto a instancias de la Presidencia del Gobierno, es decir, del mismo general Franco, el Documento Nacional de Identidad. El nuevo documento nace como un arma administrativa para suplir las obsoletas cédulas anteriores a la Guerra Civil y así poder controlar mejor a la población. Comenzó la regularización por los presos y luego por Zaragoza, por ser una ciudad pequeña y manejable. Los agentes se desplazaban de pueblo en pueblo montados muchas veces en mulas o a pie cargados con todos sus utensilios: es curioso que nos recuerde esto tanto a los fotógrafos ambulantes. En las localidades se avisaba a través del Ayuntamiento para que se personaran el día indicado todos los habitantes llevando consigo

cualquier tipo de documento expedido por la Diputación o el Ayuntamiento, así como una fotografía reciente. Algunos aldeanos ni siquiera contaban con papeles que refrendaran sus raíces. Entonces tanto el regidor, como el cura o el secretario daban fe de la identidad del sujeto por conocerle de toda la vida<sup>30</sup>.

El registro de los habitantes de la nación y la dotación de cada uno de ellos con un DNI llevó años, teniendo que esperar el mismo Franco hasta 1951 para estrenar el suyo. Esta nueva realidad fue un aliciente muy importante para los fotógrafos, que encontraron de repente

29

P. López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España...*

30

J. Caballero y D. Izeddin, «60 años de carné de identidad. DNI: Franco tiene el 1; el Rey, el 10», en [www.elmundo.es/crónica/2004](http://www.elmundo.es/crónica/2004).

un inmenso número de personas que necesitaban de sus servicios para ser retratados. Tal es el caso de Antero Núñez o Bonifacio Colado, fotógrafos que se beneficiaron de este hecho viajando por los pueblos para realizar este tipo de retratos de carné.

Del primero, Antero Núñez, del que volveremos a hablar más adelante, mencionar tan sólo una maravillosa muestra del trabajo que a su paso por estas tierras realizó a finales de los cuarenta. Fruto de la labor del fotógrafo manchego en Retuerta encontramos hoy un excepcional retrato de un hombre de edad avanzada, quizá unos setenta años, sin ningún tipo de decoración a su alrededor, algo bastante extraño entre los fotógrafos itinerantes que aquí y en Alcoba trabajaron<sup>31</sup>. La efigie del patriarca es de una honda tristeza, sentado en una silla, con las piernas ligeramente abiertas y con las manos apoyadas en el regazo sosteniendo una garrota; el anciano mira de forma perdida hacia abajo. Su cara marcada por el paso de los años expresa, en un rictus desolado, la tristeza de los que no anhelan nada, sólo esperan. Aparentemente rendido, simbolizado por la garrota que sostiene, el hombre parece dejarnos ver a través de él mismo y creemos adivinar un hombre de genio y bravura, dotado de una extraordinaria energía en otros tiempos. Es a nuestro juicio uno de esos retratos en los que, de vez en cuando, los fotógrafos consiguen dejar impreso un trocito del alma del sujeto.

En cuanto a los demás fotógrafos ambulantes de los que sabemos el nombre y constatamos su presencia en estos pueblos no podemos atribuirles ninguna de las fotografías encontradas de un modo fidedigno. Podemos, sin embargo, establecer interrelaciones entre las localidades motivo de nuestro estudio a través de los forillos y otros elementos de atrezo que aparecen en las fotografías y que sitúan a uno o dos fotógrafos ambulantes trabajando en la comarca durante los años cuarenta, cincuenta y posteriores. Una de nuestras primeras sorpresas al inspeccionar las fotografías que se habían recogido en Retuerta y Alcoba fue la gran variedad de forillos que en ellas aparecían, algunos de ellos verdaderas obras de arte en su género, y la repetición hasta la saciedad de varios.

Uno de los forillos más repetidos es una representación de un jardín en el que se vislumbra la fachada de una típica casa del sur: encalada, con un zócalo de azulejo, una fuente y una ventana guarnecida por una gran reja. En él se han representado además varios pájaros sobrevolando el lugar. Delante del mencionado forillo encontramos más de una veintena de retratos. La mayoría pertenecen a parejas de hermanos o novios. Destaca entre todas ellas un singular ejemplo de Retuerta del Bullaque en el que aparece una niña vestida de Virgen María<sup>32</sup>. Centrada en la composición, situada en uno de los laterales del forillo —el fotógrafo eligió sólo un trozo del telón como fondo—, la niña sonríe levemente a la cámara mientras mantiene las manos unidas en ademán de orar. La técnica es inmejorable, con una luz tenue muy adecuada a la escena y, aunque nos recuerda en su temática y composición a la fotografía finisecular del XIX y al neopictorialismo de la posguerra, el conjunto es de un resultado enternecedor carente de pedantería. La niña, ataviada con los mantos típicos que se le suponían a la Virgen María, luce un nimbo estrellado y posiblemente formara parte de las celebraciones de Semana Santa o de Navidad durante los años cuarenta (imagen 3). Es

31  
Retuerta 188.  
32  
Retuerta 430.

gracias a un retrato de comunión de una niña de Alcoba de los Montes en 1944 por la que podemos acercarnos a una datación aproximada de este forillo y de otras fotografías en las que él aparece<sup>33</sup>. El fotógrafo que utilizaba este telón visitó ambos pueblos realizando retratos de distintos tipos según la necesidad.

Otro gran grupo de fotografías es el realizado en torno a los años cincuenta y agrupadas gracias a la presencia en ellas de dos elementos de atrezo muy característicos que vuelven a dejar constancia de la conexión entre los dos pueblos en la ruta del fotógrafo. Es un grupo en el que podemos, a su vez, diferenciar entre los retratos de niños y los retratos de grupos de personas más mayores. En ellas el eje central es un caballo de juguete, con ruedas, o un cervatillo de grandes ojos de más de un metro de alto. Estos elementos, frecuentes en los equipajes de los fotógrafos, aparecen en más de treinta fotografías de ambos pueblos y fueron un recurso muy socorrido para todo tipo de retratos, como hemos podido constatar.

Entre 1900 y las vísperas de la Guerra Civil la ambulancia fotográfica fue una de las especialidades más practicadas por los fotógrafos populares españoles, y aún recordamos a los últimos en aquellos años desventurados de la autarquía, montando sus tristes forillos y el caballito de cartón en las ferias de nuestra infancia<sup>34</sup>.

Una de las fotografías de Retuerta nos muestra una bonita estampa de tres hermanos en torno al cervatillo mencionado<sup>35</sup>. Sobre él, sentado a horcajadas, encontramos a un niño de unos seis años vestido *como para ir de boda*; delante, a duras penas mantenido sobre el lomo del gigantesco juguete, un bebé que nos mira con gesto incrédulo, como si no supiera muy bien qué hace allí. A un lado, apartada de la escena y mirando a la cámara por debajo del adorno del fotógrafo, quizá resistiéndose a no ser inmortalizada en la imagen, la hermana mayor, con gesto sombrío e insigne, casi vil. Con sus manos sostiene, de modo apenas perceptible, al chiquillo que centra nuestra atención. La casualidad, o acaso el acertado ojo compositivo del fotógrafo que realizó la instantánea, nos permite hoy disfrutar de esta entrañable escena en la que la presencia de la niña semiescondida dota de cierto misterio la íntima situación.

En Alcoba también hace acto de presencia este elemento decorativo; destacaremos dos ejemplos en los que se ha hecho uso de él de modo diferente. A pesar de ser un elemento que parece estar indicado principalmente para el retrato de niños, encontramos escenas en las que no es así. Un caso de este tipo es la fotografía realizada entre 1950 y 1955 en las fiestas de mayo de Alcoba. En torno al cervatillo y al otro juguete descrito, el caballo con ruedas, se dispone un grupo de seis muchachas de unos veinte años. No es el único caso y otros ejemplos de jóvenes nos dejan, por las mismas fechas, divertidas escenas en las que el elemento cómico en torno al que gira toda la composición es uno u otro juguete. Destacar en cuanto a estos dos elementos un ejemplo curioso por el singular conjunto que en el retrato aparece. En torno una vez más al cervatillo, sobre el que se sienta un curioso niño, se disponen dos mujeres vestidas de negro, un párroco con una tradicional sotana hasta el suelo y un guardia civil con el típico tricornio. La escena recoge dos de los poderes más

33  
Algunas de ellas son: Alcoba 146, Alcoba 157, Retuerta 81, Retuerta 83 o Retuerta 115.

34  
P. López Mondéjar, *Luis Escobar...*, pág. 31.

35  
Retuerta 38.

importantes en un pueblo y, a priori, podría llegar a ser una imagen terrible. Recae en ello el particular encanto de esta toma: el contraste entre los poderes divinos y civiles, a veces tan temidos, y el precioso retrato ecuestre del niño<sup>36</sup>.

Además de estos grupos de fotografías encontramos otros muchos conjuntos posibles. Uno de ellos podemos realizarlo en torno al uso de una tela gruesa y gris, como una arpillera de las usadas en el trabajo del campo, delante de la cual, unas veces dispuesta como una cortina, otras como un arrugado decorado que rebosa por encima de alguna antigua puerta de madera, aparece retratado en Alcoba un amplio número de niños pequeños subidos en una silla de boliches<sup>37</sup>. Vemos la versatilidad de los fotógrafos ambulantes que en este caso encontramos trabajando por la zona, algo muy típico entre estos trabajadores, mitad profesionales mitad trajinantes. Este conjunto pertenece a épocas anteriores, posiblemente de la década de los treinta y años anteriores, poniendo de relieve la precariedad de los medios con los que el fotógrafo al que debemos estos trabajos contaba. A diferencia de los mencionados anteriormente, este no poseía un equipamiento mínimo en cuanto a decorados; este conjunto lo pone de manifiesto, junto con otras fotografías del mismo período del fondo de Alcoba en los que podemos visualizar colchas, manteles y todo tipo de enseres caseros improvisados. La comparación con las muestras posteriores nos indica una mayor disponibilidad de medios de los fotógrafos que en estos años trabajaron por la zona después de la Guerra Civil.

Los trabajos de estos fotógrafos no siempre fueron un niño, unos hermanos o composiciones por el estilo, había un tipo de trabajo que era mucho más rentable: los retratos de grupo, de los que ya hemos comentado algún ejemplo. La realización de una toma, en un solo soporte, de un gran grupo de personas, cuanto más grande mejor, resultaba mucho más rentable a los fotógrafos que los casos en los que una unidad familiar o un solo individuo requerían sus servicios. Es cuestión de lógica: el individuo o la familia empleaban en su retrato un soporte para el negativo, del cual solicitaban sólo un positivo; en lugar de eso, los grupos utilizaban un negativo del que solicitaban a veces tantos positivos como retratados fuesen<sup>38</sup>. Encontramos un gran número de fotografías de este tipo en las que aparecen grupos de jóvenes que para los festejos se realizaban un retrato todos juntos. Se da la feliz casualidad de que de algunos de estos ejemplos han quedado varios positivos entre los fondos de Alcoba. De uno de ellos conservamos dos ejemplares. En ellos, delante de un forllo en el que aparece representada una puerta de columnas con jarrones y flores por la que podemos ver un prado con una mansión al fondo, se reúne un grupo de ocho jóvenes. En uno de los dos positivos de la fotografía se puede leer escrito con bolígrafo en un lateral: «Alcoba 22-5-49». Es por tanto una fotografía realizada en las festividades de Santa Quiteria y Santa Rita<sup>39</sup>.

Terminar este apartado con una representación única en la que un grupo de niños nos hace sentir desde ternura hasta miedo pasando por todos los estadios de inquietud posibles. Dos niñas de pie junto a un chico, dos chavales más pequeños sentados en el suelo y una perra componen la fotografía. Los cinco niños nos miran de modo terrible, como un

36 Alcoba 181 y Alcoba 311 respectivamente.

37 Algunas de ellas son Alcoba 8, Alcoba 11, Alcoba 12 o Alcoba 22.

38 P. López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria II. Fotografía y sociedad en España, 1900-1939*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1992, pág. 61.

39 Alcoba 139 y Alcoba 129 respectivamente. Encontramos otros muchos ejemplos de forillos, desde grandes arquitecturas a jardines paradisíacos, los más comunes, e incluso un ejemplo de interior «arabizante», más del gusto de años pasados.

jurado a punto de leer veredicto, como un paredón. Detrás de ellos aparece colocado un forillo en el que en primera plana aparece simulado un flamante y antiguo coche descapotable; en el fondo, desdibujada y creando una increíble sensación de lejanía y perspectiva, un conjunto de arquitecturas y jardines. Sólo la niña central sonríe levemente, el resto, como superados por el momento, mantienen la mirada fija en el objetivo o en algo que se encuentra a su derecha, quizá algo no especialmente amable. Es la figura del niño que se encuentra sentado en el suelo a la derecha el que más impresión nos causó la primera vez que observamos esta imagen de finales de los años treinta. El rostro del niño parece deformado, las piernas se disponen en una pose extraña, quizá excesivamente relajadas, y uno de sus brazos se nos antoja atrofiado. El niño, a través de su mirada y su apariencia, nos provoca desasosiego y malestar ante una posible y extraña historia. Hoy, después de haber sido la fotografía uno de los temas de conversación más recurrentes entre los visitantes de la exposición de Retuerta, una conversación con el susodicho niño de la fotografía ha disipado todas estas sensaciones. Es el retrato de un grupo de primos con su perra Chica y como dice el hoy casi octogenario niño: «No, no me pasaba nada... , supongo que estaría enfadado». El color, la luz, el efecto del movimiento, el tiempo y el desconocimiento dotaron la fotografía de un significado añadido que antes no tenía, una anécdota común en estos trabajos de interpretación: es la magia del tamiz del tiempo sobre los objetos<sup>40</sup>.

## 5. El fotógrafo de un pueblo: Esteban Gamero Ortiz

En todas las poblaciones hay una botica, un cura, un abogado que ha decidido dedicarse a las explotaciones agrícolas de la familia, un médico interesado en todo, además de por la medicina, y alguien que dispone de tiempo y dinero para financiar actividades que tienen mucho que ver con el inicio de siglo [...] Estos aficionados son los que van a propiciar la fotografía popular, porque va a ocurrir que lo que nace como un entretenimiento va a transformarse en algo imprescindible en sus vidas<sup>41</sup>.

En nuestro caso no hay gente importante dedicada a artes nobles ni a meditaciones extraordinarias; no hay un juez, ni un médico, ni siquiera un funcionario del Ayuntamiento. Todo lo contrario, hubo en su día un fotógrafo del pueblo que se dedicó, con su aprendizaje paulatino, a fotografiar lo que más conocía: su entorno más cercano. Este fotógrafo es Esteban Gamero Ortiz, natural de Retuerta del Bullaque.

De todo el trabajo realizado sin duda nuestra mayor satisfacción y sorpresa ha sido poder dar con la figura de este fotógrafo local con el que aún se puede charlar largo y tendido sobre aquello que comenzó en su vida como un divertimento y pasó poco a poco a convertirse en un oficio de la renta familiar. Hombre de setenta y nueve años amable y ufano, no duda en revolver toda la casa al notar el interés por su trabajo de antes. Nacido en 1927 descubre la fotografía realizando el servicio militar en Alcalá de Henares en torno a 1948, de

40  
Retuerta 399. Los niños se llamaban Cecilio y María Manchado Gómez y Benicia, Julián y Juan Félix Gómez García.

41  
M. Muro Castillo, *La fotografía en Extremadura. 1847-1951*, Badajoz, MEIAC, 2000, pág. 65.



dieciséis meses en aquel entonces. Casado con Esperanza Comendador Ortiz se dedicó desde siempre a la albañilería y a las labores agrícolas, surgiendo la fotografía en su vida como una segunda profesión. En sus comienzos «era algo que me interesaba mucho, me parecía interesante y me llamó mucho la atención» nos dice. Se ha definido un tipo de fotógrafo a medio camino entre el aficionado y el profesional con una serie de características comunes con las que podemos identificar perfectamente a Esteban Gamero. Carrero de Dios denomina como *fotógrafos de segunda profesión* a un grupo determinado ya que muchos de los nombres que aparecen en las listas de contribución industrial realizaban su labor al tiempo que trabajaban en otros campos a menudo alejados de la fotografía [...] Surgieron numerosos fotógrafos que atendían encargos de esta naturaleza, especialmente en determinadas fechas y días del año, gozando de general aceptación<sup>42</sup>.

La aparición de las cámaras de bolsillo, *pocket*, y la posibilidad de revelar los negativos por correo a través de grandes casas comerciales llevó a la fotografía a vivir un apogeo impensable anteriormente.

Su primera cámara, no recuerda bien de qué marca era, hizo que se la trajera desde Barcelona un familiar costándole ciento cincuenta pesetas. «Sólo hacía fotos de día, si estaba nublado tenías que aguantarte y esperar otro día», nos dice Gamero con una sonrisa en los labios. Su labor no era fácil, la casa del fotógrafo en los años cuarenta todavía no contaba con luz eléctrica y por tanto no podía revelarlas él mismo siendo la citada posibilidad del revelado por correo lo que le permitió llevar a cabo lo que en su vida empezó como una curiosidad y terminó siendo una profesión. Su primera fotografía recuerda que la mandó al ya mencionado Bonifacio Colado a Malagón, fotógrafo ambulante que conoció en Retuerta cuando este llegó «cargado con telones y caballitos en torno a los cincuenta», según nos cuenta.

Ya hemos apuntado el importante acontecimiento que supone tras la Guerra Civil la regularización del Documento Nacional de Identidad. Así es como llega a Retuerta Antero Núñez, fotógrafo de Ciudad Real, con estudio en la calle Espino, quien al parecer también trabajó como reportero del diario *Lanza*. Entrará Esteban Gamero en los circuitos de la fotografía regional de Castilla-La Mancha a través de la figura de este hombre. Núñez, que realizó fotografías en Retuerta como ambulante, fue el que enseñó a Gamero los principios básicos y algunos trucos relativos a los fotomontajes más elementales demandados por la gente sencilla: inclusión en una sola fotografía de retratos antiguos de familiares desaparecidos, orlas decorativas o formatos de felicitación. En el proceso de regularización del DNI sirvió Esteban como enlace de ventas para Núñez, que debió cubrir una gran extensión de terreno. En este proceso Núñez cobraba las fotos a tres pesetas, de las cuales una quedaba para Gamero por venderla.

A Núñez también compra la cámara más querida por Gamero, una cámara alemana con objetivos intercambiables muy manejable y por tanto su mejor herramienta de trabajo. Gamero dice que buscaba el enfoque rápido y versátil, la eficacia de la herramienta y el trabajo en la calle; para él «el secreto de las fotos está en el trabajo con la cámara, si eso no lo haces

42  
M. Carrero de Dios y otros, *Imágenes de un siglo...*,  
pág. 27.

bien, aquí [hablando del proceso de revelado], no hay nada que hacer». Vemos pues como a pesar de ese conocimiento en cuanto a ciertos retoques no fue esta la especialidad trabajada por Gamero, que prefirió un fiel reflejo de lo que veía, sin ademanes y sin retoques, sólo lo objetivo. Hubo otras cámaras, como una *yashica*, que utilizó después sin llegar a conseguir los resultados logrados con la anterior debido a mecanismos que, según él, le restaban versatilidad y rapidez para las tomas improvisadas que a veces tenía que realizar en la calle.

Tenía su propio sello, que normalmente estampaba en el reverso de las fotografías con tinta morada. Presentaba una forma rectangular con los picos resaltados; en su interior la leyenda decía: «Esteban Gamero. Fotógrafo. José Antonio, 37. Retuerta del Bullaque (C. Real)». Tan sólo eso, sin ningún tipo de pretensión más, era fotógrafo y eso le valía. Sus fotos presentan en la mayor parte de los casos el marco blanco y la irregularidad del borde, no por estética, nos dice, sino por no tener una cizalla en condiciones en aquella época.

Corría allí donde lo llaman, ya fuera una boda, un bautizo, una confirmación o unas fiestas. Además de estos encargos, que cubrieron las necesidades básicas del pueblo en cuanto a fotografía se refiere, también trabajaba por libre dedicándose a recorrer las calles con su cámara al hombro realizando las fotos que le parecieran oportunas y luego ofreciendo su catálogo para que las comprara quien las quisiera. Un llamativo ejemplo de esta práctica es una toma realizada en medio de uno de los bailes celebrados en la plaza del Ayuntamiento un día de fiesta en el que recoge a una pareja agarrada y sonriendo efusivamente. Él, mirando a la cámara, nos guiña un ojo de modo pícaro dando como resultado una escena cotidiana, espontánea y natural que nos transmite una gran felicidad. Otras fotos de este tipo son las interesantes imágenes que nos ha dejado para el recuerdo en las que aparece la fiesta de Las Carreras de Cintas. Una en concreto es especialmente deslumbrante, mostrándonos a más de veinte jóvenes montados a caballo, perfectamente dispuestos en semicírculo, preparados para iniciar la celebración y proyectando su impresionante sombra sobre el suelo del campo<sup>43</sup>.

Estas fotos las vendía según recuerda, aunque no acierta a decirnos en qué años, a tres pesetas. Las mandaba a Ciudad Real y Núñez se las revelaba a una peseta cada una en una relación que duró años. Al final, cuando la economía y la infraestructura eléctrica se lo permitió, adquirió una ampliadora para poder realizar el revelado en blanco y negro en su propia casa<sup>44</sup>.

Aunque no colocaba telones, no llegó a comprarlos nunca, lo cierto es que si hacía falta en algún momento, porque la composición así lo precisara, pedía a la ama de casa más cercana «una colcha bonita o algo así» y con la pieza que traían se improvisaba la foto. Son muchísimas las muestras de esta práctica entre las fotos de Gamero, sobre todo en el retrato de bebés, normalmente sentados en sillas en medio de los patios del pueblo entre las mejores colchas y cojines que la madre tuviera a su disposición en pro de conservar para el recuerdo una digna imagen de su pequeño. A pesar de esto, sí encontramos un elemento de atrezo en sus labores: un caballito con ruedas con el que realizaba las composiciones con

43

Retuerta 2 y Retuerta 161 respectivamente.

44

Esta máquina también hizo que se la trajeran desde Barcelona, le costó en sus tiempos cinco mil pesetas y aún hoy la conserva en perfecto estado y lista para su uso. Dice recordar haber tenido otra traída de Valencia, pero no sabe dónde puede estar.

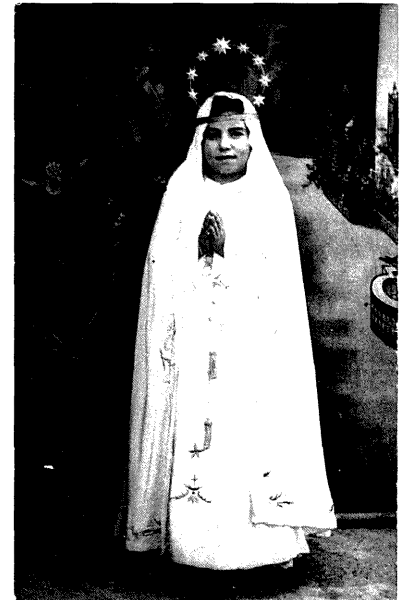
45  
Algunas de ellas son Retuerta 25 o Retuerta 214.  
46  
Retuerta 32.

niños. De ellas destacar, como no podía ser de otra manera, los preciosos retratos que realizó de sus cuatro hijos hace ya cuarenta años<sup>45</sup>.

Como otros fotógrafos ya comentados, Esteban Gamero también practicó el retrato de grupo en fiestas, carnavales, meriendas, etcétera. Son especialmente importantes en este apartado los retratos de quintos, gracias a los cuales podemos ver las sucesivas generaciones de jóvenes de la localidad antes de acudir a la obligada cita con el servicio militar y entre las que destaca una de 1966<sup>46</sup>. Aparte de estos trabajos, de mano de Gamero encontramos un rico reflejo de la vida en Retuerta del Bullaque y de su historia a través de varias instantáneas encontradas en las que registró trabajos del campo, algunos por encargo y otros por iniciativa propia, o incidencias especiales como unas inundaciones vividas por el pueblo.

Dejó la fotografía hace ya bastantes años después de trabajar también en color. Mantiene todavía una gran cantidad de material: reveladores, fijadores, papel de diversos tamaños, carretes, etcétera. Reflejo de su oficio y de una personalidad identificada con su trabajo nos cuenta la existencia hasta no hace mucho de una maleta llena de fotos antiguas fruto de la labor de décadas. A ella fueron a parar todas aquellas fotografías que nunca recogió nadie. Un día, «harto de ver muertos», nos dice, que sólo conseguían entristecerlo recordando a los que ya no estaban, la cogió, la llevó al campo e hizo una hoguera con ella hasta hacerla desaparecer. Es la ruptura con lo pasado, con lo que nos hace daño, con aquello que la fotografía, por su poder de hacer eternas las cosas, mantiene en el tiempo para bien o para mal.

Abajo, de izquierda a derecha, imágenes 1, 2 y 3.



## **AHORA Y EL FOTOPERIODISMO EN LA GUERRA CIVIL. LA IMAGEN AL SERVICIO DE LA PROPAGANDA REPUBLICANA**

ESMERALDA MUÑOZ SÁNCHEZ

La Guerra Civil española es uno de los acontecimientos que mayor interés ha despertado históricamente. Hasta el momento de su estallido, ninguna guerra había sido tan noticiada, literaria y gráficamente, como lo fue dicha contienda.

Nada más producirse el levantamiento militar que iniciara la Guerra Civil, comenzaron a trabajar en España numerosos reporteros gráficos y corresponsales de prensa extranjeros y españoles. Sin embargo, la mayor notoriedad entre los fotoperiodistas y fotógrafos que cubrieron dicha guerra, la alcanzaron los reporteros de guerra extranjeros. Nombres como Kati Horna, Dezvo Rabai (Turai), Walter Reuter, Robert Capa o Albert-Louis Deschamps –en la zona rebelde– vieron notablemente reconocido su trabajo, obviándose, en gran parte, el trabajo de muchos reporteros gráficos españoles, cuyo reconocimiento, en muchos casos, todavía no se ha dado, bien porque se han ignorado, o bien porque se han extraviado sus fondos tras la guerra.

Al igual que los fotógrafos extranjeros, los españoles también se ordenaron prontamente en uno y otro bando al comienzo de la guerra, siendo más numerosos los reporteros que se alinearon junto al compromiso de la defensa de la República.

Destacados fotógrafos españoles como Manuel Albero y Francisco Segovia, Luis Escobar, Alfonso, Luis Centelles, los hermanos Mayo, Marina o Santos Yubero y Luis Torrens llevaron a cabo importantes reportajes sobre la lucha de las tropas y milicias republicanas, así como de la vida diaria en la retaguardia.

En esta comunicación lo que pretendemos es rescatar, en parte, el trabajo que desempeñaron algunos de estos reporteros gráficos españoles que estuvieron en la primera línea de frente. Así como analizar la importancia que la fotografía adquirió en la Guerra Civil como medio de ilustrar el contexto sociopolítico del momento y servir, asimismo, como refuerzo ideológico de la causa republicana.

Con tal propósito hemos tomado el análisis de las imágenes que ilustran una de las publicaciones periódicas de la época, el diario *Ahora*, quien en los primeros días de la guerra pasaría a convertirse en el órgano oficial de las Juventudes Socialistas Unificadas. Para dicho análisis se han seleccionado las imágenes correspondientes al contexto territorial de la región de Castilla-La Mancha, fotografías que nos muestran la importancia de la relación entre el testimonio ofrecido y las imágenes visuales que lo acompañan, como vía de propaganda oficial de la defensa republicana del Frente Popular.

## 1. La proclamación de la Segunda República y la evolución de la prensa

La proclamación de la II República no supuso ningún giro radical en la evolución de la prensa española, en la que cada vez cobraban más peso los grandes periódicos de empresa frente a los periódicos de partido.

Con anterioridad a la proclamación de la República, habían aparecido dos nuevas publicaciones de prensa gráfica que pronto fueron una seria competencia para las que ya existían, tales como *Mundo Gráfico* y *Nuevo Mundo y Blanco y Negro*. Nos estamos refiriendo a la fundación de *Estampa*, creada el 3 de enero de 1928 y el diario gráfico *Ahora*, cuyo primer número apareció el 16 de diciembre de 1930, ambas bajo el patrocinio del gran empresario gráfico Luis Montiel Balanzat.

Luis Montiel contaba para entonces con una reputada carrera editora. En la década de los años veinte del siglo pasado, había fundado el semanario cinematográfico *La Pantalla* y la revista de humor *Gutiérrez*, las revistas infantiles *Macaco* y *Macaque*, el semanario deportivo *As*, la revista de sucesos *La linterna* y la gran revista de lujo *Mundial*. En definitiva, con la fundación de *Estampa* y *Ahora*, Luis Montiel culminaba, introduciéndose en el mundo de la prensa de masas, una meteórica carrera de empresario en el terreno del papel y de las artes gráficas<sup>1</sup>.

En el clima de entusiasmo político que precedió a la proclamación de la Segunda República, muchos creyeron que se volvería a un tiempo donde el periodismo de opinión apasionadamente republicano y de izquierdas alcanzaría de nuevo su cenit.

Es indudable que en este nuevo tiempo, como ha dicho Santos Juliá, «la pasión política encontró en la prensa su privilegiada arena», y que la prensa obrera incrementó el número de sus cabeceras, pero no así el de sus lectores. Por tanto, aunque casi todos los partidos oficiales que configuraban el mosaico político de la República, ya estuvieran a favor de ella o en contra, multiplicaron sus cabeceras y crearon sus propias redes de prensa afin a su causa, en realidad los que llegaban al lector y conseguían el negocio con la publicidad eran los grandes periódicos provenientes de la etapa anterior. El resto sobrevivirían con distinta suerte, guiados por el azar y la precariedad.

Ahora bien, ¿cómo fue la respuesta de estos grandes periódicos ante la nueva coyuntura política? Podemos afirmar que la postura que adoptaron algunos de los más importantes diarios osciló entre una actitud de tibia o de insincera aceptación y aquella de mostrar abiertamente una posición completamente hostil al nuevo régimen político.

Entre los que se adhirieron claramente a la República, manteniendo su solvencia e incluso incrementando su prosperidad, estaban aquellos que eran respaldados por empresas sólidas, lo que les permitió mantener una postura independiente, aunque fluctuante, entre manifestar sus simpatías entre unos u otros partidos republicanos. Mientras que aquellos que, acuciados por problemas empresariales, buscaron la protección de un partido o de un político, acabarían completamente hundidos.

La prensa de izquierdas se enorgullecía en los primeros tiempos de su papel decisivo en el triunfo de la República. También las derechas estuvieron de acuerdo, si bien, claro está,

<sup>1</sup> Luis Montiel había acopiado una importante red empresarial en torno al negocio de la papelería y de las artes gráficas. Fundó la Papelería Madrileña Luis Montiel S. A., la imprenta Gráficas Excelsior, compró los talleres de Sucesores de Rivadeneyra y creó la fábrica de tinta Colpisa. Asimismo, obtuvo la concesión importante de la impresión de dos publicaciones oficiales como la *Gaceta de Madrid* y el *Diario de Sesiones*.



variase su valoración del hecho. Así, Gil Robles diría que «esta revolución, que ha sido social, moral y jurídica, la han hecho [...] unos cuantos periódicos de izquierda»<sup>2</sup>.

En vísperas de la Guerra Civil, el cardenal Gomá estimaba que «si la prensa no había sido el único factor de esta obra nefasta, ha sido, por lo menos, uno de los principales»<sup>3</sup>.

Pero pronto empieza a reiterarse la idea, entre las filas de la izquierda, de que la República no tiene prensa y que la que existe está en manos de sus enemigos desde el primer día, es decir, al capital que, según ellos, copa a la prensa española. Se decían afirmaciones como, «toda la cera que arde está en el altar de la derecha», no porque la opinión no sea republicana, sino porque «los periódicos no se hacen sólo con el espíritu sino con dinero que compra máquinas y hombres».

El propio Azaña, nada familiarizado con la prensa y reacio siempre a ella, se lamentaba de que «no tenemos prensa adicta [...] vivimos en la revolución; pero seguimos en la prensa de la monarquía»<sup>4</sup>. Estas lamentaciones eran bastante frecuentes en el primer bienio, y más aún, naturalmente, en el segundo. Hecho que recogía la prensa de la derecha, que ya anunciaba, incluso antes del triunfo electoral de 1933, el hundimiento de la prensa republicana y en contraposición el sostenimiento y afianzamiento de su prensa<sup>5</sup>.

En función de estos antecedentes, ese movimiento pendular entre una u otra orilla política, que experimentó una parte de la prensa más destacada del momento, se puede observar perfectamente en *Ahora*. Porque, si bien nace con una clara tendencia monárquica, su evolución le haría simpatizar con la causa republicana. Es decir, como dijo en su primer editorial, cuando «una masa arrolladora de opinión» impuso el cambio de régimen político, este lo aceptó sin ninguna reserva:

Esta lealtad nuestra al orden monárquico en el momento en que muchos monárquicos desertaban, es la mejor prenda de nuestra lealtad al orden republicano, imperante hoy sin nuestra intervención -es cierto- pero sin que en una sola de nuestras páginas se deslizase jamás un agravio para los que tenían una fe de la que -honradamente lo decimos- no participábamos. Esta es la postura digna y patriótica que creemos nuestro deber adoptar. Nos opondremos, pues, enérgicamente a toda tentativa que pueda ser obstáculo al desarrollo normal del poder constituido que es, hoy, el Gobierno de España<sup>6</sup>.

### 1.1. El nacimiento de *Ahora*

Luis Montiel Balanzat inicia la aventura del diario *Ahora* consciente de que la prensa de partido pierde terreno y de que hace falta una prensa industrial, prensa de gran tirada. Montiel quiere un periódico liberal, que llegue a una clase media urbana culta y republicana, es decir, pretende crear el gran diario de la República.

Para llevar a cabo este proyecto, Luis Montiel necesita rodearse de un periodista solvente que hiciera las veces de director. Es el momento en el que Luis Montiel pone su mirada en Manuel Chaves Nogales (Sevilla, 1897-Londres, 1944), hasta el momento redactor jefe de

2

J. M. Gil Robles, «Discurso en Molina del Segura» (*El Debate*, 2-1-1932), en M. C. Seoane y M. D. Sáiz, *Historia del periodismo en España. El siglo XX: 1898-1936*, t. 3, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 408.

3

Ver L. Higuera del Pino, *La Iglesia en Castilla-La Mancha: la diócesis de Toledo en la Edad Contemporánea: (1776-1995)*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.

4

Azaña consideraba que su único periódico era la *Gaceta*, no le interesaba la prensa en general, y rehuía de hacer declaraciones a los medios y reporteros, considerando que ministros como Maura o Prieto, asiduos de los medios, padecían de «reporteritis». Ver M. Azaña, *Memorias íntimas*, Madrid, Ediciones Españolas, 1939. También, M. Azaña, *Obras Completas*, vols. III y IV, México, Ediciones Oasis, pág. 224.

5

«...El gobierno si no ha querido ver, aunque es bien visible, el auge cuantioso y la popularidad creciente de la prensa conservadora, no ha podido ignorar el hundimiento de una gran parte de la prensa republicana». En «Cuestiones de prensa», en *ABC*, núm. 9.356 (7-5-1933), pág. 25.

6

«Editorial», en *Ahora* (15-4-1936), en M. C. Seoane y M. D. Sáiz, *Historia del periodismo...*, pág. 429.

*El Heraldo de Madrid*. Con él, Luis Montiel conseguirá incorporar como colaboradores a su recién inaugurado diario las plumas más reconocidas y cotizadas del momento: Unamuno, Pío Baroja, Valle-Inclán, Ramiro de Maeztu, Gaziol, Camba, Salvador de Madariaga o Ramón Gómez de la Serna, así como crear una impresionante red de reporteros que llegaron a cubrir numerosos eventos, incluso en el extranjero.

Curiosamente, el primer número de *Ahora* coincidió con un importante hecho informativo: las sublevaciones de Jaca y Cuatro Vientos, lo que le dio ocasión para manifestar su inclinación ideológica, contraria a todo atisbo de violencia y siempre afín al uso de la estricta legalidad vigente, algo que intentó mantener siempre en los escasos años que duró su publicación.

Esa concomitancia con la República fue muy criticada, tanto por aquellos que apoyaban decididamente la causa republicana, acusándole de «tibio», como por aquellos monárquicos convencidos que le culpaban de variar su postura en función de sus intereses, acusándole de ser «un triste despojo de la Monarquía» para convertirse ahora en un mero panfleto de la «exaltación republicana».

Sin embargo, *Ahora* estaba en la sintonía del pensamiento de muchos republicanos nuevos que mantenían una posición intermedia entre admitir el nuevo régimen de gobierno, pero sin aspavientos, y aquellos que no se identificaban con el modelo monárquico.

Lo cierto es que, con una excelente calidad técnica, una buena información, ágiles reportajes en huecograbado y unos colaboradores de primera línea, *Ahora* se convirtió en uno de los periódicos más leídos de la época republicana y en un serio competidor del diario monárquico *ABC*, aun a costa de la revista editada por la misma empresa, *Estampa*.

La postura de *Ahora* durante la Segunda República estuvo alineada a las posiciones de centro derecha, aunque varió en función de los cambios de gobierno. Así, si el primer bienio se había saldado con un marcado enfrentamiento hacia los socialistas –a pesar del apoyo manifiesto que prestó a Manuel Azaña su redactor-jefe, Manuel Chaves Nogales–, en el bienio conservador optó por «aplacar» los ánimos de las derechas triunfales, animándolas a que aceptaran el nuevo régimen y rompieran sus vínculos con los monárquicos. Y, tras la victoria del Frente Popular en febrero de 1936 y lamentar la extrema polarización entre izquierdas y derecha, optaría por el apoyo a las fuerzas de centro derecha, aunque acatando estrictamente el veredicto de las urnas. A partir de ese momento, serían frecuentes las editoriales apelando a la tolerancia, el estricto respeto a la Constitución y al sistema parlamentario, manifestándose totalmente opuesto, tanto a la presión y exaltación de las masas de ideología izquierdista, como a cualquier manobra de fuerza por parte de la derecha<sup>7</sup>.

## 1.2. *Ahora* como órgano de defensa de la República y el Frente Popular

Cuando estalla la Guerra Civil, y en medio de la confusión, el periódico *Ahora* lanza una edición especial el día 19 de julio de 1936 con cuarenta y ocho páginas –la media de páginas del diario hasta el momento era de treinta y dos–. En la cabecera siempre figuraba el nombre

7  
En el núm. 1.731 de 14-7-1936, el diario publicó una llamativa portada dividida en dos partes con las fotografías de los asesinatos de Calvo Sotelo y el teniente Castillo, considerados como uno de los principales hechos que desencadenaron la contienda civil. El periódico dio el mismo tratamiento a ambas informaciones, manteniendo sin ninguna fisura su apoyo incondicional al Gobierno republicano. Así, en informaciones sucesivas que trataban acerca del sumario por el asesinato de Calvo Sotelo, se indicaba: «[...] El fiscal de la República, que interviene personalmente en la instrucción de este sumario, trabaja afanosamente para acelerar las actuaciones e informa al Gobierno al detalle de todas las incidencias que surgen en las actuaciones judiciales». «Sumario por el asesinato del Sr. Calvo Sotelo», en *Ahora*, núm. 1.736 (18-7-1936), pág. 4.

de Luis Montiel como director y propietario y el de Manuel Chaves Nogales como subdirector. Ese día el periódico eligió como portada una gran fotografía del fotógrafo toledano Rodríguez que recogía la sala capitular del Ayuntamiento de Toledo en el momento de la recepción ofrecida por las autoridades consistoriales a los aviadores filipinos Calvo y Arnáiz. Mientras que en la página principal se destacaba la noticia de que: «Algunas guarniciones se alzaron ayer en armas contra el régimen. Todas las organizaciones obreras se unen para oponerse al golpe de fuerza. A las dos y media de la madrugada se ha formado nuevo gobierno, presidido por el señor Martínez Barrio»<sup>8</sup>.

El martes día 21 de julio de 1936 –el lunes no se publicaba *Abora*– el periódico abre ya con una gran fotografía que recoge a un joven de las milicias civiles asomado al balcón del cuartel de la montaña. Una genial fotografía perteneciente a uno de los principales equipos de reporteros gráficos del momento, Albergo y Segovia, y que a partir de ese momento llevarían a cabo importantes reportajes sobre la Guerra Civil. El momento capta al primero de los milicianos que entró en el cuartel, y que asomado a un balcón destrozado por la metralla, lanzó el grito de la victoria.

El número de 25 de julio de 1936 fue el último que editó y dirigió Luis Montiel y en el número siguiente, correspondiente al domingo día 26, con una portada que refleja la imagen del Alcázar de Toledo incendiado, ya no aparece reflejado el nombre del director-propietario ni el del subdirector, sino que aparece un suelto donde se indica expresamente que, tanto los talleres, máquinas y locales, como el personal de redacción, administración e impresión de la Editorial Estampa, quedaban incautados por las organizaciones sindicales a las que pertenecían los trabajadores de dicha Editorial -UGT y CNT, convirtiéndose en esos momentos en un instrumento a favor de la defensa de la República y del Frente Popular:

El personal de Redacción, Administración y Talleres de EDITORIAL ESTAMPA, en virtud de acuerdos adoptados con anterioridad, se incautó ayer de las publicaciones AHORA, «Agencia Periodística Internacional», «Estampa», «As» y «La Farsa», y asimismo de los edificios y máquinas propiedad de la Empresa. La incautación se verificó ante el notario del colegio de Madrid señor López Peláez, quien extendió el acta correspondiente, que fue firmada por la representación de las organizaciones sindicales a que pertenecen los trabajadores de la EDITORIAL ESTAMPA.

AHORA defenderá, en lo sucesivo la causa de LA REPÚBLICA DEL FRENTE POPULAR<sup>9</sup>.

Sin embargo, en el número del 6 de agosto vuelve a aparecer el nombre de Manuel Chaves Nogales, ahora como director, hasta el 14 de noviembre de 1936, demostrando en sus editoriales, el compromiso firme y claro de sus ideales al servicio de la República.

A partir del 1 de enero de 1937 *Abora* se convierte en el órgano de las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU) con el subtítulo de «Diario de la Juventud» y es editado con

8

*Abora*, núm. 1.736 (19-7-1936), pág. 3.

9

*Abora*, núm. 1.742 (25-7-1936), pág. 3.

una nueva numeración. El 29 y 30 de diciembre anterior se anunciaba ya este cambio, sustituyendo en ese papel a *Juventud*, que pasaba a ser un semanario gráfico juvenil:

Nuestro diario en la plenitud del éxito que ha acertado a consolidar después de seis años de publicación, se dispone a inaugurar una nueva etapa a partir del día 1 de enero. Ahora no ha permanecido indiferente a la transformación operada en España durante los cinco últimos meses. Estas páginas han procurado reflejar fielmente, a través de sus informaciones y en el comentario cotidiano de sus editoriales, el vigoroso impulso del espíritu popular, que ha convertido el nombre de nuestro país en emblema de solidaridad universal de la democracia contra el fascismo. La masa considerable de lectores que viene prestándonos calurosa asistencia desde la fundación de AHORA ha renovado con creciente entusiasmo en los últimos tiempos su predilección por el gran diario gráfico de la mañana... La juventud española [...] quiere hacer de AHORA el periódico que recoja la plétora de anhelos de que son intérpretes las nuevas generaciones. Con este objetivo, las Juventudes, después de ampliar gestiones con el Consejo Obrero de la Editorial Estampa, han llegado al acuerdo de hacer de AHORA el gran diario gráfico de la juventud y de la guerra...<sup>10</sup>

## 2. *Ahora* y los reporteros gráficos

Como hemos señalado anteriormente, uno de los pilares básicos que convirtió *Ahora* en un periódico de gran tirada y aceptación popular fue la gran calidad y cantidad de imágenes fotográficas con las que ilustraba sus reportajes.

El estallido de la Guerra Civil no truncó esa dirección editorial, sino que más bien la incrementó. Evidentemente ello no hubiera sido posible sin la aparición, en 1925, de la cámara Leica. Una máquina mucho más ligera y fácil de manejar que llevaba incorporada un carrito en serie y que en breve espacio de tiempo desplazó los pesados equipos de placas anteriores.

De este modo el fotógrafo adquirió movilidad y mayores posibilidades de captar un momento, un hecho, desde diferentes ángulos o posiciones, casi instantáneas.

Esto, evidentemente, conllevó a que las imágenes reflejadas perdieran su hieratismo y pasaran a adquirir «movimiento», «acción», lo que convirtió a las revistas y los periódicos en publicaciones mucho más atractivas e «interactivas», ya que el fotografiado quedaba ya comprometido en esa imagen, era reconocible y daba lugar a un nuevo lenguaje de expresión que captaba de lleno al espectador.

La Guerra Civil supuso la unión entre fotografía y compromiso político-social. Numerosos reporteros de guerra, nacionales y extranjeros, identificados con corrientes ideológicas progresistas, experimentaron y realizaron magníficos reportajes del frente y la retaguardia.

<sup>10</sup> «Ahora diario de la juventud», en *Ahora*, núm. 1.886 (29-12-1936), pág. 3.

Reportajes que no sólo son importantes en sí por su calidad estética, sino porque la fotografía adquiere una nueva «utilidad», la de servir de registro rápido de todos los acontecimientos que estaban ocurriendo, plasmarlo gráficamente en la prensa y transmitirlo inmediatamente a la masas, consiguiendo así un medio de propaganda altamente eficaz.

La Guerra Civil española, en definitiva, se convirtió en un escenario ideal para el trabajo de estos reporteros experimentales que, cargados de su Leica, intentaban recoger lo que, para muchos de ellos, era «el primer enfrentamiento entre la democracia y el fascismo»<sup>11</sup>, sirviendo, sin saberlo aún, de escenario de ensayo del gran duelo que llevarían después las grandes potencias mundiales.

La cantidad de fotógrafos que trabajaron en el escenario de la España «del 36» es muy numerosa. Se puede afirmar que la Guerra Civil española fue la guerra más noticiada de todo el mundo. No es de extrañar, por tanto, que España se convirtiera en un breve período de tiempo en el país con mayor número de reporteros gráficos y corresponsales de prensa, además de escritores, artistas, científicos o cineastas. La mayoría de estos intelectuales, impregnados por un espíritu romántico, se vieron impulsados a marchar ciegamente a un país al que muchos ni conocían y que consideraban lejano y exótico. De ahí que su labor no sólo fuera la de informar, sino también la de formar parte de ese pueblo que defendía con su vida la libertad y, con ella, la causa republicana.

Ese fue el caso de numerosos fotógrafos españoles que colaboraron y trabajaron para el periódico *Ahora* en el contexto de la Guerra Civil.

## 2.1. Fotógrafos e imágenes de *Ahora* en los inicios de la Guerra Civil. El contexto territorial de Castilla-La Mancha

Del análisis realizado entre julio de 1936 y diciembre de 1937 en el periódico *Ahora*, y remitiéndonos únicamente a las imágenes referentes al contexto territorial de Castilla-La Mancha, se pueden establecer dos fases muy diferentes en la publicación:

- Una primera etapa marchada por una imagen combativa, móvil, e incluso, alegre de los miles de voluntarios y voluntarias que tomaron partido en la contienda. Es el momento de la vida miliciana, del combate directo y de una retaguardia fresca que trabaja y se afana por abastecer el frente.
- Y una segunda etapa marcada por el fin del período revolucionario y el momento del intento por crear un fuerte ejército popular regular.

### 2.1.1. *Ahora* en los primeros meses de la contienda. Imágenes de la defensa republicana por la milicia popular

Si analizamos detenidamente las imágenes que se plasman en *Ahora* desde el día 21 de julio hasta el 31 de diciembre de 1936, podemos afirmar que, en casi todas ellas, prevalecen unos protagonistas, los batallones y cuerpos de milicias que de forma voluntaria se organizaron desde el primer día para salvar el legítimo Gobierno de la República. El carácter de revolución popular que revistió la Guerra en la zona republicana en los inicios de la contienda, hizo

11  
Fundación de Estudios Marxistas (ed.), *Fotógrafo de guerra. España 1936-1939*, Navarra, Gráficas Lizarra, 2000, pág. 11.



que muchos milicianos y milicianas, vigorosos y alegres por participar en la defensa de la República, empuñaran las armas y afrontaran los mismos riesgos y peligros.

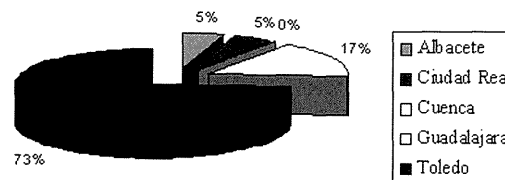
Si realizamos un estudio cuantitativo de la distribución de las imágenes por provincias, el dato es esclarecedor. El setenta y tres por ciento de las fotografías que ilustran los distintos reportajes de la contienda, así como también alguna portada, hacen referencia a la lucha y el enfrentamiento en la ciudad de Toledo y la toma del Alcázar por las fuerzas leales a la República.

Son varios los fotógrafos desplazados hasta dicha ciudad para inmortalizar estos duros enfrentamientos, aunque destacan por cantidad y calidad las de Albero y Segovia, así como las del fotógrafo local Alfonso.

El segundo escenario más fotografiado de la región castellano-manchega, fue el frente de Guadalajara. El asedio y liberación de la capital por las milicias republicanas, así como también la toma de Sigüenza en los primeros días del levantamiento militar.

Asimismo, son escasas las imágenes tomadas en Albacete y Ciudad Real, como corresponde a dos provincias que, en los momentos iniciales del enfrentamiento estaban bajo el control del gobierno de la República y más alejadas de los frentes de acción.

Distribución de fotografías por provincias en *Abora*  
julio de 1936 – diciembre de 1937



Fuente: Elaboración propia a partir del análisis de las imágenes contenidas en *Abora*, pertenecientes a las provincias de Castilla-La Mancha, entre el 19 de julio de 1936 y diciembre de 1937

Los primeros reportajes fotográficos de la Guerra Civil en el actual contexto territorial de Castilla-La Mancha pertenecen a dos importantes reporteros gráficos que, desde un primer momento, manifestaron su implicación con la causa republicana. Nos estamos refiriendo a Manuel Albero y Francisco Segovia. Ambos habían sido destacados reporteros deportivos en los primeros años de la República y reconocidos profesionales de la fotografía, que tras el estallido de la Guerra Civil, no dudaron en colgarse su cámara y tomar las primeras instantáneas de la contienda, convirtiéndose en dos de los reporteros más prolíficos que retrataron dicha Guerra.

Tenían su estudio fijado en el número 106 de la calle Alcalá de Madrid, y en poco tiempo se ganaron el apelativo de ser «los grandes cronistas» y los primeros que dieron cuenta de los

primeros momentos de la sublevación, fotografiando el asalto republicano al cuartel de la Montaña, y días más tarde, el asedio a la ciudad de Guadalajara. Asimismo, destacaron también sus notables y numerosas instantáneas que inmortalizaron la cotidianeidad de la vida en retaguardia y de la situación de muchas mujeres y niños en las ciudades y pueblos de España. Albero y Segovia hicieron del pueblo los grandes protagonistas de sus imágenes.

Son notables las instantáneas tomadas por Albero y Segovia en los primeros días del levantamiento militar, trasladándose a aquellos puntos donde la tensión bélica pronto se hizo evidente.

Son los primeros en captar con su cámara la toma del cuartel de la Montaña en Madrid por las milicias y los primeros en relatar fotográficamente la lucha en la ciudad de Guadalajara. En esta ciudad inmortalizaron magníficas imágenes que muestran el enfrentamiento y la tensión de los primeros días de contienda. Imágenes tomadas en primera línea de fuego junto a la artillería republicana, o parapetados tras los milicianos que van a tomar el Colegio de Huérfanos o el Centro de Telégrafos de la capital alcarreña, o instantáneas del momento de tensión que supone la captura de un prisionero rebelde por las fuerzas de la Guardia Civil y los milicianos.

Otro punto informativo importante lo representó el asedio a la ciudad de Toledo<sup>12</sup> y la resistencia de los sublevados en el Alcázar. Aunque no estuvieron solos. Este hecho se lo debemos a los reportajes plasmados en *Ahora* por los fotógrafos Marina, Alfonso, Albero y Segovia, Santos Yubero, Molina, Marín, foto David y hermanos Mayo, entre otros.

Todas ellas son imágenes impresionantes que reflejan fielmente la dureza y la acción del enfrentamiento entre los rebeldes y las fuerzas leales a la República, donde las descargas de fusilería y el estampido del cañón impactan y llegan al espectador.

El reportero David es el primero que cubre el enfrentamiento directo, a pie de las milicias, el duro combate entre los rebeldes situados en el Alcázar y los defensores de la República, concentrados en Zocodover, avanzando por las calles desiertas, el último reducto que les queda por someter. Marina será otro hábil reportero gráfico que grabe estos momentos. Son instantáneas en primera línea de fuego, que muestran a los milicianos tumbados en el suelo empuñando el fusil y disparando a cara descubierta. Es impresionante la imagen tomada por Marina a espaldas de los milicianos que, subidos a los altos del torreón de la puerta de Bisagra, disparan hacia el Alcázar, o la fotografía tomada del tanque blindado que entra en la plaza de Zocodover, tras cuyo resguardo, los milicianos avanzan hacia el Alcázar en mitad del fuego enemigo.

La calle Armas en su repliegue hacia el Alcázar o la plaza de Zocodover se convierten en escenarios próximos y cercanos al lector. Los milicianos están unidos para llevar a cabo su acción. La primera línea del frente está al lado del ciudadano y el enfrentamiento en la ciudad y en el Alcázar pasan a ser casi un monográfico en los últimos días del mes de julio de 1936, es un enfrentamiento casi vivido al instante.

Pero no sólo se toman imágenes del frente en sí, sino que también interesaba reflejar el trabajo tan importante que se estaba llevando a cabo en la retaguardia. Así, si los fotógrafos

12

En Toledo triunfó la sublevación militar en los cruciales días de julio de 1936. El general Moscardó, entonces jefe de la Escuela de Infantería de Toledo, parapetado en el Alcázar junto con distintas facciones de la Guardia Civil, declaró, el 21 de julio de 1936, oficialmente el estado de guerra, tras la connivencia del gobernador civil, Manuel María González, el Ejército y la Guardia Civil. A las siete de la mañana salió del Alcázar una sección de infantería comandada por el capitán Vela Hidalgo, para proclamar la situación de «estado de guerra». A continuación los sublevados pasaron a ocupar los organismos públicos y privados calificados de interés y los edificios susceptibles de defensa militar: Hospital Tavera, Fábrica de Armas, convento de las Carmelitas Descalzas, bancos, Ayuntamiento, Catedral, Correos, plaza de Zocodover, Teléfonos, puertas de la muralla, prisión provincial y puentes sobre el Tajo. Ver J. M. Ruiz Alonso, *La Guerra Civil en la provincia de Toledo (I). Utopía, conflicto y poder en el sur del Tajo (1936-39)*, Ciudad Real, Almud Ediciones, 2004.

Albero y Segovia, David y Marina destacan por recoger las mejores imágenes en primera línea de frente, llenas en sí de acción, tensión y, muchas veces, de dureza, otros reporteros gráficos serán testigos directos de la labor en la retaguardia y de otros escenarios de Guerra alejados de la contienda directa. Es el caso de los fotógrafos Contreras y Vilaseca, de Benítez Casaux, Alfonso y de Luis Escobar, entre otros.

Todos ellos recopilaron también interesantes testimonios de la actividad que quedaba detrás de la primera línea de frente y, que por su calidad y valor documental, deben ser valorados y estudiados como fuentes gráficas de gran interés histórico. Destacan las imágenes de Contreras y Vilaseca tomadas en la Fábrica Nacional de Armas de Toledo, donde numerosas muchachas trabajan afanosamente junto a los trabajadores en la tarea de tener abastecido de espoletas al ejército republicano<sup>13</sup>.

También son de gran valor documental las imágenes de mujeres y hombres trabajando voluntariamente en el campo en la recogida de las cosechas, ofreciendo una sensación de paz, sosiego y cotidianidad, lo que contrastaba notablemente con las zonas perturbadas por la contienda. Es interesante también la instantánea tomada por el fotógrafo Luis Escobar en Albacete capital, donde numerosos familiares de milicianos esperan la hora del reparto de comidas que se daban a través de la institución «La Gota de Leche» que costeaban el Ayuntamiento y la Diputación, dando testimonio del racionamiento y escasez de alimentos en los primeros meses de la guerra. O también, las imágenes que recogen las visitas que giran las distintas autoridades políticas republicanas a las zonas en conflicto. Tal es el caso de la fotografía que el fotógrafo Alfonso toma en Toledo del ex diputado Antonio de la Villa visitando a una familia toledana que había sido rescatada del Alcázar, o aquella del mismo autor que capta el momento de la visita de la diputada socialista Margarita Nelken a las puertas del Hospital de Sangre de San Bernardo de Toledo, donde visitó a los enfermos.

En definitiva, se trata de fotógrafos con un fuerte compromiso con la República, el cual está especialmente señalado en Alfonso, Albero y Segovia, los hermanos Vidal, Torrents, Gaspar, Centelles, Faustino Díaz Casariego, los hermanos Mayo o Escobar<sup>14</sup>. Casi todos fueron colaboradores de las otras dos grandes publicaciones gráficas de la República, *Estampa* y *Crónica*. Y casi todos ellos tuvieron que sortear múltiples obstáculos, primeramente por las restricciones materiales de papel e impresión, por la censura a la que fue sometido su trabajo y por el dirigismo político que a veces les imponían los órganos políticos del Frente Popular.

En el último trimestre de 1936 se produce el fin del período revolucionario o miliciano. El nuevo gabinete de Largo Caballero, configurado a partir del 5 de septiembre de 1936, da un nuevo rumbo a la política de salvaguarda de la República, considerando que esta debía ser encauzada como una defensa de Estado contra el enemigo fascista. Sin embargo, ante la diversidad de las fuerzas del bloque leal se empieza a tomar conciencia de que los objetivos a defender debían ser comunes y que las banderas políticas, militares y sociales se debían alzar conjuntamente en el ámbito propagandístico. Se hace, por tanto, necesaria una coordinación entre todas las fuerzas políticas.

13

Foto Contreras y Vilaseca: «Una vista del taller de construcción de espoletas en la Fábrica Nacional de Toledo. Con los obreros de la misma cooperan para el acrecentamiento de la producción numerosos milicianos», en *Ahora*, núm. 1756 (11-05-1936), pág. 12.

El control de la Fábrica Nacional de Cartuchería de Toledo fue muy importante para el bando republicano. Con ella se intentaba abastecer de espoletas –necesarias para las granadas de mortero– a buena parte del Ejército republicano. Con el avance de los rebeldes, esta fábrica trasladaría su maquinaria a zonas más protegidas del este peninsular, como Cartagena y Alicante.

14

Ver M. L. Sougez y H. Pérez Gallardo, *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2003; P. López Mondéjar, *Alfonso: cincuenta años de historia de España*, Barcelona, Lunewerg, 2004; y P. López Mondéjar, *Luis Escobar: fotógrafo de un pueblo*, Barcelona, Lunewerg, 2001.

## 2.2. *Ahora* como órgano de las JSU

A partir de enero de 1937 la prensa se convierte en la portavoz de unidades regulares, es decir, del ejército en sí, con algún elemento miliciano residual todavía durante el primer trimestre.

Este cambio se observa muy bien, como hemos indicado anteriormente, en *Ahora*, que no sólo pasa a convertirse en el periódico oficial de un órgano político, como lo son las JSU, sino que también reflejará ese cambio en la ilustración de sus imágenes. Lejos de mostrar aquellas fotografías de milicias y de primera línea de frente, donde la acción directa y los disparos están muy presentes, ahora interesa enseñar la labor que se pretende diseñar con la juventud, que no es otra que la de crear grupos formados en la disciplina física y castrense, así como elevar su instrucción cultural. Es decir, ahora lo que se pretende es formar lo más profesionalmente posible a las nuevas tropas que pudieran nutrir el ejército regular republicano.

El periódico mantiene más o menos la misma estructura, pero cambia su mensaje adaptándolo al nuevo emisor y receptor. Ahora el emisor no es, ni más ni menos, que el propio Estado, el cual se erige como el único depositario de las infraestructuras comunicativas que antes sostenían las distintas agrupaciones políticas. Mientras que el receptor es una masa juvenil a la que se pretende instruir, formar y encuadrar en los principios de la disciplina, la formación militar y el cultivo del estudio y esfuerzo. Es el momento en el que el Estado se da cuenta del importante papel que la prensa puede jugar. Primero como vehículo que puede ser aprovechado para fines pedagógicos y, en segundo lugar, como vía de difusión de la cultura.

Era uno de los medios más adecuados para reforzar la alfabetización y para difundir las primeras medidas de higiene y salud, conteniendo también nociones de limpieza y convivencia, así como mostrar los rudimentos más elementales de sanidad.

La promoción de la educación física era algo aún novedoso en la época, pero de interés para la instrucción militar y la buena forma física del combatiente. Paralelamente, se facilitó la actuación de organizaciones culturales promovidas por partidos, como el caso de «Alta-voz del Frente», «Cultura Popular» o «Alerta», instituciones, todas ellas, promovidas a iniciativa del PCE.

Con estas premisas las imágenes que aparecen reflejadas en *Ahora* a partir de enero de 1937 son muy diferentes a las de meses anteriores. Por ejemplo, las fotografías tomadas en los primeros meses de 1937 en el frente de Guadalajara ya no muestran esa lucha abierta de soldados guarnecidos tras la trinchera o tras cualquier pared, iglesia o campanario. Ahora las imágenes muestran a los soldados del Ejército republicano una vez realizada ya la conquista, o bien en un momento distendido. Así, en el número del día 9 de enero de 1937, en el reportaje relativo al frente de Guadalajara, aparecen fotografías de las casas devastadas y de los escasos lugareños que salen «sonrientes» ante la presencia de las tropas republicanas, pero se ha borrado toda imagen de la batalla directa. También es de destacar la fotografía de Faustino Casariego en Trijueque (Guadalajara) del día 16 de marzo de 1937. Casariego

recoge en su imagen a un joven soldado apoyado en el umbral de una puerta y que sostiene entre sus manos el periódico *Abora*, el cual parece leer. La fotografía se acompaña con el siguiente pie de foto:

*Abora* es el periódico de los combatientes.

Llega a todos los frentes donde se lucha por la causa de la democracia y de la libertad. Los heroicos soldados que en estos días han derrotado a las divisiones italianas lo leen con avidez en los momentos de descanso<sup>15</sup>.

Es decir, se intenta transmitir la imagen de un ejército unido, formado e ilustrado, totalmente contrario a la imagen «descuidada» de los milicianos de los primeros meses de la contienda y opuesta a la imagen desolada de los italianos huyendo de las plazas conquistadas en la provincia de Guadalajara.

Y qué decir de las imágenes femeninas. Aquí el cambio es notable. Si en los primeros meses de la contienda son numerosas las fotografías de jóvenes republicanas ilustrando las páginas de *Abora*, bien trabajando afanosamente en los talleres, bien en las labores del campo, o bien empuñando un fusil—sobre todo aquellas más politizadas que siguieron las consignas libertarias, comunistas y socialistas—, a inicios del año 1937 se apostará por mostrar a una mujer que desempeña una gran actividad e integración en todas las tareas de la retaguardia, bien como enfermeras, conductoras de vehículos, guardadoras infantiles o costureras en los talleres de confección para el frente.

Las primeras imágenes podríamos calificarlas de «impactantes», más aún en aquel momento, ya que rompían completamente con la desigualdad entre los papeles sociales adjudicados a los hombres y a las mujeres. Reflejan, ni más ni menos, a una mujer completamente equiparada a un soldado. Una mujer que porta armas y que ha cambiando sus prendas típicamente femeninas por un uniforme de corte casi militar.

De ahí que fueran un «objeto de deseo» de muchos reporteros gráficos que, en esos primeros meses de la contienda, se afanaron por captar esa imagen femenina. Ello explica, en buena parte, la abundante presencia de fotografías con milicianas siempre en actitud orgullosa de mostrar su uniforme, su fusil o su puño en alto.

Pero pronto las mujeres serían retiradas de los frentes, tras el decreto de octubre de 1936<sup>16</sup> que reorganizaba las Milicias Populares y que establecía, entre otras medidas, la retirada de las mujeres de los frentes, empleándose para otros menesteres «propios» de su sexo en la retaguardia. Es decir, se volvía a situar a la mujer en los lugares que tradicionalmente había estado antes de la contienda, bien en labores de intendencia o bien dedicadas a los múltiples servicios que abastecían el frente. No obstante, como señala Mary Nash<sup>17</sup>, la implicación de la mujer en la primera línea de batalla y su acción de miliciana, tampoco fue muy destacada. No fueron tantas las mujeres que empuñaron sus armas y, fundamentalmente, sólo lo hicieron aquellas que estaban más implicadas con la causa anarquista.

Es por ello, que a inicios de 1937 y con *Abora* convertido en el órgano oficial de las JSU, se impusiera la presencia de una mujer dedicada al quehacer de la actividad en la retaguardia aunque, por otro lado, también se intentaba ofrecer el estereotipo de que no es una mujer

15

«Mussolini invade España. La división del general Manzini derrotada en Trijueque», en *Abora*, núm. 67 (16-3-1937), pág. 6.

16

Orden, circular modificando el organismo rector de las Milicias Populares. *Gaceta de Madrid*, núm. 294 (20-10-1936), págs. 414-415.

17

M. Nash, *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus, 1999.



dedicada meramente a las labores domésticas o agrícolas, sino que a la vez, es una mujer que se instruye y enseña.

De esta manera nacen grupos como *La Alianza de Muchachas* o las jóvenes de *Alerta*, organizaciones creadas bajo las directrices de las JSU con la intención de educar, organizar, formar y difundir un modelo de mujer basado, según ellas mismas, «en que se reconozca a las mujeres los mismos derechos que al hombre en todos los sentidos y que se les abra paso a todos los puestos de la producción y el estudio»<sup>18</sup>. Es decir, se intenta transmitir el modelo de una mujer que ha abandonado el frente, la indumentaria casi militar y el fusil, para empuñar las letras, la disciplina y la propaganda revolucionaria. Ese es el caso de la fotografía que Luis Escobar nos ofrece en el número del 27 de julio de 1937, donde aparecen un grupo de muchachas de las JSU en Albacete organizando un puesto petitorio con venta de libros, en pro del Ejército y propaganda de la causa republicana.

Tanto en la primera etapa de *Ahora* como en la iniciada a partir de enero de 1937, las fotografías de las mujeres republicanas, bien fuesen reconocidas o totalmente anónimas, eran un modelo en sí mismas, especialmente, se convertían en un ejemplo a seguir para el resto de las mujeres. Eran, en principio, ejemplos de fortaleza, de trasgresión, de sacrificio, mientras que los hombres, los milicianos, no eran interrogados, examinados y vistos de la misma manera, fundamentalmente, porque a ellos ya se les adjudicaban de antemano tales funciones. Es, en cierto modo, la manifestación de la existencia de una polaridad inclinada entre los sexos, de que la perceptiva inferioridad de la mujer y su condición de minoría cultural seguía estando presente.

### 3. El declinar de *Ahora*

La Guerra Civil poco a poco fue mermando las posibilidades de las publicaciones republicanas. La escasez de papel fue mermando el número de sus páginas y, sobre todo, la calidad de su impresión. Es curioso observar como el papel decrece a medida que la incertidumbre sobre la salvaguarda del Gobierno legítimo de la República aumenta.

A pesar de que las principales papeleras se encontraran bajo el territorio fiel a la República<sup>19</sup>, la falta y dependencia de materias primas extranjeras para la fabricación de dicho papel hizo que las pastas mecánicas fueran poco a poco sustituidas por pastas de esparto, arroz y trapo. Este hecho repercutió especialmente en la calidad fotográfica de las publicaciones y en la reducción del número de páginas. El 10 de agosto de 1936 se intentó llegar a un acuerdo, por el cual, los diarios de mayor formato editarían sólo cuatro páginas, mientras que los de menor tamaño, caso de *Ahora* y *ABC*, las reducirían, respectivamente a doce y dieciséis páginas.

La disminución de páginas se hizo todavía más notable a partir de marzo de 1938, hasta su cierre definitivo en febrero de 1939. Asimismo, y en paralelo, se fue deteriorando también el trabajo de los fotógrafos de guerra en el bando republicano. Muchos de ellos se

18  
«Un manifiesto de la Alianza de las Muchachas Madrileñas», en *Ahora*, núm. 169 (10-7-1937), pág. 6.

19  
Los diarios madrileños consumían, mayoritariamente, el papel que se producía en Madrid y Peñarroya (Córdoba). Las otras papeleras estaban situadas en Euzkadi, Cataluña y Valencia.

vieron desprotegidos de la cobertura de un periódico o publicación para la que trabajar, ante el cierre de muchas publicaciones o la incautación de otras, que habían quedado ya en manos de los sublevados. La falta de negativos de paso universal hizo que muchos de ellos se vieran abocados a recuperar sus cámaras de placas y a utilizar restos de películas de los noticieros cinematográficos, lo que ralentizaba muchísimo su trabajo.

Aún así continuaron ejerciendo su labor de reporteros gráficos, como señala Publio López Mondéjar, el propio Alfonso tuvo que volver a utilizar sus antiguas cámaras esteoscópicas para retratar los estragos de los bombardeos en Madrid por encargo del Ayuntamiento. Y también son dignos de mención los reportajes de la resistencia de Madrid de Díaz Casariego, hermanos Mayo o Vidal<sup>20</sup>.

Al terminar la guerra, de los dieciocho diarios que se publicaban en Madrid el 17 de julio de 1936, sólo continuaron en la posguerra *ABC*, *Ya* e *Informaciones*. De las publicaciones gráficas similares a *Abora*, *Estampa* cerró en agosto de 1938, *Crónica* en septiembre, *Mundo Gráfico* desaparece en diciembre de 1938 y *Abora* concluyó su impresión en febrero de 1939. El 28 de marzo de 1939 se produciría la incautación por las fuerzas del nuevo régimen de las publicaciones: *El Heraldo de Madrid* y *El Liberal*, cuyos locales fueron cedidos en alquiler a Juan Pujol y fueron la primera sede del diario *Madrid*. En los locales propiedad de *El Sol* y *La Voz*, empezó a editar el periódico falangista *Arriba*. *El Alcázar* pasó de publicarse en Toledo a Madrid, y algo después, en junio de 1940, en los talleres de *Claridad*, el diario socialista de tendencia largocaballerista, se instaló *Pueblo*, órgano de los sindicatos verticales.

Evidentemente estos cambios implicaron también otros más importantes, como que gran cantidad de periodistas y fotógrafos fueran fusilados, expedientados y silenciados, y que muchos otros se vieran obligados a abandonar obligatoriamente el país para salvar su vida.

La mayoría de los reporteros gráficos que aquí hemos tratado, marcharon al exilio, caso de los hermanos Mayo que emigraron a México donde retrataron a la inmensa mayoría de republicanos españoles que les acompañaron, o caso también de Agustí Centelles, cuyo exilio en Francia le llevaría a estar durante un tiempo recluido en el campo de concentración de Bram, o Alfonso, que fue sometido a un proceso de depuración. De tal modo que si sus reportajes gráficos no se perdieron del todo, sí que han permanecido en el ostracismo durante mucho tiempo.

Esto no ha sido más que un pequeño acercamiento a la trayectoria profesional de tantos y tantos fotógrafos sin cuyo trabajo no hubiera sido posible conocer, hoy en día, el horror y la destrucción del frente y las penurias y desastres de la retaguardia. Imágenes que nos muestran la esperanza y el entusiasmo de las milicias voluntarias por salvar un gobierno constitucional y libre que ha sido vejado y humillado por la intransigencia de una ideología fascista y destructora. Fotografías que poco a poco, y a medida que avance el conflicto, mostrarán la desolación, pueblos completamente asolados y gentes que miran sin saber a donde, cohibidos por el miedo y el largo tiempo de silencio que se cernería pronto sobre ellos.

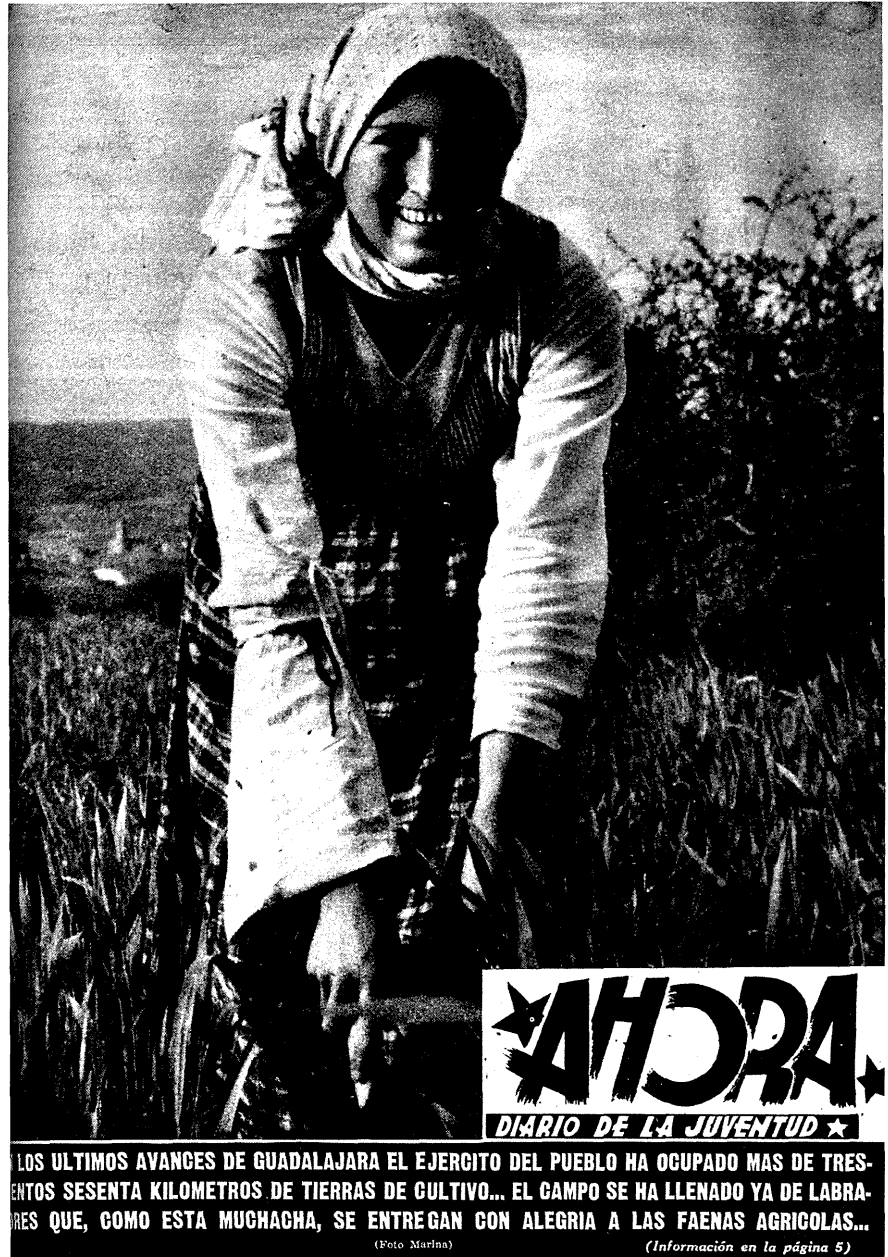
20  
P. López Mondéjar, *Alfonso...*, pág. 89.



1  
Lucha en Toledo. Albero y Segovia.



2  
Trabajo en la Fábrica Nacional de Toledo. Contreras y Vilaseca.



**AHORA**  
DIARIO DE LA JUVENTUD ★

LOS ULTIMOS AVANCES DE GUADALAJARA EL EJERCITO DEL PUEBLO HA OCUPADO MAS DE TRES-  
CIENTOS SESENTA KILOMETROS DE TIERRAS DE CULTIVO... EL CAMPO SE HA LLENADO YA DE LABRA-  
DORES QUE, COMO ESTA MUCHACHA, SE ENTREGAN CON ALEGRIA A LAS FAENAS AGRICOLAS...

(Foto Marina)

(Información en la página 5)

3

*Guadalajara: mujer trabajando en faenas agrícolas.*



## MIRANDO ATRÁS. PINTURA Y FOTOGRAFÍA, REFLEJO DE LAS TRADICIONES POPULARES

EETELVINA PARREÑO ARENAS

Hay fotografías que pasan o han pasado a la historia por su calidad artística, otras lo harán por su representación de un momento clave de la historia; un momento que queda congelado para siempre como es el caso de Robert Capa con su fotografía del miliciano; son sin duda casos únicos.

Pero dentro de la historia de la fotografía también se encuentran aquellas que representan instantes irrepetibles, que cuentan historias únicas y que encierran infinidad de momentos que no deben caer en el olvido. Son «historias de vida», «historias de tradiciones» que están reflejadas en la memoria de unas pocas personas.

Por ello me propongo con esta comunicación hablar de las historias que cuentan las fotografías de gente anónima que son una fuente iconográfica, sin duda, para conocer tradiciones que desafortunadamente han ido desapareciendo con la llegada del mundo de las máquinas. Tradiciones fuertemente asentadas en esta zona castellano-manchega, como son la recogida del azafrán, la matanza, la pleita o la vendimia. En algunos casos estas tradiciones se están intentando recuperar, como es el del encaje de bolillos. Estas fotografías son en ocasiones testigos únicos de tradiciones y maneras de hacer que desgraciadamente en la actualidad no se practican o se han modernizado. Son herederas de la pintura que recogía estos momentos.

Se proyecta hacer un recorrido por estas tradiciones recogidas por la fotografía y que, antes de la aparición de esta, quedaron plasmadas en la pintura como es el caso de *La encajera* de Vermeert (Museo del Louvre, 1696) que plasma el tradicional encaje de bolillos tan extendido en Almagro.

Con este análisis se cerraría la primera parte de la comunicación, pero también se pretende una segunda parte, donde se analice la importancia de la mujer en estas tradiciones. Como se puede apreciar, la mujer es en la mayoría de los casos protagonista indiscutible de estas tradiciones, como es el encaje de bolillos o la monda del azafrán. Sin duda tradiciones que son fuertemente sustentadas por las mujeres.

La primera parte del título de esta comunicación está recogida de un libro que se publicó en La Roda de Albacete, por una asociación de enfermos de Parkinson; en él se agrupaban fotografías de temática variada pero todas con un punto en común, la tradición<sup>1</sup>. En este libro quedaba evidenciado que la fotografía es un testimonio gráfico, al igual que en su momento lo fue la pintura, de una importancia absoluta en la historia de los pueblos.

Representar costumbres asentadas en una zona o una comunidad se viene haciendo desde siempre, así en las pinturas rupestres aparecen escenas de caza. La aparición de la fotografía hizo que esta tomara la función testimonial de la pintura, por ello muchos

<sup>1</sup> *Mirando atrás. (Recuerdos de una noble Villa)*, La Roda, Asociación de Parkinson de La Roda, 2005.



fotógrafos tanto profesionales como aficionados han recogido imágenes de costumbres que, con el paso del tiempo, se han convertido en tradiciones.

Según la Real Academia de la Lengua Española, *tradición* se define como «comunicación o transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, hechas de padres a hijos al correr los tiempos y sucederse las generaciones».

Sin salir de Castilla-La Mancha pueden encontrarse ejemplos significativos de estos fotógrafos de tradiciones como es el caso de Luis Escobar, que recorrió parte de Albacete recogiendo en imágenes tradiciones populares que han ido desapareciendo, y gracias a las cuales queda constancia de su importancia. Destacan *Barbería de Cándido en la calle Concepción* (Albacete, 1928), *Vendedores ambulantes de navajas en la antigua estación de Albacete* (1823) o *Lavanderas en el Riato* (1926, en Quintanar del Rey). Fue sin duda, como bien apunta Publio López Mondejar, «fotógrafo de un pueblo»<sup>2</sup>.

Antes de comenzar con el grueso de la comunicación quiero destacar la importante labor de la revista *Zaborá*, que desde hace unos años viene recogiendo en su publicación estas fotografías de tradiciones.

## 1. Algunas tradiciones

Desde tiempos antiguos el hombre ha venido representado las tareas que realizaba a lo largo del año a través de las artes, como la pintura, pero también mediante la escultura. Un ejemplo son los calendarios esculpidos en las portadas de algunas iglesias durante la Edad Media. En Castilla-La Mancha se tiene un ejemplo de gran belleza en la portada de la iglesia de San Miguel de Beleña del Sorbe.

Se inicia con la representación de la matanza del cerdo en enero, donde el campesino clava su cuchillo en el lomo del animal; sigue en febrero con el campesino sentado al fuego; en marzo finalizando la poda de los viñedos, actividad que marca el comienzo de las actividades agrarias; en abril se representa una mujer con flores en las manos como comienzo de la germinación; en mayo aparece el campesino cazando; junio el campesino quitando las malas hierbas; en julio el campesino sostiene un haz de cereales, símbolo de la siega; agosto la trilla, septiembre la vendimia, octubre la fabricación del vino, noviembre la arada y la siembra y, por último, diciembre la hora del descanso.

Mediante la representación de los meses los artistas medievales ofrecían una fuente de información sobre la sociedad feudal del momento, que con la aparición de la fotografía desaparece en aras de esta.

Para esta comunicación he intentado seguir este calendario de actividades que, con el paso del tiempo, se han convertido en tradiciones típicas de determinadas regiones como es Castilla-La Mancha.

La siega es otra de las tradiciones que se han ido modernizando. Como muestran las fotografías, esta se realizaba con una hoz o guadaña. Este trabajo era de los más duros del

<sup>2</sup>  
P. López Mondejar, *Luis Escobar. Fotógrafo de un pueblo*,  
Barcelona, Lunwerg, 2001.

campo, primero se cortaba la mies y luego se engavillaba en haces que eran almacenados en el carro<sup>3</sup>. La siega se producía durante el verano más crudo, lo cual hacía que los hombres y mujeres fueran ataviados de pañuelos en la cabeza para protegerse del sol, los tradicionales pañuelos de hierbas, así como la boina, prenda del atuendo de labrador (imagen 1).

La siega simboliza en el calendario tradicional el mes de julio, el verano, en el que maduran los frutos de la tierra y es hora de recogerlos. Ejemplos artísticos son algunos lienzos como *Los segadores* de Pieter Brueghel el Viejo (1565, Metropolitan Museum, Nueva York). En este cuadro el pintor muestra no sólo la tradicional siega del trigo, sino otras tradiciones como las comidas, que en Castilla-La Mancha se pueden identificar con los conocidos gazpachos o galianos, y el descanso, la siesta, tradición asentada en España.

La vendimia es otra de las tradiciones que con el paso del tiempo se ha ido modernizando hasta llegar a la actualidad con las máquinas que vendimian las parras. La vendimia comienza cuando el calor se hace más suave y comienzan las primeras vestidas del otoño, cuando el tiempo es húmedo, lo que facilita el mejor trabajo por la mañana temprano. Es una de las tradiciones más asentadas desde la Antigüedad romana, incluso grandes artistas de la talla de Goya han prestado su pincel para rendirle homenaje; aunque bastante idílico, el cuadro de Goya deja constancia de la importancia de este acontecimiento, algo que más tarde recogerá la fotografía, ya que quién no ha visto o recuerda esas imágenes de las cuadrillas de los vendimiadores, pertrechados de las hoces y los canastos de pleita para recoger los racimos de uva (imagen 2).

Simbólicamente la vid es un atributo de Baco, dios del vino, y de sus seguidoras, las Ménades. Además en la tradición cristiana la vid y el vino son símbolo de la sangre de Cristo. Esta interpretación queda evidenciada en un cuadro de Nicolás Poussin, *Otoño*, (1660-1664, Louvre, París) donde este pintor representa esta estación como la adecuada para recolectar alimentos para el duro invierno.

Los capachos realizados en pleita se utilizaban para recoger la rosa del azafrán. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, *azafrán* es la «planta de la familia de las iridáceas, con rizoma en forma de tubérculo, hojas lineales, perigonio de tres divisiones externas y tres estambres, ovario triangular, estilo filiforme, estigma de color rojo anaranjado, dividido en tres partes colgantes y caja membranosa con muchas semillas. Proceden de Oriente y se cultiva en varias provincias de España. Sirve para condimentar manjares y para teñir de amarillo y en medicina como estimulante y emenagogo». La rosa del azafrán era y continúa siendo una de las especies más caras y valoradas.

Según la mitología griega, las gotas de sangre de Croco al ser asesinado accidentalmente por Hermes se convierten en azafrán. Las primeras alusiones a esta especie se producen en Oriente hacia el año 2300 a. C. Pero no será hasta el siglo XVIII cuando se produce su aparición en Castilla-La Mancha.

En el libro *El habla de La Roda de La Mancha* del escritor Chacón Berruga<sup>4</sup> se recoge todo el proceso que ha de llevarse a cabo, desde enterrar la cebolla en septiembre, hasta la recolección de la rosa antes de Todos los Santos.

3

J. Rivero, *Memoria de Cosas. Signos y señas de identidad de Castilla-La Mancha*, Madrid, Celeste Ediciones, 1999.

4

T. Chacón Berruga, *El habla de La Roda de La Mancha*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1981.

En la mañana temprano se recoge la flor, en los cachos de pleita, una vez en la casa se extiende sobre una mesa y a partir de este momento comienza la monda, seleccionando los filamentos que lleva en su interior, que serán depositados en los panderos -eran platos de cartón con paredes de cuatro o cinco dedos. Una vez terminada la monda se pasa a tostar los filamentos en la lumbre, se colocan dos ladrillos uno encima de otro y sobre ellos se depositan ascuas; entonces se coloca el ciazó, que era una red de malla fina donde se esparcía el fruto de la monda. Una vez tostado se guarda entre muselina hasta que es vendida a los azafraneros. Normalmente, se guardaba largo tiempo ya que esto incrementaba su valor.

La matanza comienza con la crianza del cerdo durante todo el año, y cuando llegan los primeros hielos, para San Andrés mata a tu res, como bien dice el refrán, comienzan los preparativos. Durante los primeros fríos, San Martín y la Purísima, se procedía a la matanza para abastecer la despensa de todo lo necesario para el invierno. Primero se ha de preparar la cebolla para las morcillas, se han de tener preparados los picadores de carne y todos los utensilios necesarios. En algunos pueblos este acontecimiento supone una fiesta donde se reúnen toda la familia, vecinos y amigos para llevar a cabo el proceso.

Rodríguez Perea lo sistematiza en su libro *Cosas del Ayer*:

Las mujeres, con sus mandiles y manguitos blancos, tenían ordenadas y primorosamente limpias las calderas con la cebolla cocida para las morcillas, la barreña para recoger la sangre, las ollas con agua hirviendo para escaldar todo, la sartén para calentar el bodrio, las artesas para salar blancos y pernils, las fuentes para los lomos, solomillos y carnes de chorizos y el perol para las gachas<sup>5</sup>.

Los instrumentos que se utilizaban eran variados, cada uno con una finalidad en la tarea de la matanza: banqueta<sup>6</sup>, vasijas, lebrillos, orzas, artesa<sup>7</sup>, máquina de picar la carne y embuchar.

Se lavaba con sal y vinagre la tripa seca que previamente se había comprado. Esta clase de tripa era de vaca y se ataba por uno de los extremos después de volverla. Se mondaban los ajos y se machacaban y se tenían preparados junto al resto de aliños para el momento de su servicio. El cerdo, una vez muerto, era quemado su pelo con aliagos, un tipo de matorral.

En el pueblo de Burgo de Osma (Soria) se celebra el día de la matanza, declarada de interés turístico regional.

En los calendarios de estaciones tradicionales el mes de diciembre aparece representado con la matanza del cerdo. El cerdo como atributo de San Antonio Abad alude a las presuntas propiedades del tocino que se saca del animal.

Una vez terminada la matanza las despensas están surtidas para todo el año. Pero esta tradición no sólo da comida, sino que aporta otro elemento: la pringue, el aceite que sobraba de guardar los chorizos, las costillas... Con él se realizaba el jabón de losa. Este jabón era tan bueno que incluso los médicos lo recomiendan como apto para la piel.

Para su realización se necesita un kilo de sosa cáustica, doce botes de medio kilo de pringue, doce botes de agua y una cucharada de harina para trabar el jabón. Uno de los

5 S. Rodríguez Perea, *Cosas del ayer. Desde un lugar de la Mancha*, [Toledo], Saturnino Rodríguez Perea, 1997.

6 Banqueta: grueso tablero de madera donde se mataba al cerdo y se chamuscaba.

7 Artesa: según el diccionario de la Real Academia de la Lengua es un cajón cuadrilongo, por lo común de madera, que por sus cuatro costados va angostado hacia el fondo. Etimológicamente es donde se amasa el pan, aunque también es utilizado para amasar la carne durante la matanza.

hábitos que se exigen para su realización es dar vueltas siempre en el mismo sentido, hacia la derecha, así como no mirar el jabón fijamente hasta que no esté terminado ya que se puede torcer. Son costumbres que vienen desde antiguo y que están fuertemente asentadas entre las mujeres que hacen jabón de losa.

*Encaje*, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, es «cierto tejido de mallas, lazadas o calados, con flores, figuras u otras labores, que se hace con bolillos, aguja de coser o de gancho, etc. o bien a máquina».

El encaje de bolillos ha sido un misterio, hoy en día todavía se discuten las múltiples teorías sobre su origen. En la actualidad hay documentos que nos aportan información sobre esta aparición, en los tejidos del ajuar funerario de la Cueva de los Murciélagos en Albuñón (Granada).

Con la llegada de la Revolución industrial apareció el encaje mecánico, en 1768, se llevó a cabo en un taller de Nottingham. Pero será a principios del siglo XIX cuando un tejedor, José María Jacquard, de Lyon, inventó una máquina de tejer encajes. Con la llegada de las nuevas máquinas el encaje manual quedó reducido de manera considerable, aun así es destacable la importancia en pueblos como Almagro, donde incluso se ha llegado a celebrar el «Día de la mujer encajera», organizado por Manolita Espinosa<sup>8</sup>.

Entre los elementos utilizados para realizar el encaje de bolillos destacan: la *almohadilla*, que se hace de paja de centeno, metida en bolsas de lienzo y recubierta de papel azul; sobre ella se pega el *picao* o los patrones y los bolillos, que eran huesos de animales pequeños y servían para separar los hilos, y que en la actualidad se hacen con madera de boj. Muestra de la importancia de esta tradición se encuentra en la pintura de Veermert concretamente en su cuadro de *La encajera* de 1696.

Tradiciones como hacer pleita, cuya definición es «faja o tira de esparto trenzado en varios ramales o de pita, palma... , que cosida con otras sirve para hacer esteras, sombreros, petacas y otras cosas». Esta costumbre se recoge ya en tiempos de Don Quijote.

El hombre siempre ha tenido la necesidad de transportar sus pertenencias o los frutos que le daba la tierra, para ello debía de fabricar una serie de utensilios como cestas, canastos... Desde épocas antiguas, ya Plinio el Viejo lo cita en su *Historia Natural*, la pleita ha sido el medio más utilizado para cubrir estas necesidades.

La pleita tiene doce ramales y se hacía de esparto verde mientras que el relincho era de cinco ramales con esparto picado después de haberlo tenido en agua. Mediante esta técnica se realizaban numerosos utensilios, tanto de utilidad para el trabajo como para el hogar. Con esta técnica podían realizarse espuestas, cestillos, esteras, aguaderas, sogas, capachos... Entre los elementos utilizados fabricados con esta técnica se encuentran los cinchos de los cilindros para hacer el queso manchego.

Como punto final a esta parte destacar una tradición totalmente perdida como es la elaboración de la torta de pastores. Esta torta se hacía con la misma masa del pan y era elaborada por los pastores para comer cuando se encontraban en el campo; con esta torta se realizaban los famosos gazpachos manchegos, también conocidos como galianos.

8

M. Espinosa, *Encaje de bolillos y blonda en la ciudad de Almagro. (Breve estudio etnográfico)*, Ciudad Real, Museo Provincial, 1984.

La masa se colocaba encima de las cenizas de la lumbre hasta que se cocinaba, momento en el que se tapaba completamente por cenizas para terminar de cocerla. Una vez apartada del fuego se puede preparar con el caldo o bien comer en lugar del pan (imagen 3).

Además de todas estas tradiciones que se han recogido en esta comunicación, se pueden citar otras muchas como son la recogida de la oliva, la cuchillería tradicional, los zahorí... Simplemente se ha querido dar una pequeña muestra de la importancia de la fotografía para recoger testimonios de tradiciones que se están perdiendo, o incluso ya están perdidas. Sin duda la fotografía es un testimonio gráfico inestimable para no olvidar estas costumbres que hasta hace unos años estaban asentadas en este territorio.

## 2. Hombre y mujer: su rol en las tradiciones

Como se ha podido comprobar en las fotografías, la mayoría de los trabajos son femeninos, ya que son mujeres las que los realizan; así, la monda del azafrán era casi exclusiva del sexo femenino y de los niños y niñas, ya que los hombres seguían con sus tareas, al igual que el encaje de bolillos, donde la mujer es la protagonista con escasa participación de los hombres, pues desde muy antiguo y sobre todo a partir del siglo XIX, se consideraba que la delicadeza de la mujer estaba mejor empleada para la realización de las denominadas artes menores<sup>9</sup>.

El rol que debían jugar las mujeres en determinadas tareas estaba tan claro que incluso para viajeros extranjeros como Gerald Brenan era evidente:

Haciendo acopio de valor cogí el cántaro de barro y con él en la mano me fui a la fuente. Unas cuantas mujeres con pañuelos anudados a la cabeza y faldas cumplidas y entalladas me miraban y cuchicheaban. La conversación cesó en cuanto llegué y todas me miraban en silencio. Súbitamente se acercaron, me arrebataron el cántaro, lo llenaron de agua y todas a una lo llevaron a mi casa. Comprendí que había infringido de manera inexplicable las leyes de la aldea al tocar uno de los obreros femeninos, y que probablemente si me aventuraba a cocinar cometería casi una ofensa<sup>10</sup>.

La mujer, además de trabajar en la casa como ámbito exclusivo de su propiedad, también ayudaba en las tareas del campo que abastecían las despensas para ese año. Mientras el hombre nunca participaba en tareas domésticas, que eran consideradas típicamente femeninas, como era la elaboración del mencionado jabón de losa, la mujer era la que durante todo el año iba guardando los restos de pringue para, llegado el momento, elaborar el jabón. Lo mismo sucedía con otras tradiciones como era la monda de la rosa del azafrán donde la mujer tenía un papel principal, ya que era ella la que en muchos casos ayudaba al marido a plantar la cebolla, luego recogía la flor y por último algo exclusivamente femenino era la monda, donde en ocasiones ayudaban los niños.

Este tipo de economía se denomina economía «subterránea» o «paralela»: las mujeres realizaban tareas a pequeña escala, ya sea en la casa o la calle, como fuente adicional de

9  
E. de Diego, *La mujer y la pintura del siglo XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*, Madrid, Cátedra, 1987.

10  
G. Brenan, *Al sur de Granada*, Barcelona, Tusquets, 2003.



ingresos al dinero que traía el marido. Este trabajo en pocas ocasiones ha sido valorado, se consideraba simplemente como una obligación de la mujer de aportar su trabajo a la economía de la casa, además de seguir manteniendo el orden de la misma.

La fotografía nos aporta un documento sin precio, por una parte para no olvidar usanzas ancestrales, pero también para analizar el papel de la mujer en estas tradiciones, cómo gracias a su labor se han mantenido muchas de estas prácticas.





2  
*Torta de Pastores*, colección particular.

3  
*La siega*, colección particular.



# LA SEMANA SANTA DE CUENCA A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA. DESDE 1940 HASTA NUESTROS DÍAS

LUCIO RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Desde su aparición, la fotografía se convirtió en un documento histórico de primer orden, llegando a sustituir en muchos casos a los documentos escritos. La imagen fotográfica, desde ese momento, nos ha servido para observar la evolución de los diferentes acontecimientos históricos a nivel mundial y permitió a la gran masa conocer esos acontecimientos de primera mano, antes de la aparición de la imagen cinematográfica y, posteriormente, de la televisiva.

Pero no sólo sirve para analizar la evolución de esos acontecimientos históricos; también se ha convertido en un punto de apoyo para conocer el desarrollo y cambio de estructura de ciudades y edificios, así como la evolución de las diferentes tradiciones locales. Por ello, basándome en la imagen captada por el objetivo fotográfico, intentaré hacer un estudio de la variación de una de las tradiciones más arraigadas en la cultura popular española, y sobremanera en la conquense, como es la Semana Santa.

El motivo de la elección del tema es la gran cantidad de imágenes que de esta celebración existen. Esto se debe a la importancia que la fotografía religiosa adquiere en los años cuarenta, cincuenta e incluso sesenta del pasado siglo XX, por la situación en que se encuentra el país y el papel preponderante que juega la Iglesia en todos los órdenes de la vida.

Los fotógrafos, a la hora de realizar este tipo de fotografía, harán especial hincapié en la Semana Santa, ya que esto les permite sacar la cámara a la calle y realizar una fotografía distinta a la de estudio. Van a tener que buscar nuevos encuadres, jugar con luces y sombras y mostrar la imagen tal y como es.

Para ello nos ayudaremos de fotografías tomadas a lo largo de los últimos casi setenta años por los principales fotógrafos conquenses: Pascual, Carlos Albendea, Ramón Herráiz, Luis del Castillo, etcétera. También utilizaremos imágenes procedentes de archivos particulares, como el de Antonio Pérez Valero, Santos Saiz, J. Luis Lucas Aledón y de archivos de hermandades y Junta de Cofradías. En su mayoría son imágenes en blanco y negro, porque, como dijo José Luis Muñoz en la introducción del catálogo de la exposición *Carlos Albendea. Retratos de Semana Santa 1969-1974*<sup>1</sup>, «son las únicas que permiten llegar verdaderamente a la profundidad del tema y al matiz dramático».

La comunicación intentará mostrar a través de las imágenes cómo ha evolucionado la semana de pasión conquense, desde aquel lejano año cuarenta, en que desfiló el mutilado *Nazareno* de Sisante<sup>2</sup>, hasta los primeros años del siglo XXI, en que un total de cuarenta pasos recorren las calles de la ciudad de las Casas Colgadas. Su evolución no sólo se verá en el aumento de pasos procesionales, sino también en el mayor número de hermanos, sobre todo tras la incorporación de la mujer a la fila de nazarenos o en el del número de turistas

1

J. L. Muñoz, *Carlos Albendea. Retratos de Semana Santa 1969-1974*, Cuenca, Junta de Cofradías de Semana Santa, 1995, pág. 2.

2

M. Gómez Lara y J. Jiménez Barrientos, *Semana Santa en Sevilla*, Sevilla, Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992, 1992, pág. 78. Maravillosa obra de Luisa Roldana, única figura destacada de nuestro Siglo de Oro, encargada por Carlos II para el convento de San Diego de Alcalá, pero que al morir el rey fue adquirido por el convento de Sisante.

desde los años ochenta, con la declaración de «Interés Turístico Internacional», lo que creó no pocos quebraderos de cabeza en instituciones religiosas y civiles, de manera especial en la madrugada del Viernes Santo.

La comunicación se dividirá en tres apartados: evolución de los pasos procesionales, evolución de los desfiles y otras tradiciones de ayer y de hoy. En el primer punto analizaremos, a través de las imágenes, cómo han cambiado los grupos escultóricos, desde aquellos pasos que salieron en los años cuarenta, hasta los actuales. En el segundo veremos cómo han ido aumentando los desfiles tanto en número (hasta un total de nueve), como en configuración, número de hermanos y de pasos procesionales. Finalmente, nos detendremos a comentar aquellas tradiciones típicas de la Semana Santa conquense, como el canto del Miserere, algunas hoy desaparecidas y otras que aún se mantienen con el mismo vigor de los primeros años.

## 1. Evolución de los pasos

En el año 1940<sup>3</sup>, y una vez acabada la Guerra Civil Española, vuelven a celebrarse desfiles procesionales por las calles de Cuenca. Si bien es cierto que hay polémica sobre el año de recuperación de la Semana Santa, queda claro que uno de los primeros pasos en desfilarse fue el *Nazareno* de Sisante, que procesionó mutilado, tal y como se ve en una fotografía publicada en el *Martirologio Conquense*<sup>4</sup>, y que posteriormente fue restaurado por el escultor Coullaut-Valera. En ese año las hermandades desfilaban con pasos prestados que se irían cambiando a lo largo de los años por nuevas tallas. Estos venían a sustituir a las destruidas en el año 1936, como el *Ecce Homo* de Josep Torres<sup>5</sup>, posiblemente la mejor talla de la semana grande de Cuenca, *La Cena*, de Marco Pérez o el *San Juan Bautista* de Salvador Carmona, suplantado por el actual paso obra de Marco Pérez. Como se ve en una de las fotografías de la colección de Antonio Pérez, aparecida en el libro *A través de mi capuz* del propio Pérez Valero, la actual talla de Marco presenta grandes similitudes con la desaparecida talla de Carmona, sobre todo en el aspecto formal, como se aprecia en la posición del brazo derecho, las piernas o en los propios ropajes.

Entre los grupos escultóricos que desfilaban en aquella lejana Semana Santa de 1940 se encontraban un Calvario gótico, perteneciente a la Catedral, y que lo hizo por primera y única vez, un Jesús Nazareno, una Dolorosa, un Crucificado y un Yacente pertenecientes a la localidad de Parra de las Vegas<sup>6</sup>. Ese año también desfiló la *Oración del Huerto*, obra de Marco Pérez, como queda demostrado en la fotografía perteneciente al archivo de la Junta de Cofradías, en la que contemplamos una de las pocas imágenes de vestir que han desfilado en la Semana Santa conquense tras su reconstrucción, y que fue sustituida por el paso actual, obra de Coullaut-Valera, en el que Cristo aparece en actitud de súplica (fotografía de Gregorio Cubillo en el especial de *Nuevo Diario 1991*, pág. 61) frente al Cristo orante del artista de Fuentelespino.

<sup>3</sup> Algunos autores hablan de que fue en el año 1939 cuando se recuperó la Semana Santa en Cuenca. Así lo afirma por ejemplo Luis Calvo Cortijo en su obra *50 años, y... un día, de la Semana Santa de Cuenca* (Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1990, pág. 10), diciendo que ese año sólo desfiló la talla del *Nazareno* de Sisante, mientras que en 1940 hubo más procesiones. De esta opinión también era Julio Larrañaga Mendia (en el año 1965) y así lo hacía constar en su artículo «La Semana Santa de 1939 en Cuenca» en el extra de Semana Santa de *Ofensiva*.

<sup>4</sup> S. Cirac Estopañan, *Martirologio de Cuenca*, Barcelona, Casa Provincial de Caridad, 1947, pág. 750.

<sup>5</sup> En el especial de Semana Santa del periódico *El Día de Cuenca* del año 1998 (pág. 38) José Vicente Ávila habla de Juan de Torres como el autor de esta talla: «Aunque no hay datos concretos respecto a la fecha exacta de la fundación de esta Hermandad se sabe que fue en el año 1808 y que ya entonces contaba con una imagen, obra de Juan de Torres, sin duda la más valiosa y artística de cuantas han existido en nuestra Semana Santa». Rafael Pérez Caballero en su artículo «Imágenes de ayer» en el especial de Semana Santa de la revista *Nuevo Diario* (pág. 8), también habla de Juan de Torres como autor de la talla.

<sup>6</sup> Todas estas fotos pertenecen al archivo de J. L. Pinós y han sido extraídas del libro *50 años, y... un día, de la Semana Santa de Cuenca*, obra ya citada de Luis Calvo Cortijo. La fotografía del Yacente fue realizada por Pablo V. Redondo López.



El Jueves Santo, junto al mencionado paso de la *Oración*, salieron a las calles la talla de *Jesús con la caña*, obra de Vallori<sup>7</sup>, como se ve en una instantánea de ese año perteneciente a A. Martínez, en la que aparece un Cristo en humildad de mirada baja y en la que se muestra la imagen sobre un fondo blanco, frente a las fotografías actuales en las que se busca un mayor efectismo a través de la luz y lo sinuoso de la orografía de la ciudad de Cuenca, y *El Amarrado* de Luis Marco Pérez, única obra que ha desfilado en Cuenca a lo largo de todas las Semanas Santas y que conocemos por medio de una fotografía de la colección particular de Antonio Pérez Valero (*A través de mi capuz*, página 197), en la que vemos una figura apolínea en la que el artista conquense sigue las directrices del *Atado* de Fernández<sup>8</sup>. La talla es fotografiada en su altar, algo habitual en la época, cuando son escasas las imágenes de las tallas en primer plano durante el recorrido procesional. La obra de Vallori fue sustituida por una talla de Coullaut-Valera y al *Amarrado* se le añadió, en el año sesenta y siete, la figura del sayón, como se aprecia en la fotografía de Aurelio Lorente<sup>9</sup>.

En la procesión del Viernes Santo desfilaría el *Cristo de los Espejos*, al que en 1942 se le colocó a los pies una Dolorosa, que en el año 1944 será retirada para desfilarse detrás de Cristo<sup>10</sup>. Las tres instantáneas fueron realizadas en la misma zona de la calle Calderón de la Barca. En la primera de ellas, en un segundo plano, se ve un Cristo que sigue las líneas del barroco, algo habitual en los crucificados de Marco Pérez. La segunda nos muestra al Cristo acompañado de su Madre vestida de una forma austera, como era habitual en Cuenca en los años cuarenta. En fotografía del año 1944 se observa el Cristo en solitario, sobre unas pequeñas andas, y detrás la Dolorosa, que sigue manteniendo los ropajes del año cuarenta y dos.

Con el paso de los años, nuevos grupos escultóricos<sup>11</sup> fueron añadiéndose a los desfiles conquenses, como el de *San Pedro Apóstol*, obra de Martínez Bueno, que quedó plasmado en una fotografía de la colección de Óscar Pinar, sustituido posteriormente por un grupo escultórico de Marco Pérez, obra, que como muestra la fotografía, consta de cinco figuras y en la que Marco sigue con fidelidad lo que Salzillo realizó en el paso del *Prendimiento* para la Semana Santa de Murcia. Otras tallas fueron completando los cortejos procesionales, sobre todo los del Viernes Santo, con obras de Marco Pérez principalmente, caso de *Jesús Nazareno del Salvador*<sup>12</sup>, en el año 1941, y al que, tras unos años de desfilarse en solitario, se añadió el Cirineo<sup>13</sup>, o el caso del *Cristo de la Agonía*, que en sus orígenes desfiló sin ninguna otra talla, añadiéndosele con posterioridad tres figuras como se ve en una fotografía de A. Rodríguez y suprimiéndose posteriormente la figura de María Magdalena.

Se crean en los años cuarenta nuevas hermandades. Una de ellas es la Hermandad de Jesús y la Verónica<sup>14</sup>, que procesiona el Jueves Santo con un grupo escultórico, obra de Ricardo Font, compuesto por tallas algo toscas y pesadas como se ve en la fotografía del archivo de la Junta de Cofradías<sup>15</sup>, y que sería sustituido posteriormente por el actual, obra de Martínez Bueno, controvertido grupo escultórico, debido a que, como es habitual en él, el artista de Pajaroncillo simplifica las formas frente a los rasgos más acusados de las tallas anteriores. Así queda reflejado en la magnífica fotografía del Equipo Foto a la llegada del paso a la antepiazza, con los típicos edificios de la parte alta como fondo.

7

A. Pérez Valero, *A través de mi capuz*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1997, pág. 207. Sin embargo, Luis Calvo, *ob. cit.*, pág. 28, habla de que el autor sería Vallarri.

8

J. Delfín Val y F. Cantalapedra, *Semana Santa en Valladolid. Pasos-Cofradías-Imagineros*, Lex Nova, Valladolid, 1990.

9

«Especial Semana Santa», en *Nuevo Diario*, Cuenca, 1991, pág. 65.

10

Así se puede comprobar en tres instantáneas pertenecientes a la colección de Nemesio Pérez, publicadas en la obra de Calvo Cortijo *50 años...*

11

Con respecto a los nuevos pasos, José Luis Souto Alonso en *Cuadernos de Semana Santa*, Hermandad de Jesús de las seis, 1986, en el artículo «Ideas para una reconstrucción histórico-artística de la Semana Santa de Cuenca» (pág.40), dice que «en Cuenca, hermandades antiguas y nuevas llevan pasos que en absoluto armonizan con el marco y la densidad histórica de la celebración». Sin embargo, en esta misma revista, Francisco José Portela Sandoval en su artículo «Aproximación a la imaginaria procesional española» (pág. 47) habla de que «Cuenca, cuya Semana Santa constituye una de las más notables expresiones de religiosidad popular, cuenta con notables ejemplares de escultura religiosa como el paso de Nuestro Padre Jesús Nazareno del Puente...» A favor de esta postura también está Miguel Arias Buenache en su trabajo para el especial de Semana Santa de *El Día de Cuenca* del año 2002 (pág. 19), donde dice: «El 99% de las imágenes que contemplamos en la Semana Santa de Cuenca han salido de la gubia de maestros contemporáneos pero no por ello menos virtuosos».

12

La Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de El Salvador desfiló en el año 1940 con una talla, obra de Tomás Marqués, prestada por la Hermandad del Jesús del Puente, que había desfilado el día anterior con su Hermandad. Así lo relata A. Pérez Valero, *ob. cit.*, pág. 230.

13

Lo podemos ver, ya con el Cirineo, en una fotografía de Ramón Herráiz, perteneciente a su libro *Semana Santa. Cuenca*, Cuenca, Ramón Herráiz Marquina, 1984, pág. 49.

14

Esta Hermandad en un principio se funda con la intención de participar en el desfile de la madrugada del Viernes Santo, y así se recoge en los estatutos de fundación de la misma. J. A. Guijarro Martínez lo apunta en su trabajo *Fundación, proceso y evolución de la Venerable Hermandad de Jesús y la Verónica*, Cuenca, Venerable Hermandad de Jesús y la Verónica, 1995, pág. 12.

15

A. Pérez Valero, *A través de...*, pág. 224.



Las imágenes que posiblemente hayan sufrido más cambios a lo largo de estos años son las de las Vírgenes. Estas tallas han pasado de las pequeñas andas de madera con mantos poco llamativos, a los grandes pasos de palio. Qué mejor manera de comprobar esta evolución que en las fotografías. De aquella *Soledad del Puente*, que aparece en una fotografía del año 1952 de la colección de Pérez Valero (*A través de mi capuz*, pág. 240), vestida de manera sencilla, con manto apenas bordado y sobre andas con escasa ornamentación, a la que aparece en las fotografías actuales de los hermanos Culebras, en que aparece una Virgen bajo palio con largos mantos ricamente bordados, a la manera de las «Dolorosas» andaluzas, se aprecia un notable cambio. Así ocurre también con la *Virgen de la Esperanza*, que durante años desfiló en la noche del Martes Santo con un manto de la conquesa Encarnación Román, y hoy lo hace con un lujoso manto elaborado en Sevilla. También en un taller sevillano fueron reformadas las andas, como se aprecia al comparar la imagen del año 1952 de la Virgen cruzando los arcos del ayuntamiento y una del año 1991 en la calle Alfonso VIII, pertenecientes a las colecciones de Antonio Pérez Valero y la Hermandad de Jesús Nazareno de El Salvador respectivamente.

En los años sesenta y setenta los pasos de Cuenca han adquirido prácticamente su actual fisonomía, no sufriendo apenas variación alguna en sus composiciones. Pero en las décadas posteriores (años ochenta y noventa) nuevos pasos van a venir a completar los desfiles conqueses, algunos de los cuales duran pocos años, caso de *Jesús en el Pretorio* o *El Bautismo*. El primero, obra de Javier Barrios y perteneciente a la Hermandad del Prendimiento, desapareció por no ser del agrado de los hermanos<sup>16</sup>. En el caso del segundo, perteneciente a la recién creada Hermandad del Bautismo, se retira de los desfiles por problemas técnicos, siendo sustituido por otro paso, obra de J. Dubé en el año 2001<sup>17</sup>. Además de la referida del Bautismo, otras hermandades se unen a los desfiles, arraigando sus pasos rápidamente en las gentes de Cuenca, caso de la Hermandad de la Santa Cena<sup>18</sup> con un grupo escultórico de Octavio Vicent, o la Hermandad de la Negación de San Pedro<sup>19</sup>.

Alguna de las hermandades históricas, siguiendo el ejemplo de la Hermandad del Prendimiento, se hacen con nuevos pasos que unirá a sus titulares llegando, estos sí, a cuajar en los desfiles «semanasnteros».

## 2. Evolución de los desfiles

La fotografía, además de ayudarnos a comprobar la evolución de las diferentes tallas conqueses y permitirnos conocer las desaparecidas, nos da la oportunidad de ver cómo han ido cambiando los desfiles desde aquellos primeros años en que apenas había hermanos en las filas, hasta la actualidad.

Los primeros años, tras la recuperación de la Semana Santa, son difíciles. Esto se nota especialmente en el escaso número de hermanos en las filas, como se ve en las fotografías de los años cuarenta y cincuenta, pertenecientes a la Junta de Cofradías, de hermandades como

16 De este paso existen fotografías como la aparecida en el trabajo de Pérez Valero, *ob. cit.*, pág. 143, realizada por Carlos Espada.

17 Las imágenes que de este grupo poseemos pertenecen al «Especial de Semana Santa» de *El Día de Cuenca*, 2002, pág. 44.

18 El grupo de Vicent difiere notablemente del realizado por Marco Pérez, destruido en el año 1936. El grupo del escultor conquesa no iba policromado, por lo que en Cuenca se conocía como «la merienda de negros»; además la disposición de las tallas también es distinta. Estas diferencias se pueden contemplar en las fotografías de la colección de Antonio Pérez y que aparecen en su libro *A través de...*, págs. 128-129.

19 Las fotografías que de estos pasos se tienen han sido tomadas de los especiales de Semana Santa de Cuenca de los últimos años, caso de *El Día de Cuenca*, revista *Crónicas*, etcétera.

Jesús y la Verónica o el Cristo de la Agonía. Para dar la sensación de un mayor número de nazarenos esos primeros años se desfila con túnicas con cola<sup>20</sup>. Pero estos problemas se van solucionando y el aumento de hermanos hace que estas túnicas desaparezcan.

El cambio en la fisonomía de los desfiles, sin embargo, no se debe única y exclusivamente al aumento de número de cofrades, sino que también va a influir el aumento del número de hermandades y de grupos escultóricos.

Para hacer un estudio de cómo han evolucionado los desfiles, qué mejor manera que centrarnos en algunos de aquellos más arraigados en Cuenca y de los cuales tenemos suficiente documentación, tanto escrita como fotográfica. Uno de ellos es el que se celebra el Domingo de Ramos. Este desfile se inicia en el año 1951 y en sus primeros años va ser organizado por la Hermandad de San Juan Evangelista y por la Cruzada Eucarística en su sección juvenil, con palmas en las manos y con la cabeza cubierta con un pañuelo a la manera hebrea, tal y como se refleja en una fotografía del año 1952, de la colección de Pérez Valero, a la salida del desfile de la plaza Mayor con las niñas en primer termino y el paso de *La Borriquilla* al fondo, siendo acompañado el paso de *Jesús entrando en Jerusalén* por la talla de la *Virgen del Amparo*<sup>21</sup>. En la fotografía del archivo de la Junta de Cofradías<sup>22</sup> se observa el momento en que el desfile transcurre por la puerta de Valencia con la imagen de la Virgen al fondo (sobre unas sencillas andas). En el año 1973 se constituye la Hermandad de Jesús entrando en Jerusalén, encargándose desde entonces de organizar el desfile. Este desfile desde ese momento ha sido captado por numerosos fotógrafos, sobre todo en el momento de la bendición de ramos en la puerta de San Felipe.

Otra de las procesiones que está perfectamente documentada por las imágenes fotográficas desde sus inicios es la del desfile de Paz y Caridad, que realiza su estación penitencial el Jueves Santo. Esta procesión ya recorrió las calles de Cuenca en el año 1940<sup>23</sup>, como se puede observar en la imagen tomada por Aguilar a la llegada del desfile al puente de la Trinidad<sup>24</sup>. A finales de los cuarenta el desfile, partiendo ya de la remodelada iglesia de la Virgen de la Luz<sup>25</sup>, adquiere, de manera casi total, su actual esquema tal y como apreciamos en una fotografía del archivo de la Junta de Cofradías. En estos primeros años las fotografías anteriormente referidas nos ofrecen una visión general del desfile y apenas se muestran imágenes de primeros planos de los pasos. En estas fotografías también se puede comprobar la ausencia de cofrades en las filas, posiblemente ocasionadas por la falta de recursos económicos para costearse una túnica. Con el paso de los años las únicas novedades a resaltar son el cambio de ubicación en el año 1983 del *Cristo de las Misericordias*, pasando a presidir el desfile como titular de la Archicofradía, y la incorporación, por parte de la Hermandad de Jesús del Puente, del grupo de *El Auxilio*. *El Cristo de las Misericordias*, como se ve en una fotografía de Aguilar, durante años desfiló tras el *Jesús del Puente*<sup>26</sup>. En esta fotografía, sacada del libro *A través de mi capuz*, podemos ver la procesión en uno de los lugares más típicos de la Semana Santa conquense, la curva de la Audiencia, con el *Jesús del Puente*, el *Cristo de las Misericordias* y al fondo la *Soledad* aún con las pequeñas andas de madera y el austero manto que, como hemos dicho, caracterizó a las tallas de Vírgenes en Cuenca hasta la llegada de las influencias andaluzas. Algo que también podemos observar en la fotografía, que capta una perspectiva magnífica de la calle Palafox, es la costumbre tan conquense de sacar los pasos a procesionar a pesar de que las condiciones climatológicas no sean las más apropiadas, como lo demuestran los paraguas de quienes contemplan pasar el cortejo.

20

Así queda registrado en las fotografías de la colección de Antonio Pérez Valero.

21

Estos datos han sido extraídos del «Especial de Semana Santa» de la revista *Crónicas*, 1997, pág. 6, y del libro de A. Pérez Valero, *Las Hermandades de Nuestra Semana Santa*, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1990. En cuanto a los documentos fotográficos, han sido tomados del *Programa Oficial de desfiles procesionales* del año 1990 y pertenecen al archivo de la Junta de Cofradías.

22

*Programa oficial de desfiles procesionales 1990.*

23

L. Calvo Cortijo afirma que: «La procesión de «Paz y Caridad», salió a las cinco de la tarde del Jueves Santo, de la casa de Beneficencia... Abrió el desfile, como siempre, la Venerable Hermandad de Jesús Orando en el Huerto... Aquel año también hubo de desfilan un Cristo, como titular de la Archicofradía... A estos pasos se unieron los del «Ecce Homo» de la Catedral y una «Dolorosa» de procedencia desconocida. Ese año también desfilaron las tallas de «La Caña», de Vallori, y «el Amarrado». L. Calvo Cortijo, *ob. cit.*, págs. 21-23.

24

Fotografía publicada en el *Programa Oficial de desfiles procesionales* del año 1990.

25

La fotografía ha sido tomada del libro de Pérez Valero *A través de...*, pág. 181.

26

En el «Especial de Semana Santa» del año 1999 de *El Día de Cuenca* (pág. 18) se relata que este hecho se debe a la falta de dinero de la Archicofradía, lo que obliga a la Hermandad del Jesús del Puente a agregar el paso a su Hermandad, corriendo con los gastos de su conservación.

27  
Caso de la aparecida en el «Especial de Semana Santa» de *Nueva Diario* (pág. 76). En esta fotografía se aprecian al menos cinco de los nueve grupos escultóricos que componen el desfile.

28  
Esta procesión a lo largo de sus cuatrocientos años de existencia ha recibido hasta cuatro nombres diferentes: Procesión de los Nazarenos, Procesión de las Injurias, Procesión del Amanecer y el actual de Camino del Calvario. Así se recoge en el «Especial Semana Santa» de *El Día de Cuenca*, (1999), pág. 24.

29  
J. L. Lucas Aledón, «Búsqueda de un origen», en A. Requena Castillo (dir.), *Las Turbas. Aproximación a un estudio*, Cuenca, s. n., 1980, págs. 73-86. Habla el autor del posible origen del grupo Turbas. No se conoce con certeza ese origen, siendo varias las opciones que baraja, desde el amotinamiento del Tío Corujo, pasando por el grupo que antecedió al Reo en las representaciones de la Pasión y que luego saltaron a las calles, hasta los acompañamientos musicales que toda manifestación popular posee. Sobre esta última posibilidad Lucas Aledón escribe: «Así, tenemos la imagen de una miniatura del libro de las Cantigas de Alfonso X el Sabio, en el cual aparecen en hábitos y formas, vestiduras y ornamentos unos músicos portadores de dulzaina chillona y tambor velado con un paño al uso y costumbre de las Turbas, van además, tocados y el semblante casi tapado, como hasta hace algunos años de los más viejos turbos acostumbaban».

30  
J. L. Lucas Aledón, *ob. cit.*, pág. 12.

31  
L. Calvo Cortijo dice que los pasos que desfilaron en el año cuarenta no volvieron a repetir el año siguiente. Ese año la Hermandad del Jesús de El Salvador desfiló con un paso de Marqués Amat, prestado por la Hermandad de Jesús del Puente. La de San Juan Evangelista lo hizo con una talla del mismo autor, desechada al no agradar a los hermanos. La Hermandad de la Soledad desfiló con una talla donada por Emilio Sáiz. En L. Calvo Cortijo, *ob. cit.*, pág. 23.

32  
Con respecto a las imágenes de la Soledad que han desfilado a lo largo de estos años en la procesión Camino del Calvario hay discusión. Parece claro que al menos han sido tres, aunque la discusión se centra en los autores de las tallas y en los años que desfilaron. L. Calvo Cortijo, *ob. cit.*, pág. 23 y A. Melero Pita, *Libro de la Venerable Hermandad de la Soledad de San Agustín*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1997, pág.

37, afirman que la primera de ellas fue donada por Emilio Sáiz, cedida posteriormente a la iglesia de Sotos, la segunda fue realizada, por encargo de la Hermandad, por Pío Mollar y desfiló en el año 1942. La tercera sería la actual obra de Coullaut-Valera. Por otra parte, Antonio Pérez Valero dice que la primera fue donada por Félix Ruiz y que la talla de Pío Mollar desfiló ya en 1941.

33  
A. Pérez Valero, *ob. cit.*, pág. 251.

Tras la incorporación del paso de *El Auxilio*, obra de José Antonio Hernández Navarro, esta procesión pasó a estar constituida por nueve pasos. Por esta razón apenas tenemos fotografías generales de los desfiles actuales, siendo la mayoría fotografías en primer plano de los imponentes y ricos pasos. Las escasas imágenes en que podemos ver una vista general de los pasos se reducen a los momentos en que son depositados en las mesas, en las paradas de descanso en la plaza Mayor<sup>27</sup>. La procesión que posiblemente más haya cambiado su fisonomía, por el aumento de hermanos es la procesión Camino del Calvario<sup>28</sup>, conocida popularmente por procesión de «las Turbas»<sup>29</sup>, por la populosa masa humana que acompaña los pasos tocando «riscos tambores y desafinados clarines». Tras la recuperación de la Semana Santa el grupo Turbas vuelve a formarse y sale en la procesión de 1940 con treinta integrantes como se ve en una fotografía de L. Pascual publicada en el libro *Las Turbas. Aproximación a un estudio*<sup>30</sup>. En ella vemos un grupo de turbos, con los típicos tambores y clarines, a su paso por Carretería. Los turbos, ataviados con la túnica y el capuz a modo de pañuelo hebreo, aparecen en un primer plano (imagen 1). Al fondo aparece la imagen del *Jesús de las seis*, aún sin la figura del Cirineo, vuelto con total seguridad a la casa de algún hermano enfermo o muerto en épocas recientes, algo común en Cuenca aún en la actualidad.

Con el tiempo, como se puede apreciar en las fotografías pertenecientes al archivo de los «Pantaleón», una de las familias fundadora del grupo, de Carlos Albendea o Ramón Herráiz, esos treinta pasaron a ser tres mil a inicios de los ochenta, lo que causó no pocos problemas de orden en la procesión. En estas fotografías la imagen del Nazareno, al que ya acompaña la imagen del Cirineo, toma mayor protagonismo apareciendo como el elemento central de las mismas. Hoy día, aunque el número de turbos no ha descendido, como se puede observar en una imagen perteneciente a la portada de *El Día de Cuenca* del Domingo de Resurrección del año 2001, la situación está más controlada. En esta espectacular imagen, tomada desde los balcones del ayuntamiento a la llegada de la procesión a la plaza Mayor, vemos el paso de Jesús prácticamente flotando sobre la masa humana que llena por completo el lugar.

Tras el estruendo del grupo Turbas aparece el resto del desfile procesional<sup>31</sup>, que desde el año 1941 abre el paso de *Nuestro Padre Jesús Nazareno de El Salvador*, obra de Marco Pérez, seguido de *San Juan Bautista* y de *Nuestra Señora de la Soledad de San Agustín*<sup>32</sup>. De este primer desfile, en que el Nazareno no estaba acompañado por el Cirineo, tenemos constancia por las fotografías de Aguilar, como la realizada en la curva de San Esteban y que aparece en el libro *A través de mi capuz*<sup>33</sup>, o la realizada en la plaza de Cánovas, aparecida en el *Programa Oficial de desfiles procesionales* del año 1990. En la primera de las imágenes, que como sucederá con la mayoría de las fotografías de la época se nos muestra un plano general del desfile, podemos contemplar a San Juan, sobre sus antiguas andas, en primer plano con apenas acompañamiento de hermanos. Al fondo, alejándose por Carretería se ve el Jesús. Como testigo mudo del momento la antigua iglesia de San Esteban. En la segunda vemos en un primer plano la imagen del Nazareno vuelta hacia una tribuna prácticamente vacía, mientras calles y balcones permanecen llenos. La imagen nos muestra un desfile en que todavía falta

el Cirineo y el paso de *La Caída*. Además de mostrarnos la antigua configuración del cortejo procesional, ambas imágenes nos permiten evocar una Cuenca hoy desaparecida.

En el año 1957, se incorpora el paso de *La Caída*, obra de Marco Pérez, que en una fotografía del archivo de la Junta de Cofradías vemos en sus primeros años de desfile, a su paso por la calle del Peso, sin apenas hermanos y con una notable distancia con respecto a la Hermandad de San Juan, de la que ni siquiera se intuye su guión. Se ve en primer término el grupo con *Jesús y la Verónica*, y al fondo la sinuosa calle en un juego de luces y sombras perfectamente captado por el fotógrafo. La procesión Camino del Calvario alcanza su actual fisonomía en el año 1987 cuando la Hermandad de la Soledad de San Agustín incorpore al desfile el grupo escultórico de *El Encuentro de Jesús con su madre*. De esta procesión, ya definitivamente conformada, tenemos dos magníficas imágenes aparecidas en la prensa local<sup>34</sup>. Las fotografías de Javier Romero y Ángel V., respectivamente, nos muestran, en una toma general de las tallas, el paso de las mismas por dos de los lugares más típicos de la Semana Santa, Carretería y la subida por Alfonso VIII. Notabilísima la diferencia con las fotografías de los años cuarenta, tanto por el aumento de número de hermanos que acompañan las tallas como por la opulencia de las andas, siendo en estos momentos el paso procesional el protagonista indiscutible y centro de atención del fotógrafo.

Desde este momento el cortejo penitencial no cambia<sup>35</sup>, excepto la aciaga madrugada del año 2003, en que debido a los disturbios del año anterior el paso del *Jesús de las seis* no cruzó las puertas de El Salvador y los tambores y clarines no sonaron en el amanecer conquense. Dos imágenes de este día quedarán para el recuerdo de los conquenses, la de la puerta de El Salvador abriéndose, con la ausencia de los turbos mientras que la imagen de Jesús Nazareno antecedida por su guión no aparece y la imagen de los tres turbos que, en representación del grupo y con los palillos entre el cinturón, acompañan al resto de las Hermandades<sup>36</sup>.

Otra de las procesiones de la que tenemos imágenes fotográficas de sus inicios es la del Desfile en el Calvario<sup>37</sup>, conocido en Cuenca popularmente como «la procesión de los Cristos». Junto con la procesión del jueves es la que mayor aumento de pasos ha sufrido desde su recuperación, llegando en la actualidad a contar el desfile con la participación de ocho grupos escultóricos. De las fotografías de los primeros años cuarenta se desprende que la procesión contaba con tres o cuatro pasos como se ven en las distintas instantáneas<sup>38</sup> tomadas en esos años por Aguilar o las pertenecientes al archivo de Nemesio Pérez. En los cincuenta y principios de los sesenta la procesión adquiere prácticamente su configuración definitiva<sup>39</sup>, alterada únicamente por la incorporación en el año 1975 del grupo escultórico de *El Descendido* de Marco Pérez, que fue sustituido en el año 1985 por otro, obra de Vicente Marín.

Llama la atención en este desfile los cambios que han sufrido los «banceros» de la Virgen de las Angustias, desde los primeros años en que era portada por los componentes de Falange, a los años en que pasó a ser llevada a hombros por los miembros de su hermandad con su antigua uniformidad, hasta nuestros días en que es portada por los hermanos con su túnica y capuz definitivos<sup>40</sup>.

34

*La Tribuna* y *El Día de Cuenca*, en sus ediciones de 2001 y 2005.

35

La configuración que adquiere el desfile procesional en el año 1987 ha llegado hasta nuestros días. Así se puede ver en las fotografías tomadas por los principales periódicos provinciales de inicios del siglo XXI, *El Día de Cuenca* y *La Tribuna*, en sus ediciones de 15 de abril de 2001 y 27 de marzo de 2005, respectivamente.

36

Toda la tristeza de estas imágenes está perfectamente recogida en *El Día de Cuenca* en su edición del domingo 2 de abril de 2003, págs. 12 y 21.

37

No se tienen muchos datos de su primer desfile en el año 1940. Según recoge L. Calvo Cortijo, *ob. cit.*, págs. 23-24: «El desfile fue pobre, pero junto al paso del Cristo de «dos Espejos» hubo otros pasos es el único recuerdo de quienes, en plena juventud, vieron la Semana Santa de 1940. Sólo algunas imágenes desvaídas en la memoria de la docena de conqenses, porque no encontré documentos de la época en los archivos del Obispado [...]. Si fue segura la presencia del «Cristo de la Expiación», de las Carmelitas Descalzas; de un paso de la Virgen de las Angustias y una Dolorosa. Se habla de alguna imagen más...». Antonio Pérez dice: «En 1940 da comienzo desde la iglesia de El Salvador, a las once de la mañana, únicamente con cuatro pasos de los ocho que lo hicieron en 1936, no incorporándose el paso de la Exaltación hasta el año 1951 y dos años después el nuevo paso de la Lanzada». En A. Pérez, *A través de...*, pág. 292.

38

Las imágenes han sido tomadas del libro de L. Calvo Cortijo, *ob. cit.*, pág. 27 y del *Programa Oficial de desfiles procesionales*, 1990, pág. 7.

39

Así se ve en una fotografía cedida por la familia de don Manuel Murgui que aparece en el libro de Leopoldo Villalba Cruz, *Venerable Hermandad del Santísimo Cristo de la Salud*, Cuenca, [Leopoldo Villalba Cruz], 1995, pág. 124, donde se ve en primer término el paso del *Descendimiento* antecedido por *La Lanzada*, el *Cristo de los Espejos* y el de la *Agonía* en la lejanía. Una fotografía prácticamente similar aparecerá en el *Día de Cuenca* en su edición del Domingo de Resurrección del año 2005.

40

Este cambio se documenta magníficamente a través de las fotografías. De los años en que era portada por los miembros de Falange tenemos una fotografía aparecida en el «Especial de Semana Santa» de la revista *Crónicas* del año 1998 (pág. 59), de la antigua uniformidad hay un documento gráfico del año 1947 de la colección particular de Pérez Valero. Del desfile con la túnica y capuz actual hemos tomado una fotografía de *El Día de Cuenca* del domingo 3 de abril de 2001.



41

El Cabildo de Caballeros y Escuderos de Cuenca, con sus propios representantes en las Cortes castellanas, era en sí un organismo dedicado a cuestiones de tipo municipal, hasta que hacia el año 1565 toma la idea de constituir la Congregación de Nuestra Señora de la Soledad y de la Cruz. De esta manera se convierte en hermandad. Así lo confirma M. Herráiz Gascuña, *Una visión interdisciplinar de lo conquense*, Cuenca, Autor-Editor 125, 1991, pág. 84.

42

Según Calvo Cortijo, *ob. cit.*, pág. 24, en ese año ninguna de las imágenes que compusieron esa procesión volvió a desfilarse por las calles de Cuenca.

43

*Especial Semana Santa*, Junta de Cofradías, Cuenca, 1997, pág. 52.

44

Lo podemos ver cedido por Pablo Redondo López para el libro *A través de...*, pág. 359.

45

La antigua talla podemos contemplarla en una fotografía cedida por la familia Estival para el programa del año 1959 y que ha sido recogida por L. Villalba Cruz, *Historia de la Venerable...*, pág. 130.

46

Según el «Especial de Semana Santa» de la revista *Crónicas* del año 1997, págs. 77-78, el orden era: Guardia Civil a caballo con uniforme de gala; heraldos de la fama y heraldos de armas; asilados en la casa de beneficencia, formados en dos filas por las aceras; siguen, también en dos filas, todas las hermandades con sus túnicas y distintivos y, en medio, los hermanos mayores con sus cetros; luego van los seminaristas con profesores y superiores, después el cabildo de sacerdotes de Santa Catalina y los beneficiados y canónigos de la Santa Iglesia Catedral. Entre estas filas se colocaban los niños emblemáticos y los caballeros capitulares, seguidos por el *Santo Sepulcro* rodeado por la Guardia Civil. Tras el Sepulcro se colocaban los cuatro evangelistas, seguidos de las niñas Marta, samaritana, Verónica y las tres Marías. Luego se situaba la imagen de la *Soledad* seguida de autoridades civiles y eclesiásticas.

47

A. Pérez Valero, *A través de...*, págs. 26, 38, 44, 53, 55 y 360.

48

De estas mujeres las mejores fotografías son las aparecidas en el libro de R. Herráiz, *Nazarenos*, Cuenca, Tomebamba Ediciones, 2000. En ellas vemos a las damas vestidas de negro riguroso y con la típica mantilla, en señal de duelo y de respeto.

49

Las imágenes que atestiguan estos cambios y las tradiciones mantenidas han sido tomadas de los periódicos provinciales *La Tribuna* y *El Día de Cuenca*.

50

Así lo relata L. Calvo Cortijo: «La Semana Santa también es cosa de mujeres», *Nuevo Diario*, Cuenca (1991), pág. 64. Si bien es cierto, dice el autor, que «en el año 1973 la Hermandad de Nuestro Señor Resucitado y María Santísima del Amparo tomó el acuerdo de admitir mujeres en su seno con los mismos derechos que los hombres, incluido el de desfilarse en procesión [...], al igual que San Juan Bautista». «Mientras se recurría a las féminas para rellenar de oraciones las procesiones de penitencia, se les uniformaba con túnica a las que

El último desfile procesional del Viernes Santo, Santo Entierro, también ha sufrido grandes cambios. Desde sus orígenes ha estado organizado por el Ilustre Cabildo de Caballeros y Escuderos de Cuenca<sup>41</sup>. Tras la Guerra Civil esta procesión vuelve a desfilarse en el año 1940<sup>42</sup>. En aquel lejano marzo componían el desfile la *Cruz Desnuda*, construida artesanalmente por los propios hermanos y de la que tenemos constancia gracias a la fotografía aparecida en el especial de Semana Santa de la Junta de Cofradías del año 1997<sup>43</sup>, el *Yacente* de Parra de las Vegas<sup>44</sup> y una Dolorosa. Desde el año 1945 desfilan los actuales pasos, excepto la *Virgen de la Soledad y de la Cruz*, que es sustituida en el año 1959 por la actual talla realizada en la localidad de Camarena<sup>45</sup>. La diferencia entre la talla antigua, que podemos ver en la fotografía de la familia Estival, y la imagen actual, y que apreciamos en una instantánea de *El Día de Cuenca*, no son muy notables. Las mayores diferencias se observan en las dimensiones del pañuelo que cubre la cruz y en las velas que se disponían en las antiguas andas. En cuanto a las vestiduras de la Virgen las diferencias son inapreciables.

Pero si las imágenes procesionales han variado, no ha sido menos la configuración del desfile. En los primeros años el desfile seguía un orden<sup>46</sup> hoy desaparecido. De este antiguo orden procesional tenemos constancia por las fotografías que se conservan, algunas de las cuales han sido publicadas por Antonio Pérez Valero<sup>47</sup>. Del antiguo desfile quedan el acompañamiento de hermandades con sus hermanos mayores encabezando la procesión, notable diferencia entre los primeros años, en que el número de cetros era escaso, como demuestra una fotografía de la colección de Pérez Valero, y la actualidad donde todas las hermandades desfilan portando al menos dos o más emblemas. También se mantiene la comitiva de autoridades civiles, militares y eclesiásticas tras la imagen de *Nuestra Señora de la Soledad y de la Cruz* y los Caballeros del Santo Sepulcro. Las personas que representaban a los personajes de la pasión y que iban detrás del paso del Santo Sepulcro, han ido desapareciendo, siendo sustituidos por las damas de la congregación, conocidas popularmente como las «Manolas»<sup>48</sup>, aunque en los últimos años han vuelto a desfilarse los personajes de la samaritana, la Verónica y las tres Marías aunque en una ubicación distinta a la que tenían en épocas pasadas<sup>49</sup>.

La procesión que cierra la Semana Santa conquense, la del Domingo de Resurrección o de El Encuentro, apenas si ha sufrido variaciones desde su fundación por lo que no nos detendremos en su estudio.

### 3. Tradiciones de ayer y de hoy

Si desfiles y pasos han evolucionado a lo largo de casi setenta años de procesiones en Cuenca, aquellas tradiciones más arraigadas en una ciudad y una celebración de estas características, también han cambiado con el paso del tiempo.

Una de las tradiciones que más tiempo ha costado desarraigar, no fue hasta el año 1992, es la prohibición a la mujer de participar con pleno derecho en el seno de la hermandad<sup>50</sup>.



Durante años el papel de la mujer quedó relegado a participar como penitente, vestida de samaritana o estar a la sombra como camarera de esta o aquella Virgen. Esta evolución de la mujer dentro del seno de la hermandad ha sido recogida perfectamente por el objetivo de los grandes profesionales de la fotografía conquense, caso de Ramón Herráiz o Carlos Albendea. Pero la mujer, aunque su papel es cada vez más importante, sigue siendo vetada para participar en la subasta de banzos, aunque algunas hermandades lo empiezan a permitir, y en las Turbas.

Una tradición que se mantiene imperturbable a lo largo del tiempo, y que quizá nunca será conocida por el turista y forastero, pues se da en la antesala de la semana de pasión, son las procesiones organizadas por los colegios con pasos realizados por los propios niños<sup>51</sup>. Pero esta tradición tan conquense no ha pasado desapercibida para los fotógrafos que año tras año han plasmado esos momentos tan especiales para los futuros nazarenos conquenses<sup>52</sup>.

Algo que sí ha desaparecido, aunque para algunos no sea una tradición<sup>53</sup>, es la participación de la banda de cornetas y tambores de la Guardia Civil<sup>54</sup>, que durante dieciocho años, y hasta su desaparición en el año 1986, participó, sin falta, en los desfiles procesionales de Cuenca. Y como buena tradición, unida al sentir conquense, ha sido recogida por fotógrafos de las dos décadas que duró su integración en la semana grande de Cuenca. Así L. Pascual, Ramón Herráiz y muchos otros pusieron su particular mirada en esta agrupación<sup>55</sup>.

Y hablando de música, cómo olvidar el Miserere de Cuenca, aquel que en la actualidad se canta a todos y cada uno de los pasos en las escaleras de San Felipe Neri. Ese Miserere que durante años, además de en San Felipe, se cantaba en Carretería, en la plaza de Cánovas y en la antepuerta, a las puertas del Convento de las reverendas madres Esclavas del Santísimo y María Inmaculada, o de las monjas Blancas como se conocen en Cuenca. El mismo Miserere que hace callar miles de tambores, los de las Turbas, cuando el *Jesús de las seis* o *San Juan «el Guapo»* llegan a la escalinata de San Felipe. Todos esos misereres, en sus distintas ubicaciones han sido inmortalizados, para el recuerdo de conquenses y forasteros por las cámaras fotográficas, antiguas y las más avanzadas digitales<sup>56</sup>.

Un momento, destinado a recobrar fuerzas comiendo un bocadillo, tradicional por antonomasia de la Semana Santa de Cuenca es el descanso en la plaza Mayor, al cobijo de la fachada de la Catedral. Pero a pesar de realizar la parada en la puerta de la Catedral, y a diferencia de lo que sucede en otras ciudades españolas de tradición «semanasanta», los pasos de Cuenca no hacen estación penitencial dentro del templo catedralicio<sup>57</sup>. Momento ese del descanso retratado hasta la saciedad, como las fotos de Ramón Herráiz de los niños sentados descansando en unas escaleras o con la Coca-Cola™ y el bocadillo<sup>58</sup>, o las fotos de los pasos de la procesión en el Calvario sobre sus mesas<sup>59</sup>.

Dicen que en Cuenca todos somos iguales debajo del capuz, pero en Cuenca hubo un personaje, aún hoy recordado, que cada madrugada salía, portando el guión de la Hermandad de la Soledad de San Agustín con la cara descubierta, cubriendo su cabeza con su eterna boina. Ese personaje no es otro que Antonio Aguilar «Pataco». Y así, tal como aparece en la fotografía cedida por la familia Álvaro<sup>60</sup> al libro de la Hermandad de la Soledad de San

desfilaban en pos de las imágenes cumpliendo promesas, incluso alguno como Federico Muelas pedía la presencia de las mujeres pero sin capirotos y, algunos, las querían con mantillas rodeando las andas de las Angustias, otros hablaban de toques «folklóricos y paganos» y «sensación de barullo y confusión». En 1978 y 1979 comenzaron a aparecer pequeños grupos de jovencitas en las filas, incluso sin pertenecer a la Hermandad... En 1990 ya participaban en la subasta de estandartes y, este año, en los cetros y las capas.

51

Quien mejor ha plasmado esta tradición en palabras ha sido Julián Recuenco en «La procesión escolar del Colegio Federico Muelas», en *Cuenca Nazarena* (2005), pág. 53, cuando dice: «En cada barrio los chicos nos agrupábamos en torno a un paso rústico, dos ramas de chopo atadas entre sí en forma de cruz o una muñeca vestida, a modo de manto, con algún trapo encontrado en el fondo de algún viejo baúl». «Este primer plano toma forma en ese plano impar de nazarenos infantes, a menudo bastante larga, esa fila de en medio en la que se agrupan nuestros futuros banzoceros y también los que el día de mañana serán los directivos de nuestras Hermandades».

52

Las imágenes de esta tradición han sido recogidas por Ramón Herráiz en su libro *Nazarenos* (pág. 150), Antonio Abarca en *Cuenca Nazarena* (pág. 54) o Carlos Albendea en

*Retratos Semana Santa 1969-1974*.

53

Para I. J. Pérez Calleja en «Recuerdo (y anhelo) de la Banda de cornetas y tambores de la Guardia Civil en la Semana Santa de Cuenca», en *Cuenca Nazarena* (2006), la banda es uno de los más destacados y destacables elementos simbólicos que en el último tercio del siglo pasado caracterizara a la Semana Grande de Cuenca».

54

Así lo recoge J. M. Carretero en su pregón de Semana Santa del año 1987, «Recuerdo a la Benemérita redoblando en posición de firmes, aguantando el aguacero y la calazón tricorno abajo. Sin un gesto ni una queja».

55

Las fotos han sido tomadas de *Cuenca Nazarena* del año 2006 (pág. 96) y del libro de R. Herráiz, *Nazarenos...*

56

Fotografías como las publicadas en el merecido homenaje a uno de los impulsores del canto del Miserere, don Alberto Vera, en *Cuenca Nazarena* (2006), pág. 46, donde vemos el canto del Miserere en Carretería. O la de R. Herráiz en *Nazarenos...*, (pág. 219) en las escaleras de las monjas Blancas en los años ochenta y las más modernas en San Felipe Neri publicadas en *El Día de Cuenca*.

57

Así lo relata Mariano López Évole en una entrevista concedida a Lucio Mochales para el *Cuenca Nazarena* (1997), pág. 33.

58

R. Herráiz y N. Amago Mampaso, *Nazarenos...*, pág. 48.

59

«Especial Semana Santa», *Nuevo Diario*, Cuenca (1991), pág. 76.

60

A. Melero Pita, *ob. cit.*, pág. 47.

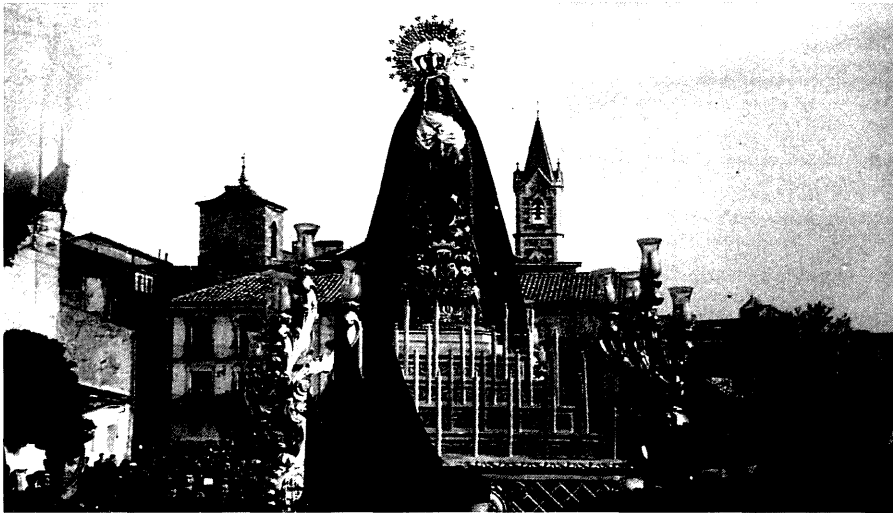
Agustín, será siempre recordado. A su muerte se intentó que su hijo tomara el testigo, pero la idea, como suele pasar siempre que se intenta suplir a personajes carismáticos, no cuajó.

Una de esas tradiciones que uno no sabe bien cómo se convierten en tal, y que, a mi modo de ver, afortunadamente ha desaparecido, era la de llevar el capuz levantado durante el recorrido procesional mostrando la cara. De estos momentos son miles las imágenes que tenemos a lo largo de los años, pues esta «tradicición» ha sido una constante, hasta haber sido prohibida por la Junta de Cofradías. Como ejemplo hemos tomado una fotografía de los banceros de *Jesús Nazareno de El Salvador* tomada por Carlos Albendea a la llegada del paso al jardincillo de El Salvador.

Pero hay cosas que en Cuenca nunca cambian y que año tras año generan grandes discusiones. Esto no es otra cosa que el sacar a la calle los pasos, a diferencia de lo que sucede en otras ciudades de arraigada tradición de Semana Santa, aunque el cielo amenace lluvia, o incluso si la lluvia es fina, con el consiguiente daño de las tallas. Este es el caballo de batalla de muchos historiadores del arte dentro de las hermandades, aunque hasta este momento no hemos sido muy escuchados. Para documentar este hecho qué mejor que la imagen, y en concreto tres de tres décadas diferentes: setenta, ochenta y noventa<sup>61</sup>.

61

La de los años setenta nos muestra el desfile del Huerto de San Antón bajo la lluvia, fotografía esta aparecida en el «Especial de Semana Santa» de *Nuevo Diario* del año 1991, pág. 60. La fotografía de los años ochenta, realizada por Ramón Herráiz y publicada en su libro *Semana Santa. Cuenca* (pág. 68), nos muestra a *Nuestra Señora de las Angustias* subiendo hacia El Salvador. La última, publicada en *Cuenca Nazarena* (2006), pág. 44, nos muestra los grupos escultóricos de la procesión de Paz y Caridad en su descanso en la plaza Mayor tapados por plásticos.



- 1  
*Primer grupo de turbos tras la recuperación de la Semana Santa.*
- 2  
*Soledad del puente en procesión.*



3  
*Soledad de San Agustín* bajo palio. En primer término,  
Antonio Aguilar «Pataco» sobre las antiguas andas.









