

Colección **almud**
fotografía **07**



FOTOGRAFÍA Y PATRIMONIO CULTURAL

V, VI y VII ENCUENTROS EN CASTILLA-LA MANCHA



CENTRO DE ESTUDIOS
DE CASTILLA-LA MANCHA



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Editores : **Rafael Villena Espinosa - José Manuel López Torán**

FOTOGRAFÍA Y PATRIMONIO CULTURAL

V, VI y VII ENCUENTROS EN CASTILLA-LA MANCHA

FOTOGRAFÍA Y PATRIMONIO CULTURAL

V, VI y VII ENCUENTROS EN CASTILLA-LA MANCHA

Editores

Rafael Villena Espinosa
José Manuel López Torán



CENTRO DE ESTUDIOS
DE CASTILLA-LA MANCHA



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2018

ENCUENTRO HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA DE CASTILLA-LA MANCHA

(5º, 6º y 7º. 2012, 2014, 2016. Albacete, Toledo, Ciudad Real)

Fotografía y Patrimonio Cultural: V, VI y VII encuentros en Castilla-La Mancha / editores Rafael Villena Espinosa, José Manuel López Torán. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2018.

624 p. ; il. ; 22 cm. – (Coediciones ; 149)

D.L. CU 111-2018. – ISBN 978-84-9044-333-0 (edición impresa)

1. Fotografía. 2. Congresos y asambleas 3. Actas 4. Historia contemporánea 5. Ciencias auxiliares de la historia 6. Historia local 7. Castilla-La Mancha I. Universidad de Castilla-La Mancha. Servicio de Publicaciones. II. Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. III. Título

77(460.28)(063)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

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

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

Colección COEDICIONES nº 149

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

Foto de cubierta: Estudios Dumny. 1962



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

I.S.B.N.: 978-84-9044-333-0 (edición impresa)
D.O.I.: <http://dx.doi.org/10.18239/coe.149.2018>

D.L. CU 111-2018
Composición: Sandra Ramírez-Cárdenas
Impresión: XXXXX

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

Entidades colaboradoras:

V ENCUENTRO

Diputación de Albacete, Facultad de Humanidades de Albacete (UCLM), Fundación CCM, Instituto de Estudios Albacetenses, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Museo de Albacete

VI ENCUENTRO

ANABAD Castilla-La Mancha, Ayuntamiento de Toledo, Diputación Provincial de Toledo, Facultad de Humanidades de Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, The Hispanic Society Of America

VII ENCUENTRO

Centro de Iniciativas Culturales, Facultad de Letras de Ciudad Real y Vicerrectorado de Cultura, Deporte y Extensión Universitaria

2018 
AÑO EUROPEO
DEL PATRIMONIO
CULTURAL
#EuropeForCulture

Índice general

- 13 CULTURA, PATRIMONIO, FOTOGRAFÍA
Rafael Villena Espinosa y José Manuel López Torán

21 **V ENCUENTRO**
FOTOGRAFÍA: COLECCIÓN Y MEMORIA
PONENCIAS

- 27 LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS DE LUIS ALBA EN EL ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO
Mariano García Ruipérez

- 55 MEMORIA DE LAS BRIGADAS INTERNACIONALES EN BLANCO Y NEGRO
Fernando Rovetta Klyver

COMUNICACIONES

- 75 LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DEL PINTOR PEDRO ROMÁN MARTÍNEZ DESCUBIERTA EN EL ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TOLEDO
Lorenzo Andrinal Román

- 83 GESTIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA AÉREA Y SU TRATAMIENTO CON SISTEMAS DE INFORMACIÓN GEOGRÁFICA: EL "VUELO AMERICANO DE 1956" EN LA MANCHA
Alfonso Fernández-Arroyo López-Manzanares

- 99 EL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y MONUMENTAL DE CASTILLA-LA MANCHA EN LAS FOTOGRAFÍAS DE LA REVISTA *VÉRTICE* (1937-1946)
Silvia García Alcázar

- 115 LAS FOTOGRAFÍAS DE CARLOS VÁZQUEZ Y EL QUIJOTE: LA EDICIÓN DE 1931
Jorge Fco. Jiménez Jiménez

- 137 SOBRE LA SAGA DE LOS IBÁÑEZ: HELLÍN EN LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA
Pedro J. Miguel Tomás y Beatriz Esteban Muñecas

161 VI ENCUENTRO TRAS LA CÁMARA: CENTENARIO DE CASIANO ALGUACIL (1914 - 2014) Y HOMENAJE A MANUEL CARRERO DE DIOS

PONENCIAS

- 167 LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE CASIANO ALGUACIL EN EL ARCHIVO DE LA DIPUTACIÓN DE TOLEDO
M^a Jesús Cruz Arias
- 177 LAS FOTOGRAFÍAS DE CASIANO ALGUACIL EN EL ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO
Mariano García Ruipérez
- 191 FROM ANDALUCÍA TO VIZCAYA: "RECUERDOS Y BELLEZAS" OF AN UNKNOWN ALGUACIL
Patrick Lenaghan
- 209 MANUEL CARRERO DE DIOS, IMPULSOR DE LA RECUPERACIÓN DE ALGUACIL
Isidro Sánchez Sánchez
- 227 CASIANO ALGUACIL: MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS TOLEDANAS
Beatriz Sánchez Torija
- 247 CASIANO ALGUACIL EN LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE PATRIMONIO NACIONAL
Reyes Utrera Gómez

COMUNICACIONES

- 263 APROXIMACIÓN A UNA HISTORIA DE LA TARJETA POSTAL ANTIGUA DE PUERTOLLANO (1906-1933)
José Domingo Delgado Bedmar
- 277 TURISMO Y FOTOGRAFÍA EN LA CIUDAD DE TOLEDO A TRAVÉS DE SUS MONUMENTOS
Jesús Nicolás Torres Camacho

**161 VII ENCUENTRO
FOTOGRAFÍA Y SOCIEDAD
PONENCIAS**

- 301** SEGORBE Y LA COMARCA DEL PALANCIA (CASTELLÓN): ESTUDIOS SOBRE FOTÓGRAFOS “MENORES”
Francisco José Guerrero Carot
- 315** JOAQUÍN ARNAU ITARTE. ENTRE “MENORES” Y “MAYORES”
Jorge Fco. Jiménez Jiménez
- 335** INDIANOS Y FOTOGRAFÍA. LOS FONDOS FOTOGRÁFICOS DE DOS AFICIONADOS: QUIJAS Y FACI
Celestina Losada Varea
- 353** EL CUERPO ES EL LUGAR. RELATOS VISUALES CONTEMPORÁNEOS DEL TURISMO EN ESPAÑA
Carmelo Vega

**COMUNICACIONES.
LA FOTOGRAFÍA COMO FUENTE DOCUMENTAL**

- 375** LA FOTOGRAFÍA HISTÓRICA COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA TRADICIONAL
Diego Clemente Espinosa
- 395** MIGUEL FISAC A TRAVÉS DEL OBJETIVO. FOTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA MODERNA EN LOS AÑOS
CINCUENTA
Ramón Vicente Díaz del Campo Martín Mantero
- 413** FOTOGRAFÍAS E ILUSTRACIONES EN EL CATÁLOGO MONUMENTAL DE CIUDAD REAL (1917)
Víctor Iniesta Sepúlveda
- 431** FOTOGRAFÍAS EN EL CATÁLOGO MONUMENTAL DE CUENCA
Julia Martínez Cano

CASTILLA-LA MANCHA

- 445 TOLEDO AL DAGUERROTIPO: LA ILUSIÓN ENCONTRADA
María de los Santos García Felguera y José Valderrey de Lera
- 465 RECUERDOS DE DAIMIEL: LA IMAGEN DE LA POBLACIÓN A TRAVÉS DE UNA COLECCIÓN DE POSTALES DE COMIENZOS DEL SIGLO XX
Henar Martín-Portugués Muñoz de Morales
- 477 GENEROSO MEDINA: LA PUESTA EN VALOR DE UN FOTÓGRAFO LOCAL
Juan Francisco Prado Sánchez-Cambroner

GUERRA E IMAGEN

- 489 LA IMAGEN DE LA DESTRUCCIÓN: PATRIMONIO Y ARQUITECTURA EN LA TARJETA ILUSTRADA DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL
José Manuel López Torán
- 505 MUJERES EN Y PARA UNA GUERRA: ESPAÑA, 1936-1939. ANÁLISIS A TRAVÉS DE LA MIRADA DEL FOTÓGRAFO SANTOS YUBERO, CRONISTA GRÁFICO DE MADRID
José Manuel Peláez Roper y Beatriz de las Heras Herrero
- 523 LA "PHOTOGRAPHIC PHOTOSYNTHESIS" DE HEATHER ACKROYD AND DAN HARVEY
Carlota Santabábara Morera
- 537 ARQUEOINSTANTE: 80 AÑOS DEL COMIENZO DE LA GUERRA CIVIL EN TOLEDO
Carlos Vega Hidalgo, Sergio Isabel Ludeña e Inés del Castillo Bargueño

FOTÓGRAFOS

- 555 SANTOS FERNÁNDEZ SANTOS Y EL ÁLBUM DE SOMALO
Juan Castroviejo Sanz
- 577 DE LA OBJETIVIDAD A LA SUBJETIVIDAD DEL RETRATO POLICIAL DE BERTILLON: LA RELEVANCIA DEL
CONTEXTO CULTURAL
Lourdes Delgado-Fernández
- 585 JULIO SERRANO BARAHONA (1914-1995). UN FOTÓGRAFO DE RECAS (TOLEDO) EN EL REINO DE
VALENCIA
Francisco José Guerrero Carot
- 593 JOSÉ GONZÁLEZ BILLÓN. MILITAR, ARTISTA Y FOTÓGRAFO
Raúl Hevia García
- 605 RECUPERACIÓN DE LA OBRA ESCULTÓRICA DEL ARTISTA JUAN D'OPAZO A TRAVÉS DE SUS
FOTOGRAFÍAS
Isabel Loro García-Muñoz

CULTURA, PATRIMONIO, FOTOGRAFÍA

Rafael Villena Espinosa y José Manuel López Torán
Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

La gente despojada de su pasado parece la
más ferviente entusiasta de las fotografías,
en su país y en el exterior
(SONTAG, 1977: 10)

En 2018 celebramos el Año Europeo del Patrimonio Cultural, promovido por la Unión Europea, según el acuerdo conjunto del Parlamento y el Consejo. Se pretende con este evento dar cumplimiento al Tratado mismo de la Unión, cuyo artículo 167 contemplaba la necesaria contribución al florecimiento de las culturas de sus Estados miembros. Por lo tanto, una iniciativa legislativa que pone el acento en la defensa del patrimonio cultural común, al que el preámbulo del acuerdo se refiere expresamente como

un amplio espectro de recursos heredados del pasado en todas las formas y aspectos: tangibles, intangibles y digitales (tanto originariamente digitales como digitalizados), incluidos los monumentos, parajes, paisajes, competencias, prácticas, conocimientos y expresiones de la creatividad humana, así como las colecciones conservadas y gestionadas por entidades públicas o privadas como los museos, bibliotecas y archivos¹.

Con el fin de reforzar la implicación colectiva en la celebración, la Unión ha desplegado además una serie de acciones en Internet, como la creación de una etiqueta para las redes sociales (#EuropeForCulture) o la inclusión de un distintivo para aquellos sitios, colectivos e instituciones que contribuyan con sus agendas a difundir actividades en favor del patrimonio europeo².

Es cierto que a veces los organismos políticos y, a rebujo de ellos, las instituciones culturales, parecen moverse solo bajo el impulso de la conmemoración o la promoción del día de, el mes de, el año de...

1 "Decisión (UE 2017/864) del Parlamento Europeo y del Consejo de 17 de mayo de 2017 relativa a un Año Europeo del Patrimonio Cultural (2018)". *Diario Oficial de la Unión Europea*, 20 de mayo de 2017.

2 <<https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/patrimonio/mc/patrimonio-union-europea/a-europeo-patrimonio.html>> [Consulta: 13 de abril de 2018]. La Facultad de Humanidades de Toledo, habitual colaboradora del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha y coorganizadora de varios de los encuentros de fotografía, ha obtenido el distintivo por su programación de actividades en torno al patrimonio cultural. <<http://humanidadestoledo.uclm.es/la-facultad-obtiene-el-sello-del-ano-europeo-del-patrimonio-cultural/>>[Consulta: 13 de abril de 2018].

Pero también nos parece que iniciativas de ese calado contribuyen de una manera decisiva a sensibilizar a la ciudadanía y acercarla al patrimonio, tanto material como inmaterial. Además, estas celebraciones pueden brindar escenarios idóneos para reflexionar sobre nuevas formas de investigarlo, preservarlo y gestionarlo³.

El patrimonio cultural está íntimamente relacionado con la sociedad que lo ha creado y juega un papel importante en la cohesión de las comunidades, más aún en un momento en el que la diversidad está creciendo de manera generalizada por todo el continente. Además, con el fenómeno de la globalización corremos el riesgo de ver difuminadas esas raíces de las que partimos a consecuencia, en muchas ocasiones, de su desconocimiento. Y del desconocimiento la ignorancia y el olvido...

En el marco de las muchas iniciativas que, desde numerosas instituciones tanto gubernamentales como académicas, se desarrollan a lo largo de este año queremos destacar aquellas que parten de la Universidad de Castilla-La Mancha, y más en concreto del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, con su firme compromiso por la conservación y difusión del patrimonio. Cuando hablamos de patrimonio cultural debemos entenderlo como la construcción humana o la identidad de una comunidad en todo su conjunto, lo que lleva necesariamente a incluir elementos patrimoniales tanto materiales como inmateriales. Por ello, el CECLM, con su línea de investigación sobre fotografía, contribuye a la conservación del patrimonio en todas sus facetas, desde la que entendemos como más monumental hasta la dimensión intangible.

La relación entre fotografía y patrimonio material está plenamente asentada en la sociedad. Nadie duda de la capacidad de la imagen para transportarnos a otros lugares, gracias, por ejemplo, a las decenas de fotografías que cada día contemplamos en las redes sociales y que han sido tomadas a miles de kilómetros; o a esas otras que nos permiten conocer el estado en el que se encontraba tiempo atrás un determinado edificio o espacio. Por otro lado, el patrimonio inmaterial queda recogido por la fotografía en la medida en que retiene aspectos de nuestro pasado, atrapándolos en el tiempo (CRESPO y VILLENA, 2007: 13-19; CHUMILLAS, 2016; SÁNCHEZ VIGIL, 2012). Una de las mejores muestras de esta relación la encontramos en el magnífico libro *España oculta*, de Cristina García Rodero (1989) a quien, además, el CECLM ha propuesto para que sea investida doctora honoris causa por la Universidad regional. En una de las entrevistas realizadas a la autora con motivo de la concesión del Premio Nacional de Fotografía, afirmaba que la cámara le ha ayudado a relacionarse mejor con las personas y a entrar más en la profundidad de nuestro país⁴.

3 Desde los medios hay quien ha ironizado sobre la saturación de celebraciones y conmemoraciones. Así lo hacía Antonio MUÑOZ MOLINA, "Las conmemoraciones". *El País* (22 de diciembre de 2017). Más allá de posibles críticas, entre creativas y urgentes, nosotros apostamos por la celebración de estas iniciativas institucionales como una coyuntura de oportunidades.

4 <https://elpais.com/diario/1996/11/07/cultura/847321213_850215.html> [Consulta: 28 de abril de 2018].

El patrimonio cultural influye en la vida cotidiana, arma nuestra identidad y posee un valor universal para todos nosotros, como individuos y como integrantes de una comunidad plural. Esas manifestaciones que la fotografía consigue retener magistralmente son las que se han transmitido de generación en generación y que gracias a la potencia de la imagen podemos recrear en cierta medida, incluso cuando se han perdido con el paso del tiempo.

Pero como bien recoge la citada iniciativa europea en su lema, el patrimonio cultural no es únicamente un legado del pasado, sino también un recurso imprescindible para el futuro, algo que nos remite a nuestro compromiso social con las generaciones venideras. En este sentido, la tecnología se ha puesto al servicio de la preservación y difusión de esa vasta herencia y, así, el gran público puede acceder con facilidad desde cualquier rincón del mundo a infinidad de documentos de archivo, antes difícilmente accesibles para aquellos que no fueran expresamente investigadores. La digitalización emprendida por muchas instituciones también contribuye a cohesionar la sociedad a través de sus nervios culturales compartidos en la medida en que la Red supone el punto de unión global para millones de personas. Es más, no solo favorece la difusión o el acceso, sino que también repercute en la conservación de los documentos, sobre todo aquellos como los fotográficos, que presentan una mayor fragilidad.

El CECLM no ha sido ajeno a las estrategias de digitalización y así lo atestiguan las cifras de contribución de objetos digitales tanto a Europea como a Hispana. En el caso de la primera, portal de acceso a la cultura digital española, el Centro de Estudios ocupa el séptimo lugar en número de contribuciones, con cerca de 70 000 registros⁵. Por otro lado, Europea -la gran biblioteca digital europea de acceso libre en la que están presentes más de 2200 instituciones- sitúa al CECLM en el undécimo puesto de entre las españolas con mayor número de aportaciones. En ambos casos, las posiciones se han venido manteniendo durante los últimos años.

Además de estas plataformas, el Centro viene apostando de manera decidida por Flickr⁶ como red social a través de la cual difundir sus fondos fotográficos digitalizados. En el momento de escribir estas líneas aloja más de 5200 fotos, distribuidas entre cerca de 130 álbumes y ha recibido más de 5 millones de visitas. Se trata de una estrategia que hemos compartido con otras instituciones culturales de todo el mundo que custodian patrimonio fotográfico (ALMARCHA, FERNÁNDEZ y VILLENA, 2014).

Todo este esfuerzo en torno a lo digital ha sido prioritario para la dirección del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, aun cuando para afrontarlo se han debido sortear no pocas dificultades de financiación, sobre la cual acaban pivotando muchas políticas de preservación y difusión de nuestro patrimonio.

5 Datos disponibles en el siguiente enlace: <<http://hispanapro.mecd.es/tag/estadisticas/>> [Consulta: 22 de abril de 2018].

6 <<https://www.flickr.com/photos/ceclm/>> [Consulta: 22 de abril de 2018].

De la financiación dependen no solo las máquinas, sino también las personas y los servicios; es obvio decirlo, pero no podemos renunciar a subrayar lo dificultoso del empeño cuando se ejecuta en un entorno de escala reducida.

A pesar del silencio editorial de los últimos años, hemos seguido organizando los encuentros de historia de la fotografía que iniciaron su andadura en 2004 y que de manera bienal se han sucedido desde entonces. Los efectos de la crisis económica en la que continuamos inmersos dejaron en suspenso irremediadamente la publicación de los celebrados en Albacete y Toledo que ahora, por fin, podemos retomar junto al más reciente de Ciudad Real.

Así, a continuación, el lector dispone de un volumen que recopila las aportaciones presentadas en las tres últimas convocatorias (2012, 2014 y 2016), y que nos han servido para vertebrar el texto a partir de esos tres grandes bloques. A su vez, cada uno de ellos se organiza en dos subapartados: ponencias y comunicaciones, en función de las características de las distintas intervenciones que se suceden por orden alfabético de sus autores. El resultado es de una enorme variedad en cuanto al enfoque y contenidos de cada texto, en lógica consonancia con la multiplicidad de trabajos que fueron presentándose.

El capítulo correspondiente al V Encuentro, *Fotografía: Colección y Memoria*, celebrado en Albacete (25 y 26 de octubre de 2012), se abre con dos ponencias de enfoque muy diferente. La primera de ellas, *La colección de fotografías de Luis Alba en el Archivo Municipal de Toledo* (Mariano García Ruipérez), detalla el proceso de adquisición de esta importante colección y nos aproxima tanto a su contenido como a las labores desarrolladas en su organización y descripción. Por otro lado, a propósito del título del Encuentro, *Memoria de las Brigadas Internacionales en blanco y negro* (Fernando Rovetta Klyver) supone una reflexión sobre historia y memoria con la aplicación práctica en el contexto de esta organización.

En el bloque de comunicaciones el lector encontrará intervenciones relativas a la gestión y tratamiento del patrimonio fotográfico o a la relación de este con el patrimonio artístico regional, junto a otras centradas en la obra de fotógrafos como Pedro Román, Carlos Vázquez o los Ibáñez.

A propósito de esto último, nos gustaría destacar la figura del fotógrafo como hacedor y responsable de todo este proceso. Hemos venido hablando hasta ahora de patrimonio fotográfico, pero quienes están detrás son los propios fotógrafos, algunos de renombre como Casiano Alguacil y otros quizás "menores"⁷ (en el sentido de menos conocidos por el público no experto), pero que igualmente contribuyeron con sus aportaciones a añadir valor al patrimonio fotográfico.

7 La incorporación del adjetivo (siempre entrecorillado) al título de una de las mesas redondas suscitó un vivo debate entre los asistentes y ahora volvemos a retomarlo para el texto de presentación. Se trataba de llamar la atención sobre una extensa nómina de fotógrafos que no se incluyen generalmente entre las páginas de manuales y enciclopedias, que son, pues, menos conocidos; pero no tanto se pretendía fijar *a priori* una jerarquía, aunque los expertos pueden finalmente, en efecto, valorar la trascendencia histórica que unos y otros han tenido.

Precisamente, el segundo bloque da fe de la importancia de los mismos, ya que en esta ocasión el encuentro (Toledo, 2 y 3 de abril de 2014), giró en torno a la figura de Casiano Alguacil. En cuanto a las ponencias, podemos empezar destacando la de María Jesús Cruz Arias, *La colección fotográfica de Casiano Alguacil en el Archivo de la Diputación de Toledo*, quien nos presenta la interesante colección de casi doscientos cincuenta negativos fotográficos en placas de vidrio conservadas en el Archivo de la Diputación de Toledo, mientras que *Las fotografías de Casiano Alguacil en el Archivo Municipal de Toledo* (Mariano García Ruipérez) aborda la evolución del fondo sobre aspectos relacionados con su conservación, descripción, reproducción o difusión.

La aportación del conservador de The Hispanic Society of America, Patrick Lenaghan, *From Andalucía to Vizcaya: "Recuerdos y Bellezas" of an unknown Alguacil* supone un acercamiento magnífico a una de las colecciones más importantes del fotógrafo, 286 negativos de vidrio y al menos 250 copias suyas, lo que comprende la mitad de su trabajo documentando monumentos fuera de Toledo.

Por su parte, Reyes Utrera Gómez, en su texto *Casiano Alguacil en la colección fotográfica de Patrimonio Nacional*, aborda la colección de imágenes custodiadas en la Real Casa que, tal y como afirma, ingresaron en la institución por la fama de excelente fotógrafo de la que gozaba.

Por otro lado, Isidro Sánchez Sánchez recorre la producción bibliográfica de Manuel Carrero de Dios como impulsor que fue de la recuperación de Alguacil, así como también entreteje una sugerente reflexión sobre la evolución de la fotohistoria en las últimas décadas.

Finalmente, Beatriz Sánchez Torija, autora de *Casiano Alguacil: más allá de las fronteras toledanas*, nos invita a comprender las principales contribuciones del fotógrafo a la historia de la imagen en España, al mismo tiempo que apuesta por un mayor conocimiento de su extensa obra fuera del ámbito toledano.

En cuanto a las comunicaciones, reflejan diversos acercamientos relativos a dos localidades de la región. *Aproximación a una historia de la tarjeta postal antigua de Puertollano (1906-1933)*, de José Domingo Delgado Bedmar, utiliza cuatro series de postales editadas antes de la guerra civil; mientras que Jesús Nicolás Torres Camacho -*Turismo y fotografía en la ciudad de Toledo a través de sus monumentos*- da cuenta del protagonismo que los monumentos adquirieron en las fotografías, lo que hoy en día nos permite, entre otras cosas, observar su evolución y el entorno en el que se enclavan.

Para concluir, el bloque dedicado al VII Encuentro, celebrado en Ciudad Real (14 y 15 de diciembre de 2016) bajo el lema *Fotografía y sociedad* constituye, como puede apreciar el lector, prácticamente la mitad de las intervenciones que se recogen en todo el volumen.

El apartado de ponencias lo conforman intervenciones en su mayoría organizadas en torno a la mesa redonda "Estudios sobre fotógrafos *menores*", a la que ya nos hemos referido. Es el caso de *Segorbe y la Comarca del Palancia (Castellón): estudios sobre fotógrafos "menores"* (Francisco José Guerrero Carot),

Joaquín Arnau Itarte. *Entre "menores" y "mayores"* (Jorge Francisco Jiménez Jiménez) e *Indianos y fotografía. Los fondos fotográficos de dos aficionados: Quijas y Faci* (Celestina Losada Varea).

La ponencia inaugural había corrido a cargo de Carmelo Vega de la Rosa, quien trazó un magnífico recorrido por los discursos contemporáneos de promoción turística utilizados en nuestro país, que ofrecen la visión de un espacio de experiencias y de emociones que transforman al viajero. El título de su texto: *El cuerpo es el lugar. Relatos visuales contemporáneos del turismo en España*.

Como resultado de la elevada participación de comunicaciones en el último encuentro, estas páginas se han organizado respetando la división del propio programa, tal y como se diseñó en su momento. Así, un primer grupo lo conforma una serie de cuatro intervenciones centradas en los usos documentales de la fotografía. Es el caso de *La fotografía histórica como fuente para el estudio de la arquitectura tradicional* (Diego Clemente Espinosa), *Miguel Fisac a través del objetivo. Fotografía y arquitectura moderna en los años cincuenta* (Ramón Vicente Díaz del Campo), *Fotografías e ilustraciones en el Catálogo Monumental de Ciudad Real, 1917* (Víctor Iniesta Sepúlveda) y *"Fotografías" en el Catálogo Monumental de Cuenca* (Julia Martínez Cano).

El segundo grupo de comunicaciones tiene como eje la riqueza patrimonial de Castilla-La Mancha y así lo abordan desde diferentes enfoques las siguientes intervenciones: *Toledo al daguerrotipo: la ilusión encontrada* (María de los Santos García Felguera y José Valderrey de Lera), *Recuerdos de Daimiel: La imagen de la población a través de una colección de postales de comienzos del siglo XX* (Henar Martín-Portugués), *Generoso Medina: la puesta en valor de un fotógrafo local* (Juan Francisco Prado).

Con el paso del tiempo todo iba acaparando la atención del objetivo y, así, la guerra también pasó a ser un tema recurrente para la fotografía desde el momento en el que la técnica se perfeccionó lo suficiente como para permitir trabajar a cielo abierto. Precisamente a esta cuestión se refiere el siguiente bloque de intervenciones como *La imagen de la destrucción: patrimonio y arquitectura en la tarjeta ilustrada de la Primera Guerra Mundial* (José Manuel López Torán), *Mujeres en y para una guerra: España, 1936-1939. Análisis a través de la mirada del fotógrafo Santos Yubero, cronista gráfico de Madrid* (José Manuel Peláez Roperó y Beatriz de las Heras Herrero), *La "Photographic Photosynthesis" de Heather Ackroyd and Dan Harvey* (Carlota Santabárbara Morera) y *Arqueoinstante: 80 años del comienzo de la Guerra Civil en Toledo* (Carlos Vega Hidalgo, Sergio Isabel Ludeña e Inés Del Castillo Bargeño).

Por último, cierra este bloque un grupo de intervenciones centradas de nuevo en la figura de fotógrafos, bien de la región, bien de fuera de ella. Encontramos: *Santos Fernández Santos y el álbum de Somalo* (Juan Castroviejo Sanz), *De la objetividad a la subjetividad del retrato policial de Bertillon: la relevancia del contexto cultural* (Lourdes Delgado-Fernández), *Julio Serrano Barahona (1914-1995). Un fotógrafo de Recas (Toledo) en el Reino de Valencia* (Francisco José Guerrero Carot), *José González Billón. Militar, artista y fotógrafo* (Raúl Hevia García) y *Recuperación de la obra escultórica del artista Juan D'Opazo a través de sus fotografías* (Isabel Loro García-Muñoz).

* * *

No podemos finalizar esta introducción sin mostrar nuestro más sincero agradecimiento a todos los que han hecho posible que este volumen vea la luz: ponentes o comunicantes que han participado en cada uno de los Encuentros, el equipo del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, el Servicio de Publicaciones de la UCLM y aquellas instituciones que financiaron su celebración.

En el marco del Año Europeo del Patrimonio Cultural, el Centro va a seguir apostando de manera decidida por la celebración de estos encuentros, que sin duda aportan su grano de arena en la consecución de una identidad común. La siguiente cita en Toledo, donde nos reunimos en noviembre de 2018 para hablar de *Fotografía y Turismo*.

Toledo-París, mayo de 2018

Bibliografía

- ALMARCHA, E., FERNÁNDEZ, Ó. y VILLENA, R. (2014). "La utilización de Flickr para la difusión de colecciones fotográficas institucionales", en *Girona 2014: Archivos e Industrias Culturales*, <<http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id127.pdf>> [Consulta: 17 de abril de 2018].
- CHUMILLAS, R. (2016). "Editorial", en *Fotografía y patrimonio a debate. Patrimonio cultural de España*, 11. Madrid: Ministerio de Educación, pp. 9-11. <<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/patrimonio-cultural-de-espana-n-11-2016-fotografia-y-patrimonio-a-debate/fotografia-patrimonio-historico-artistico/20802C>> [Consulta: 2 de mayo de 2018].
- CRESPO JIMÉNEZ, L. y VILLENA ESPINOSA, R. (2007). "Fotografía y Patrimonio" en *Fotografía y patrimonio: II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 13-20.
- GARCÍA RODERO, C. (1989). *España oculta*. Barcelona: Lunwerg.
- MUÑOZ MOLINA, A. (22 de diciembre de 2017). "Las conmemoraciones", *El País*, [s.p.].
- SÁNCHEZ VIGIL, J.M. (2012). "La fotografía: patrimonio e investigación" en *Artigrama*, 27, pp. 25-35.
- SONTAG, S. (1977). *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

V ENCUENTRO
FOTOGRAFÍA: COLECCIÓN Y MEMORIA

PONENCIAS

- 27 LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS DE LUIS ALBA EN EL ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO
Mariano García Ruipérez
- 55 MEMORIA DE LAS BRIGADAS INTERNACIONALES EN BLANCO Y NEGRO
Fernando Rovetta Klyver

COMUNICACIONES

- 75 LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DEL PINTOR PEDRO ROMÁN MARTÍNEZ DESCUBIERTA EN EL ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TOLEDO
Lorenzo Adrinal Román
- 83 GESTIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA AÉREA Y SU TRATAMIENTO CON SISTEMAS DE INFORMACIÓN GEOGRÁFICA: EL "VUELO AMERICANO DE 1956" EN LA MANCHA
Alfonso Fernández-Arroyo López-Manzanares
- 99 EL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y MONUMENTAL DE CASTILLA-LA MANCHA EN LAS FOTOGRAFÍAS DE LA REVISTA *VÉRTICE* (1937-1946)
Silvia García Alcázar
- 115 LAS FOTOGRAFÍAS DE CARLOS VÁZQUEZ Y EL QUIJOTE: LA EDICIÓN DE 1931
Jorge Fco. Jiménez Jiménez
- 137 SOBRE LA SAGA DE LOS IBÁÑEZ: HELLÍN EN LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA
Pedro J. Miguel Tomás y Beatriz Esteban Muñecas

PONENCIAS



LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍAS DE LUIS ALBA EN EL ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO

Mariano García Ruipérez
Archivo Municipal de Toledo

Resumen

Luis Alba González ha formado a lo largo de su vida la mejor colección de fotos sobre Toledo existente en la actualidad, con imágenes que van desde 1852 hasta entrado el siglo XXI. Esta colección privada ha sido adquirida recientemente por el Ayuntamiento de Toledo. En este texto se da cuenta del proceso de adquisición realizándose, además, una aproximación a su contenido y a las tareas desarrolladas en su organización y descripción en el Archivo Municipal de Toledo. Por último, se destacan las imágenes del fotógrafo Alfonso Begue (1834-1865) presentes en la Colección.

Palabras clave: Luis Alba González, Colecciones fotográficas, Toledo, Archivo Municipal de Toledo, Fotografías, Alfonso Begue, Siglo XIX, Siglo XX.

Abstract

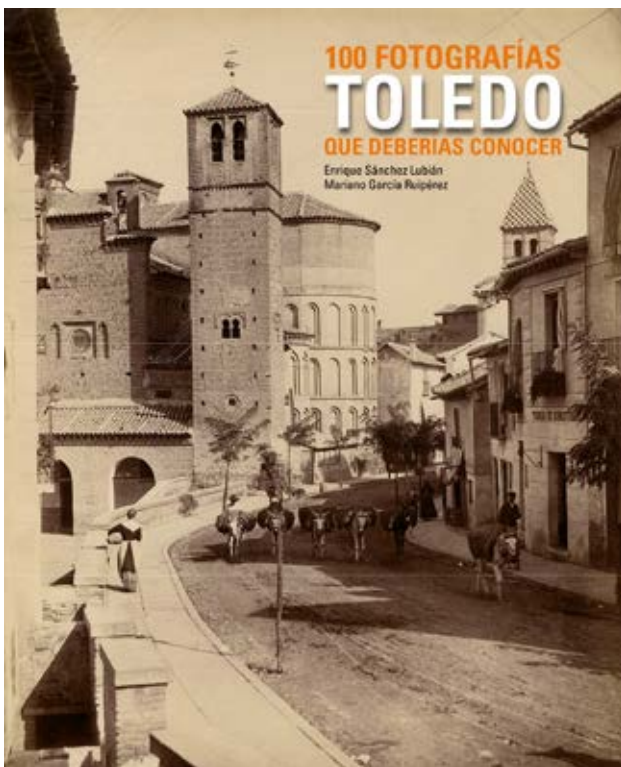
Throughout his life, Luis Alba González has formed the best collection of photographs of Toledo that currently exists, with images from 1852 to the beginning of the 21st century. This private collection has recently been acquired by the Toledo Town Hall. In this text, we explain the process of acquisition and we give an approximation of its content, as well as the tasks developed in its organization and description in the

Municipal Archive of Toledo. Finally, emphasis is placed on the images of photographer Alfonso Begue (1834-1865) within the collection.

Keywords: Luis Alba González, Photographic Collections, Toledo, Municipal Archive of Toledo, Photographs, Alfonso Begue, 19th Century, 20th Century.

1. Toledo y la fotografía: fondos y colecciones

En el año 2011, la editorial Lunwerg publicó un libro, titulado *Toledo: 100 fotografías que deberías conocer*, redactado por Enrique Sánchez Lubián y Mariano García Ruipérez. En su introducción se destacaba el trabajo de localización y adquisición de imágenes toledanas de todo tipo y origen realizado a lo largo de su vida por el bibliófilo Luis Alba, y se afirmaba que "su colección no tiene parangón con ninguna otra pública o privada sobre la ciudad de Toledo, dada su variedad de formatos y procedencias, y su amplitud cronológica" (SÁNCHEZ Y GARCÍA, 2011: 14). De las cien fotografías seleccionadas en ese libro, que debían ilustrar el devenir de la ciudad entre los años 1852 y 2000, más de la mitad, en concreto cincuenta y dos, pertenecen a la colección formada por Luis Alba. Y aunque en cualquier selección, especialmente si se realiza sobre decenas de miles de instantáneas, siempre existe un



Cubierta del libro *Toledo 100 fotografías*

grado de subjetividad condicionado por las preferencias e intereses de los autores y de la editorial, está

claro que el conjunto de fotografías que ahora vamos a comentar tiene un valor excepcional.

Para valorar la colección formada por Luis Alba debemos tener en cuenta el patrimonio documental fotográfico conservado en la actualidad en la ciudad de Toledo, pues solo así podemos entender su singularidad. En las bibliotecas toledanas no se conservan fondos o colecciones fotográficas, o al menos no se da cuenta de su existencia en sus instrumentos descriptivos. Más afortunados son sus archivos. De entre todos ellos destaca el Archivo Histórico Provincial de Toledo que custodia el fondo generado por la "Casa Rodríguez"¹ y cuyas imágenes abarcan supuestamente un siglo, entre 1884 y 1984. Está formado por casi 150.000 negativos, la mayoría en placas de vidrio de gelatinobromuro, y más de 12.000 positivos en blanco y negro², pero solo estos últimos están descritos a nivel de unidad documental. O eso creemos.

El fondo Rodríguez, a pesar de los esfuerzos realizados en las últimas décadas, ofrece un alto grado de desorganización. Y aunque oficialmente, según los datos publicados en el Censo Guía de Archivos, se indica que se han digitalizado sus fotografías y que son accesibles en su totalidad en la página web del Archivo de la Imagen, promovido por la Junta de Comunidades, esto parece que no es así³. Por otro lado, está claro

1 Información sobre este archivo en <<http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetailSession.htm?id=634569>> (Consulta de 6-3-2017).

2 Eso al menos se dice en la dirección web anterior, pero en ella, al referirse al "volumen y soporte" se especifica que el número total de fotografías de ese fondo es de 158.918 en 709 cajas. De ellas, según Rita García Lozano, 12.365 son positivos y 146.553 negativos (García, 2003: 37). En la web oficial <<http://ccta.jccm.es/dglab/FondosFotograficos?idFon=2>> se indica que su volumen supera las "100.000 piezas".

3 Si consultamos la web del Archivo de la Imagen de Castilla-La Mancha, accesible en <http://bidicam.castillalamancha.es/bibdigital/archivo_de_la_imagen/es/consulta/busqueda_avanzada.cmd>, y en el campo "Colección" tecleamos "Rodríguez" comprobaremos que se localizan 10.537 imágenes a una resolución media de entre 300 y 700 kb.

que su cuantificación definitiva parece una quimera. No nos vamos a detener más en este fondo que destaca sin duda por el número de fotografías que lo forman, por su amplitud cronológica (desde principios de la década de 1860 hasta bien entrada la de 1970⁴) y por su variada temática. Pero el trabajo que queda por desarrollar para su descripción y organización es inmenso y, además, sus imágenes reflejan mayoritariamente la visión particular que tuvo de la ciudad una saga familiar de fotógrafos. Ahora bien, la existencia en él de más de 1.000 negativos realizados por el fotógrafo-pintor Pedro Román en fechas anteriores a la Guerra Civil nos da pie a pensar que bajo la denominación de "Casa Rodríguez" existan instantáneas de otros fotógrafos toledanos sin ninguna relación de parentesco con Eugenio Rodríguez y sus sucesores. La belleza y la calidad artística de las fotos de Pedro Román, incluidas en ese fondo y aún sin diferenciar adecuadamente, se alejan sobremanera de las realizadas por los Rodríguez a lo largo de sus tres generaciones⁵.

Los otros archivos públicos de la ciudad no conservan fondos fotográficos de temática toledana que puedan compararse al menos en cantidad con los del AHP de Toledo. El Archivo de la Diputación Provincial de Toledo dispone de dos fondos incompletos. Por un lado, custodia 241 negativos en placas de vidrio realizados por el fotógrafo Casiano Alguacil en las últimas décadas del siglo XIX, pero no referidos a Toledo sino a otras ciudades españolas; y, por otro, en 1994 ingresó 201 placas fotográficas de vidrio realizadas en la ciudad de Toledo por el fotógrafo francés Justin Marie Charles Alberty, o por alguno de sus empleados, a finales de la década de 1920⁶ y comercializadas en la época en formato postal con el nombre de "Loty"⁷. A ellas habría que unir las fotografías generadas por las distintas corporaciones provinciales en sus actos públicos y las incluidas en otros expedientes por motivaciones administrativas, que no están cuantificadas ni descritas, al menos que sepamos⁸.

4 Las fuentes utilizadas tampoco coinciden en la datación. El Censo Guía indica que el fondo abarca de 1860 a 1979, pero en la web del Archivo de la Imagen se establecen como fechas tope las que van de 1898 a mediados de la década de 1970, con algunas imágenes registradas en la década de 1860.

5 Hace años que Lorenzo Andrinal Román ha diferenciado con claridad las fotografías de su abuelo Pedro Román Martínez incluidas entre las de la "Casa Rodríguez". Sobre este artista véase la obra colectiva Pedro Román Martínez : Toledo, fotografía y pintura... citada en la bibliografía. En el Archivo de la Imagen se atribuyen en la actualidad 1.104 fotos a Pedro Román, del total de 10.537 procedentes de la "Casa Rodríguez", pero ni todas ellas son de este fotógrafo ni la descripción es correcta en cuanto a su cobertura geográfica en algunos casos. (Consulta de 6-3-2017). Todavía quedan muchas fotos de Pedro Román sin identificar adecuadamente en el fondo "Rodríguez". Lorenzo Andrinal Román en los estudios que está realizando sospecha que puede contener cerca de 2.000 fotografías de Pedro Román.

6 Por la información de la que disponemos en la actualidad creemos que fueron realizadas en junio de 1928.

7 Véase <http://www.diputoledo.es/global/galeria_img.php?id_area=4&id_seg=699&id_cat=2330&f=2330> (Consulta de 6-3-2017).

8 Entre éstas se encuentran las cerca de 2.700 fotografías en papel conservadas en ese Archivo y que proceden en su mayoría de la desaparecida revista *Provincia*, editada por la Diputación Provincial de Toledo entre los años 1955 y 1982.

En la web del Centro Cultural "San Clemente", dependiente también de la Diputación Provincial se exponen las imágenes digitalizadas de 970 fotografías del fondo generado por el ya mencionado Pedro Román, mayoritariamente de temática toledana, datadas en las primeras décadas del siglo XX y cedidas en el año 2010 a la Diputación por la familia del artista⁹. También esta institución es la propietaria del fondo fotográfico conocido como "Casa Flores", adquirido en 1997 y que se encuentra en la actualidad en proceso de digitalización por el Centro antes mencionado y cuya cuantificación actual asciende a 179.374 imágenes¹⁰. El fondo Flores debe recoger la actividad de este fotógrafo toledano, llamado Emilio Flores Mandado, y sus sucesores, desde 1954 hasta mediados de la década de 1980¹¹. Esas imágenes están muy relacionadas con su condición de retratista que ejerció tanto en la capital como en otras localidades de la provincia¹².

Nos debe llamar la atención que de las decenas, si no centenares, de fotógrafos que desarrollaron

su trabajo en la ciudad de Toledo apenas se hayan conservado los fondos producidos por Casiano Alguacil, los Rodríguez y "Casa Flores", y, con seguridad, no completos. A ellos podemos sumar unos centenares de negativos de Abelardo Linares que posee el editor Antonio Pareja datados en los años cercanos a la Guerra Civil española. Y poco más.

Posiblemente el fondo generado por Casiano Alguacil es el mejor conservado y el más difundido¹³. Ya nos hemos referido a los negativos que de él existen en la Diputación Provincial, pero en la actualidad la mayor parte del legado de este fotógrafo, que vivió entre 1832 y 1914, se conserva en el Archivo Municipal de Toledo. La colección fotográfica de Casiano Alguacil, propiedad del Ayuntamiento de la capital regional, está constituida por 858 imágenes en diferentes soportes, la mayoría realizadas en la década de 1880, pero datándose la última en 1903. Y, aún destacando su importancia, es obvio que la casi totalidad de la producción fotográfica privada de Casiano Alguacil se ha perdido, aunque pueden existir

9 Véase <http://www.diputoledo.es/global/categoria.php?id_area=61&id_cat=2258&f=2258> (Consulta de 6-3-2017)

10 La mayoría son negativos en película de paso universal, aunque también los hay en placas de 6 x 6 cm y de 6 x 9 cm., e incluso conserva algunas placas de vidrio. Las fotos más antiguas de este fondo se datan en 1954 pero empieza a ser cuantitativamente importante a partir de 1964, destacando especialmente las de los años 1970 y 1971. Entre 1980 y 1996 la cantidad de fotos conservadas disminuye progresivamente. En la actualidad se está trabajando en su ordenación y digitalización, y los resultados pronto serán accesibles al público. Esta información fue suministrada por el Centro de Estudios Juan de Mariana de la Diputación Provincial de Toledo, a cuyos responsables les agradecemos su colaboración.

11 En la década de los setenta su negocio pasó a ser desempeñado por Valerio Luján Roberto. Uno de sus herederos vendió el fondo a la Diputación Provincial en 1997 (*Imágenes de un siglo*, 1987: 26).

12 En el reverso de sus fotos suele figurar, además de la referencia de "Foto Flores", el número de la imagen (casi siempre en blanco), la localización del estudio (Zocodover, 34), su número de teléfono y, en algunas de ellas, la mención de "Sucursal en Villacañas". Las fotos conservadas anteriores a 1969 son de Toledo y de los pueblos de su provincia, destacando las de fiestas populares y religiosas, los actos sociales y deportivos, visitas de personalidades a Toledo, etc. A partir de 1970 predominan los retratos y los actos privados fotografiados de encargo (bodas, bautizos, comuniones...).

13 Todas las imágenes de Casiano Alguacil conservadas en el Archivo Municipal de Toledo pueden consultarse en <http://toledo.es/toledo-siempre/exposiciones-virtuales/fondo-casiano-alguacil>.

algunos positivos en colecciones particulares, como es el caso de la formada por Luis Alba.

El Archivo Municipal de Toledo dispone también de una importante colección de tarjetas postales formada por más de 3.800 fotografías, consultables en la web municipal, que recogen imágenes desde los años finales del siglo XIX a la actualidad (GARCÍA, 2007: 140-156). También posee varios miles de instantáneas de actos oficiales corporativos, especialmente de las últimas décadas del siglo XX. A todas ellas hay que sumar las 12.351 copias fotográficas en papel procedentes del desaparecido periódico *Ya de Toledo*, realizadas entre finales de 1980 y mediado el año 1996¹⁴.

Estas últimas tienen un gran valor no solo por la época histórica que documentan sino también porque este diario es el único medio de comunicación impreso ya desaparecido del que se ha conservado, aunque fragmentado, su fondo fotográfico en una institución pública¹⁵. No viene mal recordar ahora que entre 1833 y 2010 se han editado en Toledo más de 360 publicaciones periódicas diferentes, que empezaron a recoger fotografías en sus páginas desde principios del siglo XX. Nada sabemos del destino final de las imágenes utilizadas en sus ediciones, pero suponemos que hoy están ya irremediabilmente perdidas.

Los grandes archivos eclesíasticos de la ciudad, es decir, el Archivo Diocesano y el Archivo de la Catedral de Toledo, no conservan fondos o colecciones fotográficas.

Resumamos. El patrimonio documental fotográfico conservado en la ciudad de Toledo en instituciones públicas se limita a los fondos incompletos de tres estudios fotográficos (Casiano Alguacil, los Rodríguez y Foto Flores) y de un medio de comunicación (*Ya de Toledo*), a los que debemos sumar las instantáneas realizadas por diferentes fotógrafos para instituciones públicas (Ayuntamiento, Diputación Provincial y Administración Regional) relacionadas con actos institucionales en las que participan sus autoridades o con los servicios que prestan. Su estado organizativo y descriptivo, y su accesibilidad, es muy variado y fácilmente mejorable.

Por el contrario, la colección formada a lo largo de su vida por Luis Alba destaca por reunir fotografías de miles de autores diferentes, tanto españoles como extranjeros, por su amplitud cronológica (1852-2008), por su variedad temática tanto pública como privada, por sus diferentes formatos (de los calotipos a las copias en papel de imágenes digitales) y por su cantidad. Pero antes de referirnos a ella es preciso detenernos siquiera brevemente en la persona que la ha creado.

2. El coleccionista

Luis Alba nació en Toledo el 11 de enero de 1934. Es el cuarto hijo de Luis Alba Navas y de Emilia González Ampudia. Su padre, militar de profesión, murió en el verano de 1936 tras protagonizar uno de los sucesos más conocidos del asedio al Alcázar.

14 Todas esas fotografías en papel del *Ya de Toledo* han sido digitalizadas. Se conservan, también, miles de negativos también reproducidos por este medio. De entre ellos destacan los relativos a las fiestas del Corpus Christi, donados al Archivo por Gregorio Jiménez Suárez de Cepeda.

15 Miles de fotografías realizadas por Juan Jiménez Peñalosa y su mujer Teresa Silva Hernández (Vasil), que trabajaron como redactor y fotógrafa del diario toledano *El Alcázar* desde avanzada la década de 1960 hasta la desaparición del periódico en 1988, se encuentran en poder de su hijo Enrique Jiménez Silva, que se está encargando de su conservación, digitalización y difusión (SILVA, 2016).

Su formación académica se produjo en instituciones de Toledo y Madrid, demostrando muy pronto su predilección por los idiomas y por la actividad turística. Tras perfeccionar su dominio del inglés y del francés, con estancias en estos países, y adquirir conocimientos suficientes de italiano y portugués, logró, en 1960, que fuera habilitado como "Correo de Turismo", título dado por el entonces Ministerio de Información y Turismo. Esto le permitió trabajar durante los siguientes veinte años en empresas del sector viajando no solo por toda España, sino también por buena parte de Europa y del norte de África. En 1981 lograría acceder por oposición al Cuerpo de Informadores Intérpretes de Turismo lo que le llevaría a ejercer muy pronto la jefatura de la Oficina de Turismo de Toledo, tras desempeñar ese cargo brevemente primero en Badajoz y luego en Cádiz. Al frente de la oficina toledana estuvo desde enero de 1982 hasta su jubilación en el año 2002 sin que por ello abandonara su actividad privada como guía de turismo. Su formación y su personalidad le convirtieron en el cicerone más adecuado para acompañar en sus visitas a las máximas autoridades y personalidades que se acercaban a conocer Toledo y su patrimonio. La actividad profesional descrita le permitió a lo largo de su vida conocer a muchas personas, de lugares bien diferentes, dando rienda a su pasión. Y esta no era otra sino la de coleccionar objetos de todo tipo, docu-

mentos, libros, carteles y fotografías sobre su ciudad natal, iniciada ya en su juventud, hacia 1950.

Además, sus inquietudes culturales quedaron reflejadas en diferentes publicaciones, especialmente en artículos de prensa local, en revistas turísticas (ALBA, 1997) y en algún estudio monográfico que recogemos en la bibliografía. Como miembro de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo desempeñó en esta institución distintas responsabilidades, ocupando su Secretaría entre los años 1995 y 2005. Por ello las memorias impresas de esta Academia en ese periodo llevan su autoría¹⁶.

Los reconocimientos públicos a su trayectoria y personalidad se han concretado en premios y distinciones tan diferentes como la de "Bibliófilo predilecto" por la Asociación Libris de librerías anticuarias de España (1996), el premio de Turismo otorgado por la Cámara de Comercio e Industria de Toledo ese mismo año, el Premio de la Real Fundación de Toledo¹⁷ en su 9ª edición (1999), la Placa al Mérito Turístico concedida por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (2007), el título de Amigo de la Academia de Infantería de Toledo dado por esa institución militar (2007), el de Hijo predilecto de la ciudad de Toledo otorgado por su Ayuntamiento (2008), etcétera.

Hace décadas, Rafael Sancho de San Román, otro académico toledano, escribió de Luis Alba que "su profesión actual es Toledo; su mayor afición, Toledo;

16 Están publicadas en los números respectivos de la revista *Toletum*. Luis Alba fue designado académico correspondiente en 1981, mientras permanecía en Cádiz, y numerario ya en 1989. En los anuarios de esta Real Academia se recogen breves datos biográficos de todos sus numerarios, y entre ellos, desde el 19 de noviembre de 1989, se encuentra Luis Alba González.

17 En el texto de la concesión, esa institución destacó especialmente su "aportación a la memoria histórica de la Ciudad, al reunir con gran generosidad y esfuerzo personal un extraordinario fondo documental sobre la misma".



Retrato de Luis Alba hacia 1985. Foto de Renate Takkenberg-Krohn



Colección de Luis Alba instalada en su casa

su devoción Toledo; su Biblioteca es, probablemente, la mas completa colección privada de España sobre Toledo; su mansión, un auténtico museo dedicado a Toledo, y... no solo recopila libros, sino fotografías, postales, grabados, envases de mazapán, relojes, damasquinados y otros objetos de orfebrería, siempre relacionados con Toledo” (SANCHO, 1990: 31).

Pero al margen de los meros datos, Luis Alba es una persona que conoce muy bien la ciudad que le vio nacer y explica su historia y arte con la naturalidad y seguridad que le dan sus amplios conocimientos y sus muchas vivencias. Más de medio siglo adquiriendo objetos y publicaciones relacionados con Toledo le permiten tener una información precisa de infinidad de autores y de obras. Conoce el mercado y los vendedores le conocen a él. Cientos de catálogos pasan cada año por sus manos en los que busca el folleto que le falta, comprueba precios, anota autores... Cualquier sitio es bueno para encontrar fotos, carteles, grabados, estampas... con las que incrementar su colección. Pero su búsqueda incesante solo tiene sentido si su disfrute

es compartido. Es decir, una vez adquirida una pieza no duda en mostrarla y en permitir su utilización a cualquier interesado que comparta sus inquietudes. Sin duda, Toledo es una ciudad privilegiada al contar entre sus vecinos con un auténtico gentleman, tan discreto como generoso, de conversación amena y de curiosidad extrema. Su labor no tiene parangón y resultaría imposible de realizar en la actualidad. La ciudad de Toledo siempre estará en deuda con él.

3. Su colección

Luis Alba inició su colección hacia 1950, sin haber cumplido aún los veinte años. A ello le movió, según ha confesado en distintas ocasiones, la lectura de dos obras clásicas en la literatura histórica toledana, *Toledo en la mano* de Sixto Ramón Parro y *Toledo: guía artístico-práctica* del Vizconde de Palazuelos.

Los criterios mantenidos por Luis Alba a la hora de formar su colección son, como no podía ser de otra manera, totalmente personales. Y han ido cambiando a lo largo de ese más de medio siglo en los que Toledo

ha sido su inspiración y el motivo que ha guiado sus pasos de librería en librería, de mercadillo en mercadillo, de ciudad en ciudad... Su cuantificación y descripción pormenorizada es hoy por hoy una quimera, pero al menos podemos adelantar que los libros y folletos editados en Toledo, sobre Toledo o por toledanos, que forman parte de ella superan los 11.000 ejemplares. A estos hay que sumar revistas y periódicos, grabados y litografías, carteles y programas, mapas, cromos, entradas, proclamas y otros documentos impresos sobre la historia, la literatura y el arte de la ciudad de Toledo, y de los pueblos que forman su provincia.

Junto con infinidad de objetos "toledanos", destacamos especialmente en su colección los documentos de archivo, la casi totalidad de origen privado. Basta ahora con mencionar que forman parte de ella el libro de actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Toledo de los años 1776 a 1816, único documento conservado del fondo de esta institución desaparecida durante la Guerra Civil, y el de la Academia toledana de Nobles Artes de Santa Isabel, con actas de los años 1817 a 1861.

Pero el objetivo de nuestra participación en este Congreso no es dar cuenta de las publicaciones, objetos o manuscritos que forman la colección "Luis Alba", ni tampoco hablar de la bonhomía de su creador. Estamos aquí para resaltar la magnífica colección fotográfica de temática toledana formada por este bibliófilo a lo largo de su vida. En el proceso de valoración, previo a su adquisición, se hizo notar que Luis Alba poseía unas 5.000 fotografías que reflejaban diferentes acontecimientos ocurridos en Toledo (inauguraciones, estrenos teatrales, exposiciones, grupos, visitas reales, desfiles militares, corridas de toros...), sus prin-

cipales edificios, sus gentes... desde 1852 hasta entrado el siglo XXI, de distintos formatos y materiales, y realizadas por infinidad de fotógrafos, tanto profesionales como aficionados, españoles y extranjeros. A esa cifra se unían unas 10.000 tarjetas postales, datándose la más antigua en 1898. Estos datos se tuvieron muy en cuenta a la hora de abordar el largo proceso de adquisición del que ahora hablaremos.

4. La adquisición de la colección

El día 7 de julio de 2009, el ayuntamiento de Toledo firmaba, por medio del concejal delegado de Hacienda, el contrato de adquisición de la colección "Luis Alba" con lo que se culminaba un largo proceso iniciado ya una década antes. Así, en el pleno celebrado por el ayuntamiento de Toledo el 17 de mayo de 1999, y por moción presentada por Ángel Dorado Badillo, concejal de Izquierda Unida, se acordó por unanimidad de todos los concejales de la corporación municipal iniciar las gestiones para que la colección de libros y objetos del bibliófilo Luis Alba pasaran a formar parte de la biblioteca-museo de la ciudad de Toledo, que según ese concejal debía depender del Archivo Municipal (DORADO, 2007: 668-669). Pero este pleno se produjo apenas unos días antes de la celebración de elecciones locales. Los nuevos regidores, aunque representaban a los mismos partidos políticos, no priorizaron en su gestión esa recomendación, especialmente por el coste económico que tenía esta operación.

Por su parte, Luis Alba, aunque decidido a que su colección se conservara en Toledo gestionada por una institución pública, quería mantenerla bajo su propiedad el máximo tiempo posible pues era la obra

de toda su vida y desprenderse de ella, aún recibiendo una importante compensación económica, no era para él una prioridad. El paso del tiempo ayudó a reconducir la situación, a la par que el Ayuntamiento intentaba buscar vías de financiación¹⁸. El 10 de mayo de 2004, el archivero municipal realizó un informe dirigido al alcalde-presidente de Toledo en el que tras realizar una primera valoración económica de la colección concluía que “la adquisición de la Colección de Luis Alba es la decisión más importante que puede tomar el ayuntamiento de Toledo por la promoción de la cultura y por el incremento del patrimonio bibliográfico y documental de la ciudad en toda su historia”. Este informe, junto con el deseo de Luis Alba de llegar a un acuerdo con la corporación municipal sobre el destino final de su colección, sirvió para avanzar en las negociaciones a partir de entonces. José Manuel Molina García, alcalde de la ciudad de Toledo entre los años 1999 y 2007, se interesó activamente porque la adquisición de la colección fuera una realidad.

La decisión definitiva se tomará tras un acuerdo plenario adoptado en la sesión celebrada el 3 de julio de 2006 por el que, de nuevo con la unanimidad de los veinticuatro concejales presentes, representando a todo el espectro político del ayuntamiento, se aprobó la “adquisición de la Colección Luis Alba y creación del Museo Municipal de Toledo”. Meses después fue elaborado, conjuntamente por el archivero municipal y el técnico de gestión cultural, el pliego de prescripciones técnicas que debía regular la adquisición. En este documento, fechado el 25 de enero de 2007, se recogía una

breve descripción de la colección, las condiciones de la entrega, la constitución de una comisión de valoración, la cuantía económica y otras condiciones adicionales. El pliego fue aprobado por la Junta de Gobierno de la ciudad de Toledo en sesión de 21 de febrero de 2007 y hasta el 6 de agosto de ese año no fueron nombrados las personas que debían formar esa comisión.

La Comisión de Valoración tenía que estudiar las piezas de la colección Luis Alba para informar al Ayuntamiento sobre su valor económico, artístico y patrimonial, asesorando, también, en cuestiones relacionadas con su traslado y ubicación. El informe, que debía ser redactado en un plazo no superior a dos meses desde su constitución, sería tenido en cuenta a la hora de establecer el precio definitivo que abonaría por ella el consistorio toledano. Esa comisión estuvo formada por ocho personas presididas por Ángel Felpeto Enríquez, concejal de Cultura y vicealcalde de Toledo. En concreto nos referimos al archivero catedralicio Ramón González Ruiz, por entonces director de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, Félix del Valle Díaz, exdirector de esa institución y experto en damasquinado, Juan Carlos Fernández-Layos, director de la Escuela Taller de Restauración, Marta Navascués Palacio, directora de la Biblioteca del Campus de Toledo de la UCLM, Antonio Pareja Jiménez, editor y experto en fotografía antigua toledana, Enrique Sánchez Lubián, jefe del Gabinete de Prensa del Ayuntamiento, Luis Pablo Gómez Vidales, técnico de gestión cultural del Ayuntamiento y pintor, y Mariano García

18 En el año 2003, el Ayuntamiento de Toledo presentó la adquisición de la Colección Luis Alba al Premio Dan David, promovido por la Dan David Foundation, sin obtener ningún éxito en esta pretensión.



Contenedores de postales y fotos utilizados por Luis Alba

Ruipérez, archivero municipal. Es decir, la componían personas que conocían por su actividad profesional el valor e interés que para la ciudad tenían los elementos de colección de Luis Alba, al haber expertos en documentos, fotografías, libros, prensa, objetos, pinturas, damasquinados...

La Comisión fue constituida el 12 de marzo de 2008. El trabajo de examen y valoración de las piezas fue distribuido entre sus miembros que en distintas jornadas, entre los meses de abril y mayo de ese año, acudieron a la casa de Luis Alba en grupos de dos o tres personas. Durante esas sesiones se demostró la imposibilidad material de realizar una valoración indi-

vidualizada de cada uno de sus elementos. Los comisionados se limitaron a examinar la colección in situ y a contemplar y estudiar algunos de los más significativos. En esas visitas quedó de manifiesto que muchas de las piezas que formaban la colección eran de gran valor, con la añadidura de que no se conservaban en instituciones públicas.

La actividad de la Comisión quedó resumida en un informe de 19 de junio de 2008, firmado por todos sus miembros, en el que se realizaba, no sin dificultad, una primera valoración económica. Con él se puso en marcha todo el mecanismo administrativo que culminaría el 7 de julio de 2009 con la firma por parte de Luis Alba del contrato de venta de su colección. En él se estableció la división de la colección en tres lotes diferentes al prorratearse la adquisición en tres plazos. El primer lote se recibió en el Archivo Municipal de Toledo el 25 de septiembre de 2009, aunque el acta de recepción se firmó el 19 de octubre. Con ese primer lote llegaron sus fotografías, cuantificadas en el acta como unas 5.000 de las que unas 1.000 se conservaban en placa de vidrio¹⁹. En el segundo lote, tal y como recoge su acta de recepción de 13 de abril de 2010, llegaron unas 10.000 tarjetas postales, datándose la más antigua en 1898²⁰. El tercer lote aún no ha sido recepcionado a la espera de que las arcas municipales puedan afrontar su pago.

19 De las placas de vidrio, conservadas en tres cajas de madera cerradas con llave, existía un listado mecanografiado realizado por Luis Alba en el que se describían muy someramente 971 de ellas.

20 En el acta se especifica que las postales estaban distribuidas en 16 "cajas de zapatos" y en varios álbumes.

5. Las fotografías en la colección de Luis Alba

Buena parte de las fotografías que Luis Alba ha adquirido con anterioridad al año 2008 han sido recibidas ya en el Archivo Municipal de Toledo. Es posible que, después de los libros que forman su magnífica biblioteca, sean las fotografías las que han suscitado mayor interés para el coleccionista a lo largo de su vida. Así lo expresó hace ya mucho tiempo en una entrevista que le hizo Jesús Cobo²¹ (1988: 6). En ella afirmaba que:

Lo más importante es, tal vez, la colección de fotografías: las tengo de Laurent, de Alguacil (del que tengo unas doscientas) ... La más antigua fotografía que yo tengo es una francesa, anterior a 1864 y firmada por su autor, Tennyson, contemporáneo de Clifford, e introductor con él en España de la fotografía sobre papel; se veía en ella la portada de la capilla de la orden Tercera, que estaba adosada a San Juan de los Reyes y fue demolida en 1864. No se conoce de esa capilla más que algún dibujo. En la fotografía de que te hablo se veía una portada barroca, con una hornacina en la que había una imagen de San Francisco.

De esta forma describía Luis Alba la fotografía más antigua de su colección. Y este calotipo de Edward King Tenison realizado en 1852 sigue siendo hoy día la primera fotografía conservada de la ciudad de Toledo²².

La adquisición de fotografías a lo largo de su vida no parece obedecer a un programa preestablecido. Fueron ingresando en su colección conforme las encontraba en los mercadillos callejeros, en las tiendas especializadas, en casas de subastas o en vendedores anónimos. Luis Alba separó muy pronto los positivos fotográficos de los negativos, movido de sus distintas necesidades de instalación y de manejo. Entre los primeros distinguió las diapositivas, las postales y las vistas estereoscópicas en papel, reservando, además, varios álbumes, carpetas y cajas para guardar los miles de positivos en papel de otros formatos, muy variados. Entre los negativos separó los que estaban realizados en placas de vidrio de los que se encontraban en otros soportes, fundamentalmente celulósicos, posiblemente por las mismas circunstancias.

Esta primera clasificación la hemos respetado en el Archivo Municipal. Y aunque desde su recepción nuestra prioridad han sido los negativos, nos detendremos ahora en explicar las características de sus positivos fotográficos y lo haremos comenzando por las postales.

5.1. Los positivos fotográficos

5.1.1. Las postales

Como buen coleccionista, es posible que fueran las postales las que más interés le suscitaron en un principio. Las que integraban cada edición solían ir identi-

21 Otras entrevistas realizadas a Luis Alba pueden consultarse en las siguientes publicaciones periódicas toledanas; *Aquí*, 141 (del 22 al 29 de noviembre de 1997) p. 74; *Ecos*, 339 (del 19 al 25 de octubre de 2001) pp. 44-45; *ABC Toledo* (21 de octubre de 2001) pp. 6-7; *La Tribuna de Toledo* de 25 de julio de 2004, pp. 14-15; *Ecos*, 478 (del 23 al 29 de julio de 2004) pp. 56-57, etc.

22 Por esa foto Luis Alba pagó 250.000 pesetas a un vendedor en el "Rastro" de Madrid, según manifestó en la entrevista recogida en la p. 7 del diario *ABC Toledo* de 21 de octubre de 2001.

cadras con un número concreto y un título diferenciador. La búsqueda del ejemplar que le faltaba era un reto y un buen pasatiempo. Y a Luis Alba le sobraban medios, interés y conocimiento del mercado. Con el paso de los años logró reunir todos los ejemplares editados en formato postal de temática toledana por los principales editores españoles y extranjeros. Y si no todos, casi todos. Su cuantificación resulta aún imposible, aunque en alguna entrevista ha llegado a afirmar que posee una cerca de 10.000 postales.

La importancia de las postales de su Colección quedó pronto patente al ser objeto de una primera publicación municipal, incluso antes de su adquisición definitiva. Así en el año 2007 fue editado el libro *Postales de Toledo en la colección Luis Alba 1898-1968*, con textos introductorios de Luis Béjar y Rafael del Cerro. Y ese año se realizó, también, una exposición de sus postales en el Centro Cultural San Marcos de Toledo que fue inaugurada el 14 de agosto.

Luis Alba conservaba sus postales en "cajas de zapatos" ordenadas por el nombre del editor. Así, en la caja número 1 estaban las postales sueltas editadas por AE F.M., Alcalá, Aldeasa, Alsina, Arribas, Artimagen... y en la última las de Thomas, Tresigraf, Unique, Vista-bella, Vera, Walker o Wunderlich. Dentro de cada editor, como vemos ordenados alfabéticamente, las postales seguían por lo general un orden numérico²³. Entre esas postales "seltas" incluyó al final unas decenas de imágenes relacionadas con "trajes regionales" y con "fincas toledanas" de distintos editores. También

dedicó varias "cajas de zapatos" a recoger postales de los pueblos de la provincia y que ordenó, obviamente, por el nombre de los pueblos, comenzando por Ajofrín y terminando con Yepes. Este conjunto de postales individualizadas está formado por 4.659 unidades.

También realizó una agrupación especial, en cajas diferenciadas, con las postales de la Academia de Infantería de Toledo que recogían las actividades de los profesores y alumnos de este centro militar a lo largo de todo el curso académico, entre los años 1901 y 1930. En concreto existen en la colección 977 fotografías de esta temática, a las que hay que unir otras veinticinco realizadas en el año 1959, poco después de la inauguración del nuevo recinto militar.

Para completar las casi 10.000 postales fotográficas deberíamos haber contado, y aún no lo hemos hecho, las postales que se conservan en sus primitivos álbumes o blocs postales, sin separar, en formato acordeón o troqueladas por su lado izquierdo. También los hay en forma de cartera. En total existen cuatro "cajas de zapatos" con estos álbumes ordenados por editor, formados generalmente por 10, 15 o 20 postales. Pueden contener fotografías que se conservan también en las cajas con postales individualizadas o incluir algunas diferentes, pero Luis Alba decidió mantenerlas dentro de sus álbumes de origen, con muy buen criterio.

Además, realizó una selección de las postales más inusuales, bellas o pintorescas, extraídas de entre las que se conservaban individualizadas en "cajas de zapatos",

²³ Luis Alba llevaba anotado en hojas o en pequeños cuadernos qué postales le faltaban de los distintos editores, si la secuencia numérica no estaba completa, por lo que el control de su colección era muy efectivo.

que incorporó en dos álbumes formados por hojas de papel con perforaciones apropiadas para incluirlas por sus bordes. Uno de ellos lleva en su cubierta la leyenda "Cartes postales illustrees" lo que denota su origen. En cada una de esas hojas se incluyen cuatro postales en el anverso y otras tantas en el reverso. Entre los dos álbumes contienen 439 postales.

Todas las postales de Luis Alba no incluidas en sus álbumes o blocs postales originales han sido ya digitalizadas en el Archivo Municipal de Toledo, tanto sus anversos como sus reversos. Los ficheros se identifican por el apellido del coleccionista seguido del material y el número dado a la postal, incluyendo la "v" de vuelto si lo reproducido es el reverso²⁴. En total son 6.100 postales, a las que deberemos unir, para conocer el número exacto de postales fotográficas que forman su colección, las de esos álbumes que integran las cuatro "cajas de zapatos". Pero ya adelantamos que es la más completa de las existentes²⁵, al incluir ediciones completas y ejemplares únicos.

Todas las postales conservadas de forma individualizada²⁶ están protegidas en la actualidad por fundas de polipropileno que han superado el P.A.T. (Photographic

Activity Test) exigido por las normas ISO 10214-14523 y ANSI.IT9.16. Están numeradas correlativamente e incorporadas en nueve cajas de conservación realizadas ex profeso, que contienen unas 700 postales cada una. De ellas no se ha hecho ninguna descripción, pero al menos se han difundido, utilizando la web municipal, las 1.002 relacionadas con la Academia de Infantería.

5.1.2. Las diapositivas

El conjunto de diapositivas, la mayoría en color, está formado por 427 fotografías que llegaron al Archivo en once pequeñas cajitas de plástico, y en dos libros impresos que incluían hojas con diapositivas. Tienen formato estándar, de 24 x 36 mm, pero las hay también de medio formato, 60 x 70 mm. Fueron realizadas en su casi totalidad en la segunda mitad del siglo XX, tanto por editoriales privadas como por particulares. Su temática es muy heterogénea, incluyendo un buen número de instantáneas de pueblos de la provincia (Camuñas, Maqueda, Escalona, Seseña, Guadamur, Oropesa)²⁷. Todas ellas han sido digitalizadas en las instalaciones del Archivo Municipal²⁸ y en el nombre de sus ficheros se ha recogido el apellido del coleccionista.

24 Por ejemplo, el nombre del fichero del reverso de la postal 323 sería "ALBA-POSTAL-323v".

25 Ya hemos indicado que el Archivo Municipal de Toledo dispone de una buena colección de postales formada en la actualidad por 3.857 postales, de las que más de 3.700 son accesibles en la web municipal. Cada una de esas imágenes está descrita siguiendo las normas bibliotecarias. Sobre esta colección remitimos a nuestro texto "La colección de postales del Archivo Municipal de Toledo. Formación, conservación, descripción y difusión" ya citado.

26 Este proceso lo hemos realizado en todas ellas, excepto las 439 postales que forman los dos álbumes de postales seleccionadas por Luis Alba. Es decir, tienen esa nueva instalación 5.661 postales.

27 De entre todas destaca un libro de diapositivas titulado "El Alcázar de Toledo" realizado poco después de la Guerra Civil en el que se reproducen treinta y cuatro dibujos sobre la historia del asedio. Una selección de estas imágenes fueron incluidas en los reversos de la cubierta y contracubierta del número 5 de la revista *Archivo Secreto*.

28 De este trabajo se encargó Félix Sánchez Sobrino, técnico especialista en imagen fotográfica.

nista, el material de forma abreviada, el número caja y el currens de la diapositiva, seguido de una breve descripción de su contenido²⁹.

5.1.3. Las vistas estereoscópicas en papel

Luis Alba ha logrado reunir a lo largo de su vida la mejor colección de vistas estereoscópicas de Toledo, sin parangón con las que poseen de esta misma temática otros particulares y algunas instituciones públicas³⁰. Son muchos los editores y fotógrafos que publicaron este tipo de fotografías desde mediados del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX y que están representados en su colección. Francisco de la Torre menciona entre los estereoscopistas que fotografiaron Toledo a Luis León Masson, Alfonso Begue, los hermanos Gaudin, Charles Soulier, Ernest Lamy, Jean Laurent, M. León y Jules Levy (L.L.), Jean Andrieu, B. W. Kilburn, etc (Torre, 2007). Todos ellos están representados en el conjunto de vistas estereoscópicas reunido por Luis Alba, formado por 623 fotografías, de las que solo doce son en color. En ellas predominan los pares a la albúmina de 8 x 8 cm. montadas sobre cartulinas de 8,5 por 17 cm., seguidas de los pares del mismo tamaño de gelatinobromuro montadas sobre cartulinas o impresas directamente sobre ésta, como afirma F. de la Torre

(2007). También las hay de 5 x 5,6 cm sobre cartulinas de 5,8 x 12,8 cm, de 7 x 7 cm sobre cartulinas de 8,6 x 16,2 cm, etc. Algunas de ellas, examinando su reverso, tienen las funciones propias de una tarjeta postal.

Es posible que las realizadas en el verano de 1856 por J. Carpentier, fotógrafo francés³¹, sean las más antiguas, aunque por esos años se datan otras toledanas de Gaudin o de Soulier presentes también en la colección. En ella hay, además, algunas de las publicadas por fotógrafos locales como Alfonso Begue o "Pedroso y Leal" entre 1861 y 1866, y de las principales empresas extranjeras de principios del siglo XX como Keystone View Company, Stereo Travel Co., Underwood, H. C. White Co., Maisson de la Bonne Presse. En torno a una cuarta parte de ellas fueron realizadas por fotógrafos, por ahora anónimos, en sus visitas a Toledo.

La búsqueda de este tipo de fotografías le llevaba a consultar las obras o catálogos impresos en las que se reseñaban, anotando las relacionadas con Toledo para verificar cuántas tenía y cuáles eran las que le faltaban. Es decir, utilizaba toda la información disponible para ir poco a poco completando las vistas estereoscópicas de cada fotógrafo o editor³².

La ciudad de Toledo, con la ayuda del conjunto reunido por Luis Alba, incluyendo en él tanto las vistas este-

29 Un ejemplo sería "ALBA-DIAPO-0110-Interior de la sinagoga de Santa María la Blanca". El número 0110 indica que es la número 10 de la caja 1.

30 Por poner un ejemplo claro, en el Archivo Histórico Provincial solo se conservan doce fotografías estereoscópicas en vidrio. El Archivo Municipal de Toledo antes de la incorporación de la Colección Alba poseía 14 en papel, adquiridas en los últimos años y editadas por E. Lamy, Keystone, Underwood, B. W. Kilburn, El Turismo Práctico, y Nakladatel B. Kocl, entre otros.

31 Francisco de la Torre ha identificado seis imágenes estereoscópicas de H. Carpentier en la colección de Luis Alba.

32 Entre el material entregado por el coleccionista figura una fotocopia del artículo de M. Hervás (2005) en cuya página 396 se relacionan las vistas de la ciudad de Toledo y en ella aparece la siguiente anotación de Luis Alba "De 23, me faltan 5 (2006)".



Recibimiento a Bahamontes tras ganar el Tour en agosto de 1959
Foto Rodríguez



Exterior de San Juan de los Reyes. Calotipo de Tenison de 1852

reoscópicas en papel como en vidrio, de las que más adelante hablaremos, está necesitando una publicación que difunda la imagen dada de ella a través de este sistema como si tienen Guadalajara (MARTOS Y RUIZ, 2009) y Cuenca (*Fotografía estereoscópica*, 2009), por poner ejemplos de nuestra región. Muchas de las primeras imágenes fotográficas conservadas en nuestro país fueron realizadas para ser visionadas en estereoscopios (Fernández, 2004), y en su difusión tuvieron una gran importancia los fotógrafos franceses (*Una imagen*, 2011).

5.1.4. Otras fotografías en papel

La colección de Luis Alba adquiere su verdadera dimensión si examinamos el contenido de los álbumes, cajas, carpetas... de diferentes tamaños que le servían para guardar las fotografías en papel que no eran ni vistas estereoscópicas ni postales. Las que él daba más

valor, por su autor, su temática o su coste de adquisición, las tenía separadas en carpetas especiales que había numerado y que, por ello, le resultaban de fácil localización. No era difícil, por lo tanto, contemplar las fotos que poseía de Tenison, de Clifford, de Masson, de Laurent, de León & Levy, de Linares... pero no siempre todas las de estos fotógrafos estaban reunidas juntas, ya que se podían encontrar en distintas cajas, como ocurre con las que posee de Casiano Alguacil.

Este último es posiblemente el fotógrafo toledano más estudiado y difundido gracias a los trabajos colectivos (*Toledo*, 1983) y a las aportaciones particulares de Rafael del Cerro Malagón, Mariano García Ruipérez y Beatriz Sánchez Torija de las que damos cuenta en la bibliografía. Alguacil está muy representado en su colección con instantáneas únicas que no se conservan entre los negativos que conforman este fondo fotográfico en el Archivo Municipal de Toledo.

Es decir, ha adquirido fotos de Casiano Alguacil, la mayoría en albúmina sobre cartulina, de las que el propio fotógrafo no conservaba ya su negativo a principios del siglo XIX³³.

El conjunto de fotos en papel adquirido por Luis Alba nos resulta en la actualidad imposible de cuantificar, en primer lugar, porque aún no se ha recibido en el Archivo la totalidad de las fotografías que forman su colección permaneciendo en su poder unos veintidós álbumes. Y en segundo lugar porque estamos abordando, con pocos medios y mucha voluntad, la identificación y digitalización de lo ya ingresado y esta tarea está lejos de su culminación. En su realización hemos priorizado las cajas y carpetas que tenía numeradas, manteniendo su primitivo orden, puesto que el coleccionista conserva una memoria prodigiosa y sabe en donde guardaba una foto concreta.

La colocación de determinadas fotografías en los álbumes no parece que obedeciera a un plan preconcebido. A veces era el tamaño de la foto lo que le llevaba a ubicarla en un contenedor concreto. En otros casos era su predilección temática, la fecha de la compra o cualquier otro motivo subjetivo lo que le llevaban a formar una determinada agrupación.

En el Archivo Municipal de Toledo hemos procedido a conservar esas agrupaciones realizadas por Luis Alba, incluyendo las fotos que las formaban en cajas de conservación apropiadas.

De entre ellas, las cajas identificadas con los números 7 al 11, que contienen en total 483 fotografías, son muy significativas al incluir casi exclusivamente retratos de estudio y escenas familiares realizadas por fotógrafos de la ciudad desde avanzada la década de 1860 hasta la segunda mitad del siglo XX. Si tuviéramos que destacar algunas, de entre todas ellas, nos referiríamos a las elaboradas por Casiano Alguacil, Higinio Ros y Pons, Rafael Mora, Blas Yela, Senador Herrador, Donato Sánchez, Pedro Lucas Fraile y Manuel Compañy, entre otros, por ser anteriores al siglo XX. Esta enumeración la podíamos completar con las de fotógrafos posteriores también presentes en la colección como Eugenio Rodríguez, Abelardo Linares, Sucesores de Compañy... Son fotografías que formaban parte de diferentes fondos familiares y que por diversas circunstancias llegaron al mercado y terminaron en poder de Luis Alba. Su origen, su producción, es muy variada, pudiendo afirmar que están representados la casi totalidad de los fotógrafos toledanos. De algunos de ellos solo existen en la actualidad las que nuestro coleccionista ha podido recuperar³⁴.

En la caja 17 junto con postales seleccionadas (de las que ya hemos hablado) se incluyen algunos álbumes impresos completos, editados a finales del siglo XIX o principios de siglo XX formados por hojas que contienen fotografías de la ciudad de Toledo. En otras cajas de la Colección de Luis Alba se incluyen más álbumes foto-

33 Casiano Alguacil poco antes de entregar su fondo al Ayuntamiento de Toledo realizó un catálogo en el que numeró sus fotos (desde la 1 a la 542) e hizo de cada una de ellas una breve descripción. Alguno de esos números le sirvieron para describir varias fotos conjuntamente. Así el número 95 era de "Varios retratos de cardenales" (Alguacil, 1907).

34 Las fotografías en papel de Luis Alba a las que nos estamos refiriendo han sido digitalizadas también en sus reversos si estos nos ofrecían datos sobre los fotógrafos, lo que suele ser habitual en las realizadas en las últimas décadas del siglo XIX y primeras décadas del XX.

gráficos editados sobre Toledo, detectando algún ejemplar único no conservado en otras bibliotecas españolas ni en otras colecciones.

En la caja núm. 18 hay, también, un conjunto de retratos, agrupados en un álbum, realizados por R. Mora, Pedroso y Leal y Casiano Alguacil. Esos retratos, de pequeño formato, se datarían entre 1865 y 1885. Por lo tanto, comprobamos de nuevo que instantáneas del mismo fotógrafo podemos encontrarlas en distintas cajas y álbumes de la Colección.

En todo lo que llevamos expuesto hemos dejado claro que nuestra intención es respetar la ordenación dada por Luis Alba a sus fotografías, limitándonos en algunos casos a numerar sus agrupaciones, pero sin alterarlas, por eso se encuentran postales en álbumes (que hemos incluido en las cajas 16 y 17 como ya sabemos). Pero también poseía otras muchas fotos "sueltas" o formando atados, sin numerar, que hemos intentado ordenar por su autor. Y esto lo hemos empezado a hacer a partir de la caja número 20 que se corresponde con fotografías realizadas por Rafael Garzón, fotógrafo granadino, en 1897. Cada una de sus fotos lleva una leyenda que identifica el número dado por su autor a la fotografía, la ciudad, el título, el apellido del fotógrafo y su origen "Granada".

El nombre de los ficheros digitales de todas estas fotos en papel de la colección es el resultado de la unión del

apellido del coleccionista separado por un guión de la primera sílaba de la palabra Papel, seguida de dos dígitos que identifican la caja y tres dígitos que reflejan el número de orden de la foto dentro de esa caja. Así el fichero en el que se reproduce esa primera foto de Garzón es "ALBA-PA20001". Es decir, es la primera fotografía de la caja 20 de las formadas por fotos en papel de la colección Luis Alba. A todas las de esta caja les hemos añadido el nombre del fotógrafo, el número de orden de la foto y el título recogido en ella, de tal forma que el fichero digital resultante sería "ALBA-PA20001 - GARZÓN - 1702 - Toledo_Puerta del Sol, fachada Poniente". Estos ficheros los guardamos en "Jpeg" y "Tiff".

Algo similar hemos realizado también con las fotografías de Jean Laurent, que hizo fotos de Toledo desde 1858 hasta principios de la década de 1880³⁵ y que forman la caja número 21. La caja número 22 contiene los positivos en papel de fotografías realizadas M. León y J. Levy (L. L.), incluyendo las que adquirieron a Ferrier & Soulier hacia 1864 pero que comercializaron después con su nombre. Los clichés relacionados con Toledo de esta firma en su primera época, según F. de la Torre, abarcan desde el número 1.271 al 1.431. La mayoría de ellos se datan en la década de 1880. Luis Alba compró 38 positivos fotográficos de L. L. a lo largo de su vida, comprendidos entre los números 1.274 y 1.404. No incluimos en

35 Es difícil determinar las fechas concretas de sus visitas a Toledo pero por la información suministrada por sus fotos sabemos que pudo venir cerca de una decena de ocasiones. Jean Laurent murió el 25 de noviembre de 1886 (la fecha se conoce gracias a un trabajo de investigación de Ana Gutiérrez del IPCE), pero ya en 1881 cedió su participación en el negocio familiar a su hijastra Catalina Melina y a su yerno Alfonso Rosswag. Algunas de sus fotos pudieron ser realizadas por personas que trabajaban para él. Los avatares de su archivo hasta su adquisición por el Ministerio de Cultura en 1975 son de sobra conocidos. Sobre su relación con Toledo remitimos al TFM de Carlos Magariños Lagúa, *Toledo en las fotografías de Jean Laurent* (2014) y en concreto a su artículo publicado en *Archivo Secreto* (Magariños, 2015).



Conjunto de cajas originales de placas de cristal

esta relación un buen número de albúminas sobre cartulinas de 10,5 x 16,2 cm, ni las postales ya mencionadas difundidas bajo este nombre comercial, ni tampoco sus vistas estereoscópicas.

La caja número 23 nos sirve para conservar los positivos realizados por la empresa de Abelardo Linares de la ciudad de Toledo que fueron adquiridos por Luis Alba y que hasta ahora hemos localizado en su colección. Son en total 58 fotografías, con números comprendidos entre el 2 y el 353, lo que da idea del número de instantáneas comercializadas por Abelardo Linares en fechas cercanas a la Guerra Civil española. Linares no era fotógrafo por lo que esas imágenes fueron realizadas por alguno de sus asalariados.

Resumiendo. Estas veintitrés primeras cajas contienen más de 5.500 fotografías en papel. Su tamaño es muy variado pues abarca todos los estándares siendo las más grandes de 24,5 x 34 cm y las más pequeñas de 3 x 2,5

cm, encontrándolas también de 5,5 x 8,5 cm, de 5,5 x 14,2 cm, de 5,5 x 17,2 cm, de 7,4 x 10,5 cm etcétera. Las hay sueltas, otras están adheridas a hojas de cartulina o de papel, otras están metidas en plásticos..., o forman parte de álbumes impresos o individualizados. La casi totalidad son imágenes en blanco y negro, datadas entre 1852 y la segunda mitad del siglo XX.

En la actualidad llevamos ya organizadas 63 cajas con fotografías de la colección de Luis Alba. Hasta ahora, en este texto, hemos ofrecido pinceladas sobre algunas de ellas.

Para terminar este apartado de nuestra exposición solo nos queda mencionar que, entre las fotos de la colección, además de las de Tenison del año 1852, las hay de gran formato de Luis León Masson (1856) o de Charles Clifford (1858), autenticadas bien con el uso de un sello en seco o con la firma autógrafa. También hay dos fotos de 20 x 26 cm, adheridas a una cartulina de 30 x 44, del fotógrafo Alfonso Begue del que más adelante hablaremos.

5.2. Los negativos fotográficos

5.2.1. Las placas de vidrio

Nada más recibirse en el Archivo el primer lote de la Colección, hecho que se produjo como sabemos el 25 de septiembre de 2009, la prioridad absoluta fue la mejora de la instalación, la digitalización y la elaboración de una breve descripción de las placas de vidrio. La fragilidad de este material fotográfico así lo aconsejaba.

Luis Alba había realizado un listado somero del contenido de 971 de sus placas, y de algunas había realizado positivos en papel fotográfico para su control. La mayoría de ellas se guardaban todavía en sus cajas originales, otras estaban metidas en sobres de papel, y las había

envueltas en papel de periódico o en atados formados por plástico de burbujas. Unas y otras las conservaba dentro de tres cajas de madera cerradas con llave.

Con estos condicionantes, y manteniendo el criterio ya expuesto de respetar al máximo la voluntad del coleccionista, afrontamos el proceso de conservación, digitalización, identificación, y descripción de las placas de vidrio, utilizando para ello como guía la relación elaborada por Luis Alba. De ahí que lo primero que se realizaba era la limpieza de la placa por la zona de no emulsión³⁶, después se elaboraba un sobre de su tamaño con un papel apropiado al que se le daba una numeración provisional dentro de la correspondiente caja. Ese número servía para identificar el fichero de la copia digital a alta resolución, que se hacía a continuación³⁷. Concluida la reproducción de las fotografías de cada caja se renumeraban de nuevo las placas buscando una similitud temática o cualquier otro tipo de relación. Una vez efectuados esos cambios, se anotaba su signatura de localización definitiva en el exterior del sobre de papel que protegía cada placa. Esa signatura estaba formada por la combinación del apellido del coleccionista, las siglas VIBN o VICO (que distinguían las placas en blanco y negro o en color), el número de la caja formado por tres dígitos, y el número concreto dado a esa placa. Este último,



Proclamación del Estado de Guerra en la plaza de Zocodover en julio de 1936. Foto Rodríguez

formado por cuatro dígitos, es currens de tal forma que no comienza con el 1 en cada caja, sino que el primero de una caja concreta recibe el número siguiente al último de la anterior. Y este criterio también lo utilizó Luis Alba en su relación mecanografiada.

Los ficheros digitales tenían obviamente esos mismos datos, pero añadiendo además un título o breve descripción de su contenido³⁸. Las cajas originales ya vacías han sido conservadas y sus cubiertas y contracubiertas están digitalizadas. Las placas de vidrio se guardan ahora en cajas nuevas realizadas con cartulina

36 Las tareas de limpieza y de conservación preventiva fueron dirigidas por la restauradora sevillana Carmen Jiménez Limones.

37 La digitalización de las placas fue obra también de Félix Sánchez Sobrino, técnico especialista en este tipo de soportes.

38 Así el fichero digital de la primera placa en blanco y negro se identifica de la siguiente manera "ALBA-VIBN-001-0001-Puerta del Sol", seguido de la extensión ".jpg" o ".tif", según su formato.

de conservación dentro de los sobres individualizados ya reseñados³⁹. Cada una de ellas guarda el mismo número de placas que tenían las cajas originales. Y se han adquirido maletines metálicos ex profeso para guardar estas cajas nuevas llenas de placas para facilitar su instalación en el Archivo y su transporte.

Luis Alba en su relación recogió datos concretos de las características de algunas de las placas que formaban cada caja. Por ejemplo, de muchas de ellas especificó su tamaño. Así de la caja 1 indicó que contenía placas de 5,8 x 12,8 cm, la 2 de 4,3 x 10,6 cm, la 10 de 8,4 x 16,8 cm, la 15 de 6 x 13 cm, la 17 de 9 x 12 cm, la 27 de 13 x 18 cm, la 58 de 17,8 x 18,7 cm, etcétera⁴⁰. También especificó a veces la marca de la caja en la que se guardaban, por lo que no es extraño ver anotaciones del tipo "caja negra Ilford", "caja marrón droguería Quirós", "caja azul A. Lumière et ses fils", "caja Jouglá verde", "caja Guilleminot", "caja Agfa amarilla", "caja Eisenberger", etc. Además, en algunos casos, anotaba otros elementos descriptivos como la fecha de las fotos o su autor, o si estaban cortadas o rotas, pero son los menos. De tal forma que, por ejemplo, la foto 582 de su relación se describía como "Pasillo S. Juan", pertenecía a la "caja nº 32", estaba realizada en el año "1913" y el tamaño de la placa era de "4,3 x 10,5" cm, a lo

que además añadía de forma manuscrita que era una "estereo cortada"⁴¹.

Pero nuestro coleccionista solo relacionó el contenido de las primeras 68 cajas que contenían placas de vidrio en blanco y negro y de 22 cajas que las tenían en color. En total registró 971 placas en blanco y negro y 114 en color. Al abordar en el Archivo el trabajo descrito dimos numeración a las cajas o agrupaciones de fotos que no la tenían aún, distinguiendo también entre las de blanco y negro y las de color. Es decir, si teníamos una caja aún no numerada, o un sobre o un atado con placas, examinábamos su contenido y le dábamos un número a continuación de los dados por Luis Alba. Es así como contabilizamos en la actualidad 1628 placas de vidrio en blanco y negro repartidas en 130 cajas de conservación. De ellas 1249 son estereoscópicas y se guardan en 93 cajas. Las 379 restantes, con placas formadas por una sola imagen, se custodian en 37 cajas. Las placas en color son 133, todas ellas estereoscópicas menos 14 que se guardan en tres cajas de las 26 que nos sirven para instalar estas imágenes.

Resumimos estos datos. Las placas de vidrio de colección de Luis Alba son en total 1.761 fotografías (1.628 en blanco y negro y 133 en color) de las que 1.368 son estereoscópicas. Todas ellas están descritas some-

39 Tanto los sobres individualizados, como las cajas de cartulina de conservación, y las tareas de limpieza de muchas de estas placas son obra de nuestra compañera Teresa Álvarez Gómez-Escalonilla.

40 Las mayores son 47 placas de 18 x 24 cm que reproducen las escenas de la Guerra de Granada del Coro de la Catedral de Toledo.

41 En la actualidad el fichero que identifica la copia digital de esa foto es el siguiente "ALBA-VIBN-033-0584-Nave del claustro de San Juan de los Reyes". Es la caja 33 porque Luis Alba tenía en su relación dos cajas con el número 29, distinguiendo a una de ellas con "bis", pero nosotros no lo hemos mantenido y hemos dado a la 29 bis el número 30, por lo que a partir de ella se produce ese salto. Y no es la 582 sino la 583 por la reenumeración que hicimos en cada caja como ya hemos apuntado.

ramente, pero queda mucho trabajo por hacer, tanto en su datación como en su autoría. Las hay de fotógrafos aficionados como Pérez Caballero⁴², M. Riaza⁴³ o Pedro Pascual de Ojesto⁴⁴ de los que conocemos sus nombres por aparecer recogidos en las propias placas, pero otros muchos guardan todavía su anonimato. Y también encontramos, algunos positivos y negativos en placas de vidrio de fotógrafos profesionales como Ferrier & Soulier, Mas, Laurent, Henderson o Alfonso Begue.

5.2.2. Los soportes plásticos

Luis Alba no prestó mucha atención a lo largo de su vida a la adquisición de negativos fotográficos en soportes celulósicos o plásticos. Su pequeño tamaño y la imposibilidad de un visionado apropiado debieron condicionarle a la hora de afrontar su compra. Pero además el mercado de esos soportes es muy reducido ya que lo habitual era conservar la copia en papel y no el negativo. Aún así llegaron a sus manos 491 fotografías de estas características, en blanco y negro y de dimensiones variadas (6 x 6 cm, 6 x 9 cm, 7 x 11,5 cm, 12,5 x 17,5 cm, etcétera). De ellas, cuatro son estereoscópicas⁴⁵. De nuevo tienen una autoría variada y en buena medida desconocida.

De entre todas ellas destacan por su número y su calidad las realizadas por el toledano Antonio



Vista general de Toledo realizada por Alfonso Begue hacia 1864

Lillo Macías con escenas de su cigarral Aurora y los negativos hechos de positivos en papel de fotos de Rodríguez, máxime porque de algunas de ellas no se localizan los negativos originales en la actualidad. Nos referimos en concreto a las del pronunciamiento del estado de sitio en Zocodover, en julio de 1936, incluidas en un álbum de positivos en papel formado por la Casa Rodríguez que contiene 82 fotos sobre

42 En un sobre acolchado guardaba Luis Alba 9 placas del "Archivo Pérez Caballero (Barón del Puig)", nacido en un pueblo de Alicante en 1860 y que ahora se conservan en la caja 88. Son placas no estereoscópicas de 13 x 17,8 cm que le costaron 500 euros.

43 En las cajas número 37, 45 y 77 se localizan estereoscópicas realizadas por M. Riaza en 1911 y M. Rodrigo en 1914.

44 En la colección se conservan ocho cajas con placas estereoscópicas, en blanco y negro, de 4,4 x 10,7 cm en las que figura el texto "Colección P. Pascual de Ojesto". Es posible que se trate de Pedro Pascual de Ojesto, abogado del Estado, fallecido en 1923. Esas cajas se identifican ahora con los números 100 al 107 y contienen un total de 141 placas.

45 En concreto tienen estas características las identificadas con los números 313, 324, 325 y 327. Sus dimensiones son de 4,3 x 10,7 cm.

la ciudad de antes y después del asedio⁴⁶. También son muy interesantes los negativos de la procesión que se realizó por las calles de Toledo con motivo del centenario del Dogma de la Inmaculada Concepción el 31 de octubre de 1954⁴⁷. Y hay algunos de localidades toledanas como Escalona y Calzada de Oropesa. Predominan, en todo caso, fotos de la ciudad, de sus calles y de sus monumentos, del periodo comprendido entre 1920 y 1950, incluyendo reportajes familiares de visitas a la casa del Greco, por poner algún ejemplo.

La mayoría de estos negativos los conservaba Luis Alba en sobres e incluso en pequeñas cajas de cartón. El trabajo realizado comenzó con su limpieza somera, sin uso de ningún líquido ni siquiera de agua, y con la mejora de su instalación, pues cada uno de ellos ha sido introducido en un sobre individualizado realizado con papel de conservación. Los sobres con los negativos se han guardado, después, en cajitas realizadas con cartulina de conservación que a su vez se custodian en una caja más grande, apta para este tipo de materiales. Todas las fotos han sido digitalizadas a alta resolución y los ficheros resultantes se identifican por el uso del apellido del coleccionista separado

por un guión de las siglas NECE con las que hacemos referencia a “negativos en celulosa”, y por último, tras otro guión, un número currens de tres dígitos seguido de un breve título o descripción⁴⁸.

El breve repaso realizado a las fotografías de la colección Luis Alba da idea de la labor excepcional de este toledano a lo largo de su vida al haber podido recuperar miles de instantáneas sobre la ciudad que gracias al interés del Ayuntamiento se han convertido en patrimonio documental público. Ha quedado claro que queda mucho trabajo por hacer sobre ellas y no solo sobre las ya recibidas pues deben de llegar más fotos en el tercer lote aún no recepcionado⁴⁹.

Lo importante es que nuestro coleccionista está formando ya una segunda colección con más fotografías adquiridas a partir del año 2009 y cuyo destino final solo él sabe. En esta segunda colección existen piezas únicas que han llegado a su poder gracias a su red de contactos formada por cientos de vendedores e intermediarios. El mercado conoce sus prioridades y él conoce el mercado. Pero por encima de números, de fechas, de precios... lo importante es lo que hay detrás de muchas de sus fotografías y es por ello por lo que ahora nos detendremos en

46 Esas fotos del álbum de Rodríguez abarcaría desde la foto 207 a la 288 de entre las distinguidas como “negativos celulósicos”. La foto de la “Lectura de la declaración del estado de guerra en el Alcázar en 1936” es la núm. 221, la de la “Salida de tropas desde el Alcázar” es la 222 y la de la lectura de esa declaración en Zocodover tiene el número 223. Al ser negativos obtenidos de positivos en papel, y aunque su tamaño y resolución digital son buenas, las imágenes resultantes no tienen una nitidez suficiente.

47 Recordemos que de esta procesión se conservan también positivos en papel, en la caja 5, pero en un deficiente estado de conservación. Estos negativos se identifican con los números 190 a 200.

48 Ejemplo sería este: ALBA-NECE-223-Lectura de la declaración del estado de guerra en Zocodover en 1936.tif.

49 Luis Alba reservó en su poder, para formar parte del tercer lote aún no recepcionado las vistas estereoscópicas en papel, de las que nos permitió hacer una reproducción digital, y veintidós álbumes formados con fotos en papel.

un caso concreto, muy excepcional. Nos referimos a Alfonso Begue, el primer fotógrafo toledano del que tenemos noticia.

6. Alfonso Begue y sus fotos de Toledo. Estudio de un fotógrafo

Entre las fotografías remitidas por Luis Alba e integradas en el segundo lote de su colección encontramos dos positivos en papel a la albúmina de 20 x 26 cm adheridos a cartulinas de 30 x 44 cm con un título manuscrito en francés. En una de ellas figura "Tolède.- Vue générale" y en la otra "L'Alcazar à Tolède". En las dos, junto al borde inferior derecho de la fotografía, pero sobre la cartulina, figura un pequeño sello en seco de forma ovalada de 11 mm de largo por 9 mm de alto en cuyo interior se puede leer "Fotografía A. Begue Luna 38 Madrid" escrito con letras mayúsculas. Estas dos fotos habían pasado desapercibidas para el propio coleccionista pues no recordaba cuándo las adquirió, ni tampoco las tenía relacionadas pues no era consciente de su importancia.

Estas dos fotos a simple vista se datan perfectamente por los elementos arquitectónicos representados en ellas. Estaba claro que eran de las primeras fotos realizadas en Toledo. Pero lo significativo era conocer quién estaba detrás de los datos que aparecían en ese

sello en seco. Y lo que se sabía de Alfonso Begue era muy poco y contradictorio, pues ni siquiera estaba claro su apellido ya que para unos era Vegue⁵⁰ y para otros Begué⁵¹. Tampoco se tenía certeza de si había nacido en Toledo o en alguno de sus pueblos, y se sabía muy poco de su producción fotográfica. Tan solo Francisco de la Torre se había acercado a su figura basándose precisamente en las estereoscópicas que de Begue conservaba Luis Alba⁵². Pero esas dos fotos de gran formato de la colección presuponían una actividad fotográfica más variada y hasta ahora desconocida.

¿Quién fue Alfonso Begue? ¿Era toledano? ¿Cuándo realizó sus fotografías? ¿Dónde se conservan ahora? Estos y otros interrogantes surgieron de la contemplación de esas dos magníficas fotos y para encontrar sus respuestas comenzó una investigación, compartida con Francisco de la Torre y Rafael del Cerro Malagón⁵³, de la que ahora ofrecemos un breve adelanto. Y lo vamos a hacer de la misma manera que el resto de nuestra exposición, explicando cómo afrontamos esta tarea.

En primer lugar, era importante conocer si el fotógrafo, como decían algunas fuentes, era natural de la ciudad de Toledo. También era preciso averiguar cuándo había fallecido, pues esto nos permitiría datar con mayor precisión sus fotografías.

50 Cuando en la revista *El Tajo* de 31 de agosto de 1866 se menciona la presentación de algunas de sus fotos en la Exposición artística e industrial celebrada en ese mes se reseñará su nombre como "Alfonso Vegue".

51 En el libro ya citado (SÁNCHEZ Y GARCÍA, 2011) se reproduce una de sus fotos, pero se recoge mal su apellido al acentuar la e final. Y en este error han caído otros autores.

52 Lo hizo en su texto ya mencionado (TORRE, 2007), en concreto en las pp. 240-241.

53 En el trabajo sobre Begue, la reconstrucción de su biografía correspondió a la persona que firma este texto, localizando, entre otros, los datos sobre la fecha de su nacimiento y muerte. Estos fueron utilizados por Rafael del Cerro (2015).

La primera pregunta tuvo una pronta respuesta merced a las gestiones realizadas en el Archivo de la Villa de Madrid. Carmen Cayetano Martín, directora de ese Archivo, nos confirmó examinando el padrón municipal de habitantes que había nacido en Toledo el 23 de enero de 1834. Ese día se celebra en la ciudad la festividad de San Ildefonso y este, y no Alfonso, fue el nombre que recibió al nacer. Ese dato pudimos corroborarlo examinando los padrones conservados en el Archivo Municipal de Toledo, y con ellos nos adentramos en el ámbito familiar en el que se educó y crió. También en este Archivo conseguimos la información precisa sobre la fecha de su muerte, acaecida el 31 de octubre de 1865, cuando tenía treinta y un años de edad.

Su obra fotográfica fue realizada en un periodo de tiempo muy corto pues solo conocemos instantáneas suyas con el sello en seco de la calle de la Luna núm. 38, sede de su estudio desde 1861, y de la calle de la Montera núm. 44, en donde residió desde mediados de febrero de 1865 hasta su muerte ocho meses después⁵⁴. Es más, estamos convencidos de que la mayoría de sus fotos no privadas se datan entre 1863 y 1865⁵⁵, por lo que creemos que fue el primer toledano que hizo fotos de su ciudad, antes incluso que Casiano Alguacil, natural de Mazarambroz.

Pero estas dos fotos de Alfonso Begue, con ser relevantes por su calidad técnica, no habrían sido suficientes para afrontar su estudio si no fueran acompañadas de un buen número de vistas estereoscópicas en papel, de

positivos en vidrio o de retratos de particulares. Y de ellos hay ejemplos en la colección Luis Alba. En concreto de sus vistas estereoscópicas en papel forman parte las identificadas con los números 40, 41, 52 y 53. Alfonso Begue incluyó en las cartulinas en las que adhería sus estereoscópicas dos líneas con texto, junto a sus bordes izquierdo y derecho. En el primero aparece anotado de forma manuscrita el número dado por él a cada una de sus estereoscópicas, precedido de las palabras "Vistas de España, núm. " escritas con letras mayúsculas. En el derecho remarcó su autoría con las palabras "Alfonso Begue.- Madrid", también en mayúsculas. Además, Luis Alba adquirió tres positivos en vidrio, de los que uno se corresponde con la estereoscópica núm. 53 y otro, posiblemente, con la 59, sin que conozcamos el positivo en papel del tercero, una vista del Cementerio de la Misericordia y de la Fábrica de Armas, junto al río Tajo. Esto nos indica que Alfonso Begue comercializó sus estereoscópicas para ser visionadas tanto en papel como en vidrio, sin que tengamos una idea clara del número de las que conformaban sus "Vistas de España". Encontrar una respuesta más acertada también se debe al trabajo de Luis Alba.

Poco después de la adquisición de la colección en el año 2009 por el Ayuntamiento toledano, Luis Alba ha incrementado en su "segunda colección" su peculiar "Fotos Begue" con la compra de tres nuevas estereoscópicas de temática toledana en papel, identificadas con los números 51, 56 y 172, y con algún que otro retrato de formato "tarjeta de visita". La vista número

54 La información que ofrecemos aquí basada en la consulta de los padrones municipales de habitantes de Madrid de los años 1861 a 1866.

55 Ildefonso Begue comenzó a firmar sus escritos y su obra como Alfonso Begue a partir de 1863 una vez fallecido su padre.

172 nos amplía el volumen del conjunto de "Vistas de España" que llegó a realizar Begue, y que con toda seguridad solo estaba compuesto por imágenes de Toledo y Madrid⁵⁶. La Universidad de Navarra conserva, entre sus colecciones fotográficas, catorce vistas estereoscópicas en papel de Alfonso Begue con imágenes toledanas, que tienen la siguiente numeración: 40, 41, 46, 47, 48, 50, 54, 55, 56, 59, 60, 64, 71 y 72. Y también las hay en otras colecciones privadas, especialmente referidas a Madrid⁵⁷. Todas ellas son pares estereoscópicos de 4,2 x 8 cm sobre cartulinas de 8,6 x 17,4 cm, aproximadamente.

La extensa y casi desconocida producción de vistas estereoscópicas de Alfonso Begue debemos ponerla en relación con el auge de este sistema de visionado, especialmente entre los años 1856 y 1872. Ningún otro fotógrafo, ni siquiera J. Laurent, realizó tantas instantáneas de Toledo en esos primeros años de la década de 1860 como el hijo del mesonero de la calle de la Sillería. Encontrar las que puedan conservarse todavía es un auténtico reto. En ello estamos. Ahora sabemos que se sirvió de otros formatos más pequeños como el que tiene una vista de la torre de la Catedral de Toledo, conservada también en la Universidad de Navarra, que mide 9,5 x 3,8 cm, y está adherida a una cartulina 10,6 x 6,1 cm.

Alfonso Begue obtendrá el lugar que le corresponde en los orígenes de la fotografía en España y en Toledo

merced a la labor de recuperación de imágenes realizada por Luis Alba a lo largo de su vida. Sin duda, su colección ofrecerá en un futuro cercano más interrogantes y exigirá más investigaciones. El nombre de Luis Alba irá unido de forma indeleble a la historia de la fotografía toledana. Toledo es sin duda una ciudad afortunada.

56 Otros afamados fotógrafos como Jean Laurent vendían vistas de exteriores de diferentes ciudades. En su catálogo publicado en 1863 las incluía de Madrid, Alcalá de Henares, El Escorial, Aranjuez, Toledo, Segovia, La Granja, Alhama de Aragón, Monasterio de Piedra, Cuenca, Alicante, Sax, Barcelona, Córdoba, Granada, Málaga, Ronda, Gibraltar, Sevilla, Tetuán y el puerto de Alicante.

57 En el catálogo de una buena exposición sobre fotografía del siglo XIX se reproducen seis estereoscópicas de Alfonso Begue de enclaves madrileños, perteneciente a la colección "FBS", sin que en el texto se nos indique el nombre de ese coleccionista. En cinco de ellas aparece fotografiada una misma persona, que puede tratarse del propio Alfonso Begue (Retrato, 2001: 84-87).

Bibliografía

- ALBA GONZÁLEZ, L. (1990). "La Real Sociedad Económica de Toledo a través de sus actas (1776-1816)" en *Toletum*, 24, pp. 9-30.
- ALBA GONZÁLEZ, L. (1995). "La Academia toledana de Nobles Artes de Santa Isabel" en *Toletum*, 32 pp. 9-32.
- ALBA GONZÁLEZ, L. (1995). *Catedral de Toledo: Su historia y su arte*. Toledo: Julio de Cruz.
- ALBA GONZÁLEZ, L. (1997). "Una visita real y el Corpus toledano" en *Viajes Reales. Revista de Información General y Viajes Reales*, 6, pp. 28-33.
- ALGUACIL, C. (1907). *Catálogo y detalles de fotografías de monumentos artísticos de... Premio de honor y primer premio en el concurso fotográfico de Toledo en 1906*. Madrid: Ambrosio Pérez y Compañía, impresores.
- CERRO MALAGÓN, R. del. (1984). "La fotografía en Toledo hasta 1914: Casiano Alguacil, uno de sus pioneros" en *Boletín de Arte*, 4-5, pp. 211-240.
- CERRO MALAGÓN, R. del. (1987). "Dos fondos fotográficos toledanos: Alguacil y Rodríguez" en *Carpetania*, 1, pp. 217-234.
- CERRO MALAGÓN, R. del. (2015). "Primera época de la fotografía en Toledo (1860-1874) en *Archivo Secreto*, 6, pp. 44-61.
- COBO, J. (1988). "La biblioteca de Luis Alba", *Zocociover*, 32 (15 de diciembre de 1988) p. 6.
- DORADO BADILLO, A. (2007). *Toledo: 20 años de ayuntamiento democrático (1979-1999)*, Vol. II. Toledo: Editorial Azacanes.
- FERNÁNDEZ RIVERO, J.A. (2004). *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: la imagen estereoscópica*. Málaga: Miramar.
- (2009). *Fotografía estereoscópica en Cuenca: (1858-1936)*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- GARCÍA LOZANO, R. (2003). "El Archivo Histórico Provincial de Toledo" en *Anaquel*, 24, pp. 36-37.
- GARCÍA RUIPÉREZ, M. (2007). "La colección de postales del Archivo Municipal de Toledo. Formación, conservación, descripción y difusión" en *Fotografía y Patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 140-156.
- GARCÍA RUIPÉREZ, M. y CERRO MALAGÓN, R. del (2008). *Toledo entre dos siglos en la fotografía de Casiano Alguacil 1832- 1914*. Toledo: Consorcio de Toledo.
- HERVÁS LEÓN, M. (2005). "La serie de vistas estereoscópicas de España de J. Andrieu y un paseo por el Madrid de 1867" en *Archivo Español de Arte*, LXXVIII: 312, pp. 381-396.
- (2011). *Una imagen de España: fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Madrid: Fundación MAPFRE.
- (1987). *Imágenes de un siglo: fotografías de la Casa Rodríguez, Toledo 1884-1984*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- JIMÉNEZ SILVA, Q. (2016). *Sucedió en Toledo: Archivo Vasil*. Toledo: Diputación Provincial.
- MAGARIÑOS LAGUÍA, C. (2015). "El fotógrafo Jean Laurent y Toledo" en *Archivo Secreto*, 6, pp. 54-87.

- MARTOS CAUSAPÉ, J.F. y RUIZ ROJO, J.A. (2009). *La fotografía estereoscópica en Guadalajara: [sala de exposiciones del CEFIHGU, del 10 de septiembre al 30 de 2009]*, Vol. I. Guadalajara: Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara.
- (2008) *Pedro Román Martínez: Toledo, fotografía y pintura: Centro Cultural San Clemente, Toledo, diciembre 2008-febrero 2009*, Toledo, Diputación Provincial.
- (2001) *Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX: colecciones privadas de Madrid*, Madrid, Fundación Telefónica.
- SÁNCHEZ LUBIÁN, E. y GARCÍA RUIPÉREZ, M. (2011). *Toledo: 100 fotografías que deberías conocer*, Barcelona: Lunwerg S.L.
- SÁNCHEZ TORIJA, B. (2006). *Casiano Alguacil: los inicios de la fotografía en Toledo*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla - La Mancha.
- SÁNCHEZ TORIJA, B. (2006). "Casiano Alguacil, un fotógrafo toledano" en *Fotografía y memoria: I Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 74-82.
- SANCHO DE SAN ROMÁN, R. (1990). "Discurso de contestación al académico numerario Ilmo. Sr. D. Luis Alba González" en *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 24, pp. 31-36.
- (1983). *Toledo en la fotografía de Alguacil, 1832-1914*. Toledo: Ayuntamiento.
- TORRE, F. de la (2007). "Fotografía estereoscópica de Toledo" en *Fotografía y patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, ANABAD Castilla-La Mancha.

MEMORIA DE LAS BRIGADAS INTERNACIONALES EN BLANCO Y NEGRO

Fernando Rovetta Klyver
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

Este artículo pretende probar -a través de la historia, la memoria y algunas fotografías de los brigadistas- que la lucha antifascista fue un preludio a la declaración universal de los derechos humanos. Para ello, plantea que el vínculo entre la historia como ciencia y la memoria como discurso político es análogo a los dos modos de entender el Derecho según el paleopositivismo y el garantismo. Presenta cinco condiciones para una memoria garantista.

Palabras clave: memoria, garantismo, derechos humanos, brigadas internacionales, género, pluralismo, laicidad.

Abstract

This paper appealing to history, memory and some photographs of the international brigade members, we intend to prove that the anti-fascist struggle is a prelude to the universal declaration of human rights. Argues that the link between history as a science and memory as political discourse is analogous to the two conceptions of law according to paleopositivism and garantism. Five conditions for a guarantee memory are introduced.

Keywords: Guarantism, memory, human rights, international brigades, gender, pluralism, secularism.

La vida sólo puede ser comprendida mirando hacia atrás, pero ha de ser vivida mirando hacia adelante.
SÖREN AABEY KIERKEGAARD

Reflexionar sobre la memoria siempre es oportuno, pero hacerlo en Albacete a propósito de las Brigadas Internacionales todavía lo es más. En esta ciudad más de 35.000 hombres y cientos de mujeres procedentes de 53 países, llegaron a recibir formación militar para defender a la II República española. El golpe de Estado de Franco apoyado por Hitler, Mussolini y Salazar, inclinaba la balanza de fuerza militar en contra de los brigadistas.

Para hacer memoria, las fotografías en blanco y negro de la época constituyen un instrumento idóneo, particularmente porque en fechas recientes se recuperó *La maleta mexicana*, con 4500 negativos que Robert Capa, Gerda Taro y Chim hicieron de la Guerra Civil española¹.

¹ Es significativo que los organizadores de este V encuentro de fotografía en Castilla-La Mancha incluyeran esta ponencia como clausura del mismo, aunque haberme invitado a hacerlo supone una generosa apertura de tan eximio equipo de historiadores, a quienes trataré de corresponder desde una perspectiva iusfilosófica. Agradezco a Manuel Requena, Isidro Sánchez Ángel Luis López Villaverde y Ángel Aguilar Bañón, miembros Consejo del CEDOBI cuando el 10/dic/2010 me confiaron la coordinación del mismo hasta el 8/ene/2013.

El título de esta ponencia nos remite a la historia de Albacete, pero a la vez trasciende sus fronteras geográficas y epistémicas: geográficas tanto por el lugar de origen de sus protagonistas (brigadistas y fotógrafos), como por la proyección internacional que tuvieron sendas actuaciones; y epistémicas, porque comenzaremos analizando el vínculo entre historia y memoria a propósito de las Brigadas Internacionales: En un segundo momento, nos centraremos en las fotografías de la Guerra Civil y de algunos brigadistas, que ilustran algunos relatos de sus memorias y, en el tercero, presentaremos fotografías de los principales fotógrafos de la Guerra Civil, acompañadas de memorias suyas.

1. Memoria, historia y garantismo

El vínculo entre la historia y la memoria² no es pacífico, acaso porque una y otra suelen aludir a situaciones bélicas, o también por cuestiones que se debaten entre lo epistémico y lo gremial. Pretendemos aportar argumentos para pacificarlo.

En un ponderado artículo sobre el tema, Juan Sisinio Pérez Garzón (2010)³ comenzó planteando la diferencia entre la historia como ciencia y las memorias (en plural) como reconstrucciones políticas de lo que la historia describe con pretensión de objetividad.

Esta distinción tan tajante se basa en una concepción positivista de la ciencia que separa el conocimiento de la valoración:

La historia, como ciencia social del pasado, se considera epistemológicamente un saber unitario, por eso se define en singular”, sin embargo “las memorias son elaboraciones políticas en el sentido etimológico de ser una necesidad propia de la polis” (PÉREZ GARZÓN, 2010: 23-4).

Por tanto, la historia y la elaboración política del pasado serían como dos caras de una moneda, porque si bien “comparte una misma materia: el pasado”, estarían condenadas a no tocarse, como los puntos de dos superficies paralelas.

De manera semejante, cuando Kelsen propuso una *Teoría pura del Derecho*, separó las normas jurídicas de todo lo referido a la política o a la ética. Porque para él, para que una norma fuera jurídica, bastaba con que cumpliera con los requisitos jurídico-formales: ser creada por un sujeto competente y haber seguido el procedimiento establecido, pues su contenido era irrelevante.

Este esquema de separar dicotómicamente conocer y valorar es decimonónico, Ferrajoli lo califica de paleo-positivista. Pero, como bien dice Adorno (1975)⁴: “no podemos teorizar después de Auschwitz como si

2 Esta primera parte tiene un carácter más bien teórico, analiza conceptos que –salvo uno- no pueden ser fotografiados, pero como emplearemos argumentos de los propios Brigadistas y estamos en un encuentro de fotografía, me valdré de antologías de imágenes como la que presentó oportunamente Rosa Sepúlveda (2006).

3 Pérez Garzón asumió la co-dirección del CEDOBI en representación de la UCLM entre 2013-16.

4 La primera es un lema de la Escuela de Frankfurt, la segunda cita pertenece al párrafo: “Hitler ha impuesto a los hombres un nuevo imperativo categórico para su actual estado de esclavitud: el de orientar su pensamiento y acción de modo que Auschwitz no se repita”. Coincidimos con el contenido de tal imperativo pero no con su presunta autoría: Hitler no tiene autoridad para imponer imperativo moral alguno, sus órdenes militares decían lo contrario. Son sus víctimas y quienes lucharon contra el fascismo, como las Brigadas Internacionales, los autores de este imperativo. En función de tal imperativo en este trabajo se consignará el compromiso en la teoría y en acciones del CEDOBI al respecto.

Auschwitz no hubiera sucedido.” Necesitamos “orientar nuestra teoría y acción de modo que Auschwitz no se repita” (ADORNO, 1975: 365)

Algo ha comenzado a cambiar desde entonces. Las constituciones incluyen derechos fundamentales (que son unas normas éticas y jurídicas a la vez), y todas las demás normas del ordenamiento deben ser coherentes con tales derechos fundamentales. Luego no basta saber *quién* y *cómo* las hizo, es preciso saber *qué* dicen las normas. Y tal contenido ya no es puramente jurídico, está contaminado de los valores éticos inherentes a los derechos fundamentales. Para Ferrajoli (2001: 61)⁵ no basta la validez *formal*, es preciso la *sustancial*; el jurista ya no puede ser neutral, deberá comprometerse a constatar si las normas –en su forma y contenido– respetan los derechos fundamentales.

Y este cambio de paradigma también es intuido por Sisinio (2010), finalizando su capítulo afirma: “parece evidente que la historia puede abrir nuevos caminos para construir una nueva memoria en sintonía con las exigencias de una ciudadanía planetaria”. Y, a modo de autocrítica, critica el paleo-positivismo:

en nuestros medios académicos e intelectuales estamos inundados de obras sobre la globalización y el multiculturalismo, sobre los derechos humanos y las identidades, sobre la convivencia y la tolerancia, sobre la sociedad del conocimiento y la ética

de la diversidad, pero los historiadores seguimos anclados en la repetición y profundización de nuestras respectivas memorias nacionales... en un saber muy local... (PÉREZ GARZÓN, 2010: 60).

Por esta comparación entre el Derecho y la Historia, como dos ciencias sociales, que abandonan el antiguo dogma positivista de separar conocimiento y valoración, consideramos que es posible encontrar formas de continuidad entre lo histórico y lo anamnético, entre la historia y la memoria, pero no como las dos caras de una moneda, sino como las de una cinta de Möbius⁶. Estructura geométrica que tiene dos caras estáticamente, pero que dinámicamente sólo tiene una.

Esto se explica por los dos polos del conocimiento: el sujeto y el objeto. Por el sujeto, porque quien conoce también valora, aunque pueda distinguir los dos actos, es una misma persona quien los realiza. Por el objeto, porque todo hecho histórico que puede ser descrito está contaminado de valores con los que podemos coincidir o disentir, no hay hechos humanos neutros. En consecuencia: la memoria sin historia sería ciega, pero la historia sin memoria quedaría yerma.

2. Hacia una memoria garantista

Por ello, se puede esperar que la memoria que surja después de Auschwitz y de todos los campos en los que estuvieron confinados brigadistas, fotógrafos y tantas

5 L. Ferrajoli: “Nosotros los juristas formamos parte el universo normativo que describimos y al cual estamos sometidos. Pero al mismo tiempo contribuimos, con nuestras propias teorías, a producirlo, a modelarlo y a defenderlo, elaborando las técnicas de garantías dirigidas a asegurar su efectividad.”

6 A. Möbius, matemático y astrónomo alemán (1790-1868) describió esta figura geométrica que motivó ilustraciones de M. C. Escher (Países Bajos, 1898-1972). <<https://www.google.es/search?q=mobius+strip+escher&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKewjBkKr61vzUAhULXh-QKHQ2cAV0QsAQIKw&biw=1039&bih=672>> (consulta: 9/jul/2017).



Cinabrio Qijano. *Todos los nombres*, Vallado de la Diputación de Albacete

víctimas del totalitarismo, adopte las siguientes cinco características: ser universalizable, autocrítica, pluralista, laica y restitutoria.

2.1. Una memoria universalizable

Una memoria que supere subjetivismos habrá de adoptar los derechos humanos como su criterio de legitimación (o, en el peor de los casos, de deslegitimación de memorias parciales), en cuanto sea inclusiva respecto a todas las víctimas de un conflicto. Pero esta universaliz-

ación del respeto a las víctimas no puede basarse sólo en la crítica a los victimarios de la otra parte, es preciso también una autocrítica respecto a posibles excesos de aquéllos con los que nos sentimos inicialmente identificados. Es decir, esta memoria universalizable requiere un particular ejercicio de conocimiento: el autocrítico; pero también un doble ejercicio de la voluntad: el diálogo pluralista y laico con quienes ejerzan a su vez la autocrítica y la construcción consensuada de normas que garanticen los derechos de las víctimas.

Por tales razones, cuando el 19 de febrero de 2012 el CEDOBI promovió conmemorar el 75 aniversario del bombardeo de la Legión Cóndor contra Albacete, en la que murieron 56 civiles y 26 Brigadistas en acto de servicio, organizamos un homenaje a todas las víctimas de la Guerra Civil y el mural que pintó Cinabrio Qijano⁷ en el vallado de la Diputación provincial se llamó "*Todos los nombres*". Sin embargo, en su trabajo monográfico sobre tal bombardeo, Antonio Selva Iniesta (2006) sólo consigna los nombres de las víctimas civiles, 14 de ellos niños, quedando las víctimas de las Brigadas como anónimos acaso por la razón que consideraremos más adelante (2.4).

2.2. Una memoria autocrítica

Para que pueda universalizarse la memoria, es preciso el ejercicio de la autocrítica porque pudieron

7 C. Qijano, artista plástico de Albacete, realizó un mural de 6 x 1,5 mts en el vallado de la Diputación Provincial de Albacete el domingo 19 de febrero de 2012, después de sobrevolar las zonas de la ciudad que bombardeó la Legión Cóndor, en una de las dos avionetas del Aero Club de Alicante. La otra era copilotada Gregorio Gutiérrez, el último piloto de la II República, arrojando —a modo de pacífico bombardeo— poemas caligramados (por Ileana Rovetta) de Miguel Hernández (5/abr/1937) y Cecile Day Lewis (Fig.3). La misma Legión Cóndor dos meses después destruiría Guernica. Por ello, como en la magistral obra de Picasso, la de Qijano sólo emplea blanco, negro y grises, aunque incorpore los colores de la bandera de la República en el símbolo de las Brigadas.

cometerse excesos de ambos lados, aunque fueran de diferente naturaleza: unos defendían un Estado de Derecho y los otros lo atacaban. A propósito, puede resultar oportuno remitirnos al escenario que muestra Andrzej Wajda al comienzo de su película *Katyn* (2007) ambientada en 1940, tras el acuerdo de no agresión que firmaran Hitler y Stalin una semana antes que comenzara la II Guerra Mundial: dos grupos de polacos cruzan un puente de Varsovia en direcciones opuestas, unos huyen de los nazis, los otros de los soviéticos. Como en la antítesis de un dilema, donde las dos soluciones son plausibles, en este escenario como en el infierno del Dante, no había sitio para la esperanza. En *Katyn*, Stalin hizo ejecutar a 20.000 oficiales polacos, hecho que atribuyó durante décadas a los nazis.

Resulta audaz este paralelismo entre el caso español y el polaco, por lo que ya dijimos sobre quienes defendían y quienes atacaban el Estado de derecho, lo planteamos en función del testimonio de un militar polaco enviado por Moscú, Karol Swierczewski, el general "Walter", quien entre el 1/12/36 y el 24/5/38 batalló en Huesca, Segovia, Zaragoza, Teruel y el Ebro:

España ha sido la primera (nación europea) en enfrentarse al fascismo. (...sic, aunque hubo un anticipo en Austria) No son los españoles los que tienen que estar agradecidos (a las Brigadas Internacionales) sino nosotros a ellos por brindarnos esta oportunidad de luchar aquí, en tierras espa-

ñolas, contra los fascistas, de poder luchar también por Polonia..."(SWIERCZEWSKI, 2007: 38)

Ejemplo de autocrítica del lado nacional lo encontramos en el escritor católico francés que vivía en Baleares, George Bernanos (1939). Sus hijos militaban en la Falange, no obstante, en *Grandes cementerios bajo la luna* escribió:

Quisiera tener ante mí a uno de esos inocentes Maquiavelos en sotana, que tienen el aire de creer en la posibilidad de manejar al gran pueblo lo mismo que a una clase de sexto año.... ahora se dirige(n) a las imaginaciones angustiadas. (...para) poner como ejemplo la guerra civil española a pobres diablos que dudan de todo, hasta de la sociedad misma, y están dispuestos a decir: "¿La Cruzada? ¡Bien (a) por la Cruzada!...", en igual forma que cinco minutos antes hubieran pensado: "¿El Comunismo?, ¿Por qué no? (BERNANOS, 1939: 71 y 127)

Autocrítica del lado republicano la encontramos en la carta-denuncia que Simone Weil envía a Bernanos, tras leer *Grandes cementerios...*⁸,

No he visto ni oído nada, debo decirlo, que alcance la ignominia de algunas historias que usted cuenta, esos asesinatos de viejos campesinos a golpes de garrote. Sin embargo, (...) en una aldea que rojos y blancos habían tomado, perdido, retomado, vuelto a perder, no sé cuántas veces, los milicianos rojos, habiéndola vuelto a tomar definitivamente, encontraron en las cuevas un puñado de seres despavoridos, aterrori-

8 S. Weil: *Carta a G. Bernanos*, En la misma explica por qué no regresó a la Guerra después de haber estado en ella durante los dos primeros meses: "No sentía ya ninguna necesidad interior de participar en una guerra que no era ya, como me había parecido al principio, una guerra de campesinos hambrientos contra propietarios terratenientes y un clero cómplice de los propietarios, sino una guerra entre Rusia, Alemania e Italia" cfr: <<http://cartasenlanoche.blogspot.com.es/2012/06/carta-de-simone-weil-georges-bernanos.html>> (consulta: 09/jul/2017).

zados y hambrientos, entre ellos tres o cuatro jóvenes. Razonaron así: si estos jóvenes, en lugar de venirse con nosotros la última vez que nos hemos retirado, han permanecido aquí y han esperado a los fascistas, es que son fascistas. Por lo tanto, los fusilaron inmediatamente, después dieron de comer a los demás y se creyeron muy humanos (S.WEIL, 1938).

La necesidad de autocrítica de una manera positiva la plantea Arnold Toynbee (1966: 29): "Debemos aprender a valorar el aporte individual ajeno como lo hacemos con el propio, y tal vez no sea ésta una tarea fácil, pero los historiadores nos ayudarán en la empresa". De un modo negativo, y participando en la contienda George Orwell (1963) nos advierte:

cuidado con mi parcialidad, mis errores fácticos y la deformación que inevitablemente produce el que sólo pueda haber visto un aspecto de los hechos. Pero: cuidado con lo mismo al leer cualquier otro libro acerca de este período de la guerra española (p. 246).

No obstante, el ejercicio de la autocrítica, dotada de un carácter epistémico y ético, no puede inducirnos a una falaz distribución de responsabilidades que niegue los agravantes, los atenuantes o los eximentes de responsabilidad. Se trata de evitar por un lado el maniqueísmo de pensar que hubo un combate entre el bien y el mal, que un bando representaba todo lo bueno y el otro todo lo malo; pero también, de evitar confundirlo todo y descalificar por igual, como la conocida doctrina de los dos demonios, de E. Sábato: "un demonio combatió a otro y esto se convirtió en un infierno."

2.3. Una memoria pluralista

Como resultado del ejercicio de la autocrítica y para hacer posible el universalismo de una memoria histórica acorde a los derechos, es preciso una apertura hacia el valor de verdad que pudieron tener quienes desde diferentes opciones políticas intentaron un cambio en la historia. Claramente hay un límite para el pluralismo: el que se ponen quienes lo niegan, de la misma manera que se excluyen del diálogo democrático los fascistas o los totalitarios. Esta observación no compromete el universalismo en el homenaje a las víctimas, aunque sí niega legitimidad a homenajes a los victimarios.

Por ello, podría aplicarse la misma metáfora geométrica que propusimos entre la historia y la memoria para la relación entre las dos memorias: *hegemónica* y *dependiente*, a las que se refería Sisinio al comienzo de su artículo. Transcurridas ocho décadas resulta extemporáneo mantener separadas las memorias de vencedores y vencidos. Por el contrario, corresponde asumir la perspectiva de los derechos humanos para ver que en toda guerra -particularmente en una guerra civil, que para Hobbes significa la muerte del Estado- todos resultamos vencidos; y a su vez, restablecida la paz y la democracia, todos somos vencedores. De alguna manera ya lo había intuido Antonio Machado en diciembre de 1938:

Para los estrategas, los políticos y los historiadores todo estará claro: hemos perdido la guerra. Humanamente hablando, yo no estoy tan seguro. Quizá la hemos ganado⁹.

9 Esta reflexión de Machado está citada por Carlos Rojas (1970: 327) y con ella concluye Almudena Grandes (2007: 921) su novela *El corazón helado*, título tomado del mismo poeta.

Esta segunda lectura del poeta parece anticipar la distinción que propone Manuel Reyes Mate (2010): “como no es lo mismo el concepto de memoria que tienen los historiadores que el que tienen los filósofos, conviene precisar de qué hablamos cuando hablamos de memoria.” Para ello presentó la evolución que experimentó este concepto, que habría perdido ese carácter decimonónico “sentimental y conservador”. Ya no sería conservadora, porque tras la Gran Guerra y por los trabajos del sociólogo Maurice Halbwachs, se comienza a advertir “una complicidad entre memoria y progreso, como si para progresar hubiera que tener las patas traseras bien asentadas en el pasado” (p.119). Ni tampoco se agota en sentimientos subjetivos, porque tras “la Segunda Guerra Mundial (...) gracias a los primeros filósofos frankfurtianos: la memoria es conocimiento y no sólo sentimiento” (p. 120). De lo que infería: “la memoria es una categoría moral, por supuesto, pero también política y epistémica” (p. 134).

Cabría, en consecuencia, una tercera, posible y conveniente aplicación de la cinta de Moebius: en tal memoria universal, autocrítica y pluralista, habrán de tener cabida las diferentes facciones que lucharon contra el fascismo: tal es el caso del semi-trotskyista POUM (Partido obrero de unificación marxista) y de los anarquistas de la CNT (Confederación nacional de trabajo); porque, según George Orwell (1966: 246)¹⁰, mientras éstos planteaban que la guerra era oportuna para hacer la revolución, los brigadistas – comandados por la oficialidad soviética-



Mika Etchebéhère. Capitana en las milicias del POUM

asumían la consigna: “No podemos hablar de revolución hasta que no hayamos ganado la guerra”.

2.4. Una memoria laica

Así como el pluralismo supone el respeto entre diferentes ideologías políticas, el ecumenismo es el respeto

¹⁰ G. Orwell señala: “El comunismo siempre pone énfasis en el centralismo y la eficiencia, y el anarquismo, en la libertad e igualdad. (...) Si los anarquistas, el POUM y el ala izquierda de los socialistas hubieran tenido el buen sentido de unirse y forzar una política realista, la historia de la guerra podría haber sido diferente” (p.253).

entre diferentes religiones. Mas la autonomía de la política respecto a la religión, responde al principio laicidad. El término *laico*, proviene del griego: *laos*, que significa pueblo. Esto remite a la casi sinonimia de este término con aquel *dêmos* que es la raíz etimológica de democracia. Pero mientras *dêmos* connota el lugar o barrio popular, *laos* alude más a la reunión de individuos, por lo que poco a poco fue contraponiéndose a lo sagrado (*sacer*). donde surge la diferencia entre el sacerdote y el hermano *lego*, que todavía no ha sido consagrado *lego*, significará también lo profano o ajeno al tema. El Estado laico reivindica la autonomía de lo político frente a lo religioso desarrollando el principio de *secularidad* (GONZÁLEZ FAUS, 2004: 4).

En las Brigadas Internacionales no sólo hubo pluralidad lingüística e ideológica, sino también religiosa, pero hubo una clara resistencia a que la religión fuera instrumentalizada políticamente, sostiene Gabriel Jackson:

la mayoría de los españoles pensantes favorecían en 1930 la libertad religiosa, *de facto* si no *de jure*; y los católicos vascos y catalanes no estaban de ningún modo dispuestos a aceptar la explotación de su religión como medio para reforzar el centralismo castellano (JACKSON, 1993: 270-271).

De hecho, sendos obispos no firmaron *Carta conjunta de los Obispos españoles a los Obispos del mundo* (1/ jul/1937), que legitimaba el golpe militar. La Carta era respuesta a una orden de Franco, y se podría explicar aunque no justificar por los 6.832 sacerdotes

asesinados en los primeros meses del levantamiento. Además, fue enviada después de recibir del papa Pío XI dos encíclicas: *La Mit Brennender Sorge* (14/mar/1937) condenando al nacionalsocialismo, texto que no se tradujo hasta final de la Guerra, y *La Divini Redemptoris* (19/mar/1937) condenando al comunismo, traducida y difundida inmediatamente¹¹.

Todavía no se hizo pública la autocrítica eclesial insinuada en la Asamblea conjunta de Obispos y Sacerdotes, realizada en 1971 bajo la influencia del Concilio Vaticano II: "pedimos perdón porque nosotros no (siempre) supimos a su tiempo ser verdaderos `ministros de reconciliación´ en el seno de nuestro pueblo dividido por una guerra entre hermanos". Esta fórmula, que obtuvo más del 50% de votos pero no logró el 67% necesario, está pendiente de ser asumida y difundida por la Conferencia episcopal.

2.5. Una memoria restitutoria

Una memoria que honre a todas las víctimas no puede escudarse en el simplismo de analizar sólo lo que ocurrió durante el conflicto y afirmar que ambos bandos cometieron excesos, negando espacios a la justicia transicional. Porque los excesos del lado republicano se pagaron con creces, tras la larga dictadura que siguió aplicando penas de muerte hasta 1975, y todavía hay personas que no recuperaron la identidad que perdieron en su infancia, cuando eran totalmente inocentes e inimputables; mientras que los excesos del

11 Para el 75 aniversario de la *Carta conjunta de los obispos españoles a los obispos del mundo*, en la que se identificaban con los insurrectos, inauguramos en *La Casa de los Pueblos de Talavera de la Reina* un *Espacio de Silencio*. *El Espacio de Silencio* tuvo como referente el homónimo situado junto a la *Puerta de Brandenburgo* en Berlín, aunque aquel está dedicado a las víctimas del Holocausto y éste pretende recordar las víctimas de la Guerra Civil española. Propusimos generar otro Espacio de Silencio en el *Refugio Antiaéreo de la Plaza del Altozano* en Albacete.

nacional-catolicismo y del franquismo todavía continúan impunes. Si ya es casi imposible sancionar penalmente a quienes cometieron tales atrocidades, aunque haya una juez argentina dispuesta a intentarlo. Por lo menos corresponde una sanción moral de los victimarios e indemnizar a los familiares de sus víctimas, como en el caso del poeta Miguel Hernández, condenado a muerte en 1940 por el Consejo de Guerra permanente nº 5 de Madrid, cuyas demandas el mismo Tribunal Constitucional no admitió a trámite en septiembre de 2012, como documenta Rafael Escudero (2013).

Fundamos la exigencia de garantizar este derecho de las víctimas y sus familiares en otra distinción de Reyes Mate (2010):

La memoria es anterior a la historia no sólo en el tiempo, también en la lógica. La historia es una mirada externa, la memoria, interna. (...) La gracia y la fuerza de la memoria es que no confunde realidad con facticidad. De la realidad de un país forman parte los hechos, claro, pero también los no-hechos, lo fracasado, lo que quiso ser y no pudo, los proyectos frustrados, los derechos de las víctimas... Esa especialización de la memoria en lo ausente es vital para la realidad y para los ciudadanos contemporáneos. La ausencia de Allende durante el pinochetismo era un principio deslegitimador, gracias a su memoria (p. 133).

Cabe la pregunta de si la ausencia de Manuel Azaña, Miguel Hernández, las víctimas republicanas y las de brigadistas actúa como principio deslegitimador del fran-

quismo. Todavía hay memoriales para la Legión Cóndor, como el del Cementerio de La Almudena, y el Tribunal Superior de Justicia de Madrid cuestiona el Memorial a la Brigadas erigido en la Universidad Complutense¹².

No obstante, resulta significativo que el filósofo español se haya especializado en el pensamiento judío tras el Holocausto, mientras que la historiadora española de ascendencia cubana Mirta Núñez Díaz-Balart (2010) se haya centrado en la Guerra Civil y la dictadura franquista. Para ella:

esa investigación sobre las víctimas hila tanto con memoria como con historia, y la memoria como fuente de la historia en determinados ámbitos es casi fuente única"- Tal es el caso de las víctimas de ejecuciones extrajudiciales "cuyo cuerpo central de verificación está en la memoria, en la de sus parientes, de sus hijos, de sus mujeres, ya realmente en la de sus nietos (DÍAZ-BALART, 2010:140-141).

Esto nos permite reiterar que historia y memoria son dos modos de conocimiento que pueden complementarse para que, indagando en el pasado, se puedan sentar las bases de un futuro garantista, que *tome en serio* los derechos humanos.

3. Memoria, Brigadistas y Derechos Humanos

Las brigadas internacionales crearon un espacio donde, una década antes de la *Declaración Universal de los Derechos Humanos*, ya se vivían modos de lucha por la libertad, la igualdad y la fraternidad.

12 El memorial erigido con motivo del 75 aniversario de la defensa de Madrid desde la Ciudad Universitaria por parte de las Brigadas XI, XII y XIII. Dicho monumento se hizo a propuesta del AABI, Asociación de amigos de las Brigadas Internacionales de Madrid, presidida por Severiano Montero y luego por Ana Pérez.



Jef Last, autorretrato del escritor, pintor y brigadista holandés

Estos tres valores, enarbolados en la Revolución Francesa, hoy fundamentan las tres generaciones de derechos humanos: los civiles y políticos; los económicos, sociales y culturales y los derechos de los pueblos.

3.1. Brigadistas o voluntarios de la libertad

Según Artur London (1978) en su obra que lleva el sugestivo título: *Se levantaron antes del alba*, al concentrarse en París para viajar por Barcelona a Albacete, los brigadistas realizaban el siguiente juramento:

Estoy aquí por mi libre voluntad y dispuesto, si fuera preciso, a dar hasta la última gota de mi sangre por la libertad de España y por la libertad del mundo (MORA, 2008: 16).

3.1.1. Una particular objeción de conciencia

El psicólogo social Stanley Milgram (1963) ideó un experimento para averiguar si era cierta la *banalidad del mal*, de la que nos habla Hannah Arendt a propósito del juicio a Eichmann (1961); si era cierto que hombres y mujeres podían mostrarse obedientes y sumisos ante órdenes brutales o inhumanas. El resultado fue alarmante: dos tercios de la población fue capaz de obedecerlas. Por el contrario, la experiencia de esos 35.000 hombres y cientos de mujeres son la antítesis del experimento Milgram. Los brigadistas fueron a su manera *objeto de conciencia*, pero no por resistirse a participar en guerras que deciden los Estados al margen de la ciudadanía (nacional o internacional, como la invasión de Irak), sino, por el contrario, porque voluntariamente se comprometieron a luchar aunque sus Estados no lo hicieran y llegaran a confiscar armas a la República española por temor al comunismo.

3.1.2. Hasta perder la vida y el nombre

Cabe recuperar con Isabel Esteve¹³ los recuerdos de Anton Haas (cuyo alias era Hermann Teichmann) cuando encontró en Albacete a Hans Beimler:

el 18 de noviembre de 1936... eran las seis cuando entré en el café, que estaba en la *Avenida de la República* (antes *Av. Alfonso XII*, después *Av. José Antonio*, hoy *Paseo de la Libertad*)... Cuando le pregunté por su salud me dijo: *'Aquí me*

13 Isabel Esteve, historiadora valenciana radicada en Berlín, tradujo relatos de 14 Brigadistas alemanes extractados todos de la carpeta SgY 11 /V 237 / 13 que se encuentra en el *Bundesarchiv* de Berlín, autorizándonos a incluir fragmentos en este texto. Éstos se compilaron a partir de una convocatoria del *Comité Central del SED Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, partido comunista en la RDA: Partido Socialista Unido de Alemania del Este, fundado en 1946 y del *Museo del Ejército de Potsdam que invitaba en febrero de 1968* a todos los antiguos combatientes de la República Democrática Alemana, para reconstruir con relatos la complejidad de la guerra en España y sus etapas.

encuentro bien, estoy en mi elemento, porque el fascismo no debe triunfar en España'. (...) "Era el 21 de noviembre de 1936. Mi reloj señalaba las tres. Llovía a mares cuando Hans Beimler, en la vanguardia de una columna de camiones con voluntarios antifascistas (...), salió por la puerta del cuartel de la *Guardia Civil*. Desde la cabina del camión nos saludó a todos los que estábamos en el patio del cuartel gritando: '¡Nos veremos de nuevo en dos semanas!'. Nueve días más tarde nos llegó la funesta noticia: 'Hans Beimler ha muerto'.

El brigadista alemán Wilhelm Jagow en sus recuerdos de cuando estuvo hospitalizado cerca de Madrid y luego trasladado al hospital de Hellín, deja claro el precio de tal libertad y nos explica por qué muchos de los Brigadistas fueron enterrados como anónimos NN (*no name*):

Por la mañana, muy temprano, antes de que empezara el día, venían los enfermeros con las camillas y se llevaban de la sala a los que habían muerto por la noche (...). La mayoría eran enterrados sin nombre. Enterrarlos sin nombre se debió a que a cada uno se le ponía en el puesto de primeros auxilios una tarjeta atada a la camisa. Sobre esta tarjeta había dos figuras, una junto a la otra, que esquematizaban la forma del cuerpo de una persona de frente y de espaldas. La herida estaba marcada exactamente sobre este esquema. Así el médico, gracias a la marca, podía conocer rápida y exactamente dónde

estaba herido el paciente. En la parte de abajo de esta tarjeta había un recuadro para poner el nombre. Pero debido a las dificultades que tenían con las lenguas las jóvenes ayudantes sanitarias, la inscripción del nombre se solía simplificar, poniendo sólo la nacionalidad del herido.

Esto serviría para explicar por qué los 26 brigadistas que murieron en actos de combate fueron enterrados de modo anónimo¹⁴.

Otro modo de anonimato lo encontramos en un relato que nos envió Víctor Grossman (KSFR). Se trata de un particular legado, un anillo con las iniciales de un joven combatiente francés "V.A.", quien antes de ofrecerse como voluntario para una difícil misión, se lo entregó a su capitán Otto Kuehne, pidiéndole que se lo guardara hasta que regresara de la misión, y en caso contrario que se lo quede. Este anillo ha pasado durante décadas de mano en mano hasta llegar en este septiembre a las manos de la hija de un combatiente que pretende identificar al original y heroico propietario para entregarlo a sus familiares.

3.2. Luchadores por la igualdad republicana

La lucha no sólo era una expresión de la libertad que se defendía, también tenía como objetivo defender la igualdad y esto ya estaba presente en su modo de luchar. Se lograba superar discriminaciones por razones de sexo, raza, lengua o religión.

14 Isabel Esteve ha localizado a "un tal Claus (sic) Vassilière, nacido en Aquisgrán en 1895, de familia humilde, combatió en la 1ª Guerra Mundial y fue herido dos veces. Trabajó en Holanda como minero. Perteneció a la Liga Espartaquista y después al KPD, no consta desde qué año. En 1933 emigró a Holanda, Bélgica y Francia. No consta en qué fecha llegó a España. Fue oficial del Batallón Thälmann. Murió en el (8º) bombardeo de Albacete el 19 de febrero de 1937." (I. Esteve, en un correo-e 2/f/2013 me remitió estos datos obtenidos en "*Deutsche Widerstandkämpfer*" (Dietz Verlag, Berlin 1970).

3.2.1. Una capitana del POUM

Las mujeres entre los Brigadistas eran reservadas como enfermeras en puestos de retaguardia. Pero la participación de la mujer en la vanguardia del conflicto lo encontramos con Mika Feldman de Etchebehère, a quien Elsa Osorio (2012) dedicó recientemente la novela histórica -aunque parece de ficción- La Capitana. Porque Mika viajó de la Patagonia a París y Berlín, para recalar en Madrid donde fue elegida para ese cargo por un grupo de fusileros del POUM, acaso porque ella para mantener la moral de combate, se preocupase de que comieran caliente, tuvieran libros de lectura para las horas o jornadas de espera y pudieran quitarse los piojos, porque fue sepultada por una bomba y pudieron recuperarla con vida o por su temple igualitario. Éste se hace patente en el libro de la misma Mika Etchebère (1976): *Ma Guerre D'Espagne a moi*, donde emplea ese doble posesivo para dejar constancia de la tensión internacionalista de este conflicto. Nos detenemos en un relato suyo, luego que muriera en combate su marido Hipólito Etchebère comandando a un grupo del POUM (ver figura 2):

-Mika: *¿es verdad que nadie quiere barrer?*

Las respuestas tardan un poco en llegar. Algunos murmullos la preceden. El menos inteligente, el más terco, ese Chato que recogimos en Guadalajara y que me sigue inspirando desconfianza, se atreve por fin a expresar la opinión general:

-*Sólo aquí se exige que los hombres hagan la limpieza. En el batallón "Pasionaria" las muchachas lo hacen todo, hasta lavan la ropa y remiendan calcetines...* Con mucha calma y sin la menor ironía, le pregunto:

-*¿Así que tú crees que yo debo lavarte los calcetines?* Un poco sorprendido por esta pregunta que

lo pone en ridículo por lo absurda, contesta muy convencido:

-*Tú no, claro está...*

-*Ni las otras tampoco, compañero. Y ahora me dirijo a todos. Las muchachas que están con nosotros son milicianas, no criadas. Estamos luchando por la revolución todos juntos, hombres y mujeres, de igual a igual, nadie debe olvidarlo. Y ahora, rápido, dos voluntarios para la limpieza* (ETCHEBÈRE, 1976: 24-25).

3.2.2. Un capitán norteamericano afrodescendiente

Las mejores fotografías en blanco y negro son aquellas que recorren todo el espectro de grises, aunque el modo de identificarlas sólo alude a los extremos a lograr: blanco y negro. Curiosamente esta expresión mantiene tal orden de colores al traducirse en italiano y polaco, aunque lo invierte cuando se traducen al alemán, al francés o al inglés (Black and White). Esto representa una paradoja lingüística dado que en absoluto puede entenderse como una reivindicación étnica, porque las colonias anglófonas, francófonas y germanas del África sur sahariana hicieron un culto de la discriminación racial. Por el contrario, en las Brigadas Internacionales, así como una mujer en el POUM fue elegida capitana, en la Brigada Abraham Lincoln, un norteamericano negro Oliver Law, fue ascendido a Capitán en el Jarama tuvo mando de tropa, aunque sólo fue por 4 meses porque murió el 9/jul/1937 en el asalto a Brunete, como documenta Severiano Montero

...el comandante Law seguí de pie gritando:
` ¡Vamos a echarlos de la colina! ¡Adelante! Pero

carecía de protección y estaba completamente expuesto al fuego. (...) Fue alcanzado en el estómago y se desplomó. Su enlace, Jerry Weimberg, le ayudó a retirarse... Cuando pasó a nuestro lado dijo: `No es grave. En pocos días estaré de vuelta´. En menos de una hora había muerto. Lo enterramos a corta distancia... en la inscripción, hecha con una tabla de madera, se podía leer:

Aquí yace Oliver Law, el primer americano negro que mandó en combate a americanos blancos (MONTERO, 2010: 115-116).

3.2.3. En las antípodas de Babel

Con la llegada de las Brigadas Internacionales, Albacete se convirtió en un ámbito multicultural de excepción, lo que le permitió a Francisco Fuster, creador del CEDOBI acompañado por M. Requena, suscribir el tópico del Dr. Otoniel Ramírez de Lucas *"Albacete, Babel de la Mancha"*.

Sostenemos que sería más preciso considerar a Albacete como la antípoda de Babel. En aquella vega del Sennaar de la Biblia (*Gn. 11*), el proyecto de inmortalizarse como pueblo a través de la construcción de una torre se deshizo cuando surgieron pluralidad de lenguas. En Albacete –como en una sístole bíblica– desde más de 50 lenguas diferentes confluyeron a luchar junto al heroico pueblo español, por evitar la destrucción de la democracia y la república que éste estaba construyendo.

3.2.4. Ecumenismo y laicidad

Entre los brigadistas, además de la pluralidad lingüística, se pudo constatar cierto ecumenismo en el respeto a diferentes creencias y modos de increencia. En el

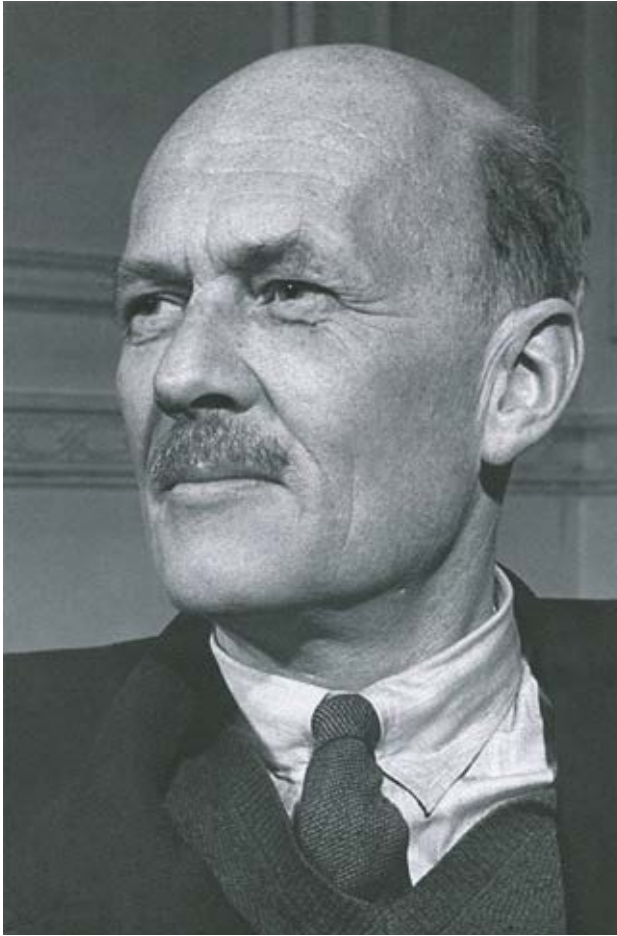


Oliver Law, capitán norteamericano de las Brigadas Internacionales

frente de Teruel, Ernst Michel de la batería "Kart Liebknecht" recuerda cómo se organizaron una fiesta para la navidad de 1937 contando con el violín de un húngaro, que "siempre que podía tocaba algo para nosotros", y un armonio que encontraron en Mora Rubielos, aunque inicialmente buscaban un piano en Alfambra. Fueron invitadas delegaciones de todas las tropas que allí se encontraban y todas acudieron. Se cantó *La Internacional* y otros cantos del movimiento obrero en diferentes lenguas".

En un tono menos festivo Karl Hoezel relata cómo la festividad religiosa no alteraba la rutina de la guerra:

Era el 24 de diciembre de 1936, la víspera de Navidad. (...) y yo recordaba que el mismo día un año antes estaba aún preso en el campo de concentración de Fuhlsbüttel, cerca de Hamburgo, sobre un catre del puesto C 2, celda 34, bajo la vigilancia



Tom Wintringham, capitán inglés de la XV Brigada

de las SS. Nuestra compañía de ametralladoras, que estaba formada por suecos, daneses, austriacos y alemanes, disfrutaba de algunas horas de tranquilidad. El camarada Werner Sager, que venía de Lübeck, y yo teníamos la misión de ir a los puestos de vanguardia." "De improviso vimos delante de

nosotros a dos soldados con uniforme de brigadistas. Venían de un campo de naranjos destrozado. Cuando vieron nuestras carabinas delante de ellos, nos dieron enseguida la contraseña: *'No pasarán'*. Uno de ellos llevaba los galones de teniente español en la parte izquierda del uniforme, el otro llevaba estrellas (...). A pesar de ello les exigimos su documento militar para inspeccionarlo, el cual nos enseñaron inmediatamente. En uno de los documentos leímos el nombre *'Karol Swierczewski, nacido en Polonia, General'*, después de una breve conversación señalamos a ambos camaradas el camino hacia el Estado Mayor. Cuando los perdimos de vista me dijo Artur Sager: *'Es el general Walter'*. Y añadió: *'Un general en primera línea, incluso en la noche de Navidad'*.

3.3. Lucha por la fraternidad

Es difícil encontrar muestras de fraternidad universal durante un conflicto, como no sea la que puede darse entre los combatientes de cada bando. Pero podemos recuperar en algunos versos escritos por Brigadistas esa apuesta por trascender fronteras, hecho que al parecer fue percibido por el pueblo español con independencia de su orientación política.

3.3.1. Solidaridad con los Brigadistas prisioneros

En cuanto el conflicto y la beligerancia disminuyen, podemos constatar el reconocimiento que el pueblo español tenía por la lucha de los Brigadistas. Entre los recuerdos de prisiones, Karl Spannbauer, menciona un par de experiencias en Gómara donde estuvieron alojados en un molino, y recibieron la solidaridad de

algunas jóvenes falangistas que les visitaron para proporcionarles ropa y comida. En otra ocasión con motivo de una procesión invocando a la Virgen de la Fuente para que lloviera, cuando pasó frente a ellos el Obispos les lanzó "lanzó una mala y nada cristiana mirada" a diferencia de la gente del pueblo:

Cientos de personas (que) nos saludaban con la mano, muchas empezaron a llorar sonoramente, sólo veíamos pañuelos con los que las mujeres y las chicas se secaban las lágrimas. También había entre la gente hombres, campesinos, que se secaban con la mano los ojos húmedos.

3.3.2. *Bajo el cielo profundo*

Promovimos desde el CEDOBI un *Bosque de la memoria*¹⁵. El último olivo se plantó en honor de Tom Wintringham (2008), el Capitán inglés de la XV Brigada, quien en su poema *Monumento* parece sugerir este modo de mantener la memoria de quienes lucharon por un mundo sin fronteras.

Traed todos, bajo el cielo profundo/ metal y tierra;/ metal del que provienen las balas/ y tierra, para la victoria, / a través de toda España / en la que nuestra sangre y la vuestra se mezclen.... / tierra a la que vuestro hijos y extranjeros/ sacrificaron el mismo aliento. (...) Gente de España/ recordareis a los hombres libres que lucharon a vuestro lado/ resistiendo y muriendo con voso-

tros, extranjeros/ cuyo aliento era vuestro aliento (PURCELL, 2004: 250).

4. De los fotógrafos de la memoria

4.1. Memoria y fotografía

En el documental *La Maleta Mexicana* un historiador norteamericano compara a los jóvenes fotógrafos Bob Capa, Gerda Taro y Chim, con los propios milicianos o guerrilleros. Sin embargo, entiendo que mientras que las acciones armadas aportan datos para la historia, *la fotografía es memoria* como afirma Esther Almarcha (2006: 7).

Mientras el disparo de un fusil pretende dejar al enemigo fuera de combate, el disparo de un fotograma pretende inmortalizar a quien está al frente sea amigo o enemigo. Las armas son excluyentes, las fotografías incluyentes; aquéllas provocan muerte y oscuridad, éstas se nutren de luz para inmortalizar a los vivos y también a los muertos. Aquéllas incomunican, éstas son un modo de comunicación siempre abierta a nuevas profundidades. Si bien es posible hacer un uso propagandístico de una fotografía, según veremos, lo propio de una fotografía es presentarse con esa universalidad de todo el arte, que evoca críticas y autocríticas y que puede ofrecerse como prueba para prácticas garantistas.

Esta confrontación entre el arte que eterniza y la guerra que mata, pudo ser intuida y superada en unos

15 *El Bosque de la Memoria*, se inauguró el 18/jul/2011 plantando un olivo con una placa para Ch. Cowie (que fue necesario reponer) en Tarazona, el 2º lo plantó Allan Craig (Jr) en Tarancón el 7/oct/11, el 3º junto al memorial de las Brigadas en el campus de Albacete el 14/oct/11, el 4º en Madrigueras lo plantó Víctor Pina (h) el 24/oct/11, el 5º en la rambla del Carmel, Barcelona, por *Terra de Germanor* el 29/oct/11, el 6º nuevamente en Madrigueras, en homenaje a Tom Wintringham, por su nieto Nils (20/feb/12). Proyectamos la 7ª en honor a Nick J. Demas, Greco-chipriota que luchó en la Brigada Abraham Lincoln.

versos del brigadista y poeta irlandés Charlie Donnelly (2010), que podrían estar bajo su fotografía y la de sus compañeros caídos:

...Y si el amor no puede vivir en la vida,/ que la muerte lo abrace, y deje el sufrimiento,/ y tome a la Eternidad como esposa,/ ¡Y viva en la Muerte!/ Vivan todos en la Muerte, aquellos cuya vida fue el Amor,/ cuyo Amor era puro como el Ancho Cielo,/ cuyos corazones fueron águila, cuyos corazones fueron paloma,/ ¡Viviré en la muerte! (p. 89)¹⁶

Esta exclamación desde el arte y la poesía –que como Miguel Hernández alude a *las tres heridas: amor, muerte y vida*- es la antítesis de aquel desafortunado Grl. Millán Astray que espetó a Unamuno, un 12 de octubre de 1936 en la sede de la universidad de Salamanca, el absurdo grito: ¡Viva la muerte!¹⁷

4.2. Capa y Taro: Fotógrafos de Guerra

La utilización de las fotografías no sólo con afán de informar, sino también propagandístico, puede encontrarse en el uso que se hizo de la imagen de una mujer que mientras da el pecho a su niño mira con cierto desconcierto hacia arriba. La foto fue tomada por Chim cerca

de Badajoz el abril del 36, en una reunión de obreros y campesinos extremeños expectantes de la reforma agraria promovida por la República no obstante, luego se usó para denunciar el bombardeo de la ciudad de Madrid en el 37. Previa publicaciones en la revista *Regards* 14/may/1936, *AIZ* 29/jul/36, y *Nova Iberia* en enero de 1937.

Pero aún es más grave la acusación de montaje que se cierne sobre la más conocida foto de Capa, la de un miliciano alcanzado por un disparo en el Cerro Muriano el 5 de septiembre de 1936. Poco convincente resulta la defensa que de ella hace Balsells (2001: 191), centrado en que ya se habría identificado el nombre del miliciano, Federico Borrell García; lo grave es que tampoco la rectifica en su aportación al libro realizado sobre *La Maleta Mexicana*¹⁸. Entiendo que si entre los últimos 4500 negativos que se encontraron en 2007 de Capa, no se encontró el negativo de tal foto, ya se puede admitir la posibilidad de que la foto hubiera sido tomada por Gerda Taro.

Robert Capa, cuyo nombre era André Enrö Friedmann, nació en Budapest en 1913 y muere con 40 años en Indochina en 1954 al pisar una mina mientras cubría otra guerra para la revista *Life*. A los 17 había viajado a Berlín a estudiar periodismo, se inició en la fotografía

16 De Irlanda, vinieron tres veces más combatientes para el lado nacional que para el republicano, según Harry Owen; pero a este joven que murió en la batalla del Jarama un 27 de febrero de 1937, momentos antes se le escuchó decir otro de sus versos: “hasta las aceitunas sangran” (*even the olives are bleeding*).

17 Una versión dramatizada de aquella famosa reunión en la que Unamuno profetizó: “Venceréis pero no convenceréis”, fue interpretada por el jurista y actor Jaime Parreño, durante el acto de homenaje a los Brigadistas que realizamos en el Auditorio Municipal de Albacete, el 24 de octubre de 2011. Quienes hacían de Millán Astray y otros militares que estaban entre el público recibieron espontáneos insultos de algunos extranjeros, hasta que éstos comprendieron que se trataba de una representación teatral (se titulaba los discursos en inglés con power point).

18 Pese a nuestra minuciosa búsqueda en los negativos de *La maleta mexicana*, que había salido por el norte de Francia en una maleta del General mejicano y agregado militar Francisco Aguilar González hacia el acogedor México, no pudimos hallar ninguno que hiciera explícita mención a Albacete, las más cercanas fueron tomadas en Toledo. No obstante, muchos de los fotografiados habían partido de Albacete.

y conoció a David Seymour (alias Chim, nacido en Varsovia en 1911) y se enamoró de Gerda Pohorylle (alias G. Taro), también judía nacida en Stutgart en 1910. Cuando Hitler comienza su ascenso en 1933 emigran a París, donde se ganaban la vida haciendo fotos de bodas y revelándolas con prisa para venderlas al final de la ceremonia, o fotografiando a niños de clases favorecidas para venderles sus imágenes a sus padres. Convertidos en reporteros gráficos de guerra, pierden la vida en tal oficio: Taro en un accidente durante la batalla de Brunete (26/jul/1937) y Capa, años después en Thai Binh, Vietnam (25/jul/1954).

4.3. Centelles: fotógrafo en campos de exterminio

Agustí Centelles i Ossó "el Capa español" nacido en Grau, Valencia, pero criado en Barcelona, fue de los primeros en usar una Leica 500 mm, con la que cubrió los primeros momentos del alzamiento. Cuando los sublevados entraron en Barcelona fue confinado al campo de concentración de Bramm, donde consiguió establecer un pequeño laboratorio fotográfico gracias a que poseía un carné de periodista expedido por las autoridades francesas. Fue contratado para una agencia fotográfica bajo la condición de dejar la tercera parte de sus ingresos para los oficiales del Campo de Bramm. Si 4500 negativos de Capa, Taro y Chim que vemos en esta exposición debieron esperar 70 años para ser descubiertos, los 4000 negativos de Agustí Centelles, esperaron 34 años para ser revelados¹⁹.

En este caso no se trató de la desidia de un militar que no supo valorar lo que llevaba consigo, sino del pedido del propio fotógrafo a un campesino de Carcassone para que los mantuviera en secreto de modo que no se pudieran identificar y sancionar aun más a los allí fotografiados.

4.4. Fotografía, memoria y derechos humanos

Los luchadores contra el fascismo se erigen como referentes éticos, pero también estos fotoperiodistas o reporteros gráficos de guerras que aún hoy se ponen en la mira del ejército hegemónico²⁰. Ellos con sus fotografías pretendían documentos no sólo para la historia, sino también para la memoria de tantas víctimas inocentes, asumiendo como propios unos conflictos ajenos.

Estos hombres y mujeres "con alma sin frontera" pudieron suscribir -textos seleccionados por Paul Preston (32)- de Alfred Kazin:

España no es mi país, pero la Guerra Civil española... sí fue mi guerra... (y) quienes destruyeron la República española serán siempre mis enemigos.

O hacer propias las palabras de Josephine Herbst, escritas después de ver el documental *Mourir à Madrid* de Frédéric Rossif en 1966:

el aspecto más vital de mi vida, valga la redundancia, murió en España. Nada tan vital, ni en mi vida personal ni en la del mundo, ha vuelto a ocurrir desde entonces. Y en un sentido profundo, desde hace años todo es un dibujo de sombras.

19 A. Centelles: antología de sus fotografías en: <http://www.google.es/search?q=agust%C3%AD+Centelles+fotografo&hl=es&rlz=1W1VASJ_esES511&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=VlcqUaX-N5HW8gTP8oHwBw&ved=0CDgQsAQ&biw=1024&bih=525> (consulta: 09/jul/2017).

20 Dos foto-periodistas muertos por el ejército de EEUU: Juantxu Rodríguez Moreno (Casillas de Coria, 1989 - Panamá, 22/dic/1989) y José Couso Permuy, (El Ferrol, 1965 - Bagdad 8/abr/2003).

Bibliografía

- ADORNO, T. (1975). *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, Cuadernos para el diálogo.
- ALMARCHA, E. (2006). "Presentación" en R. Sepúlveda: *Las Brigadas Internacionales, Imágenes para la Historia*, CEDOBI-UCLM, Albacete.
- BAUMAN, G. (2009). *Los Voluntarios Latinoamericanos en la Guerra Civil española* - Col. La Luz De La Memoria Nº 6, Cuenca, CEDOBI, UCLM.
- BELLI, G. (2000). *El país bajo mi piel. Memorias de amor y de guerra*, Navarra, Ed. Independientes.
- BERNANOS, G. (1939). *Grandes cementerios bajo la luna*, (Trad. Armando Bazán), Santiago de Chile: Ed. Zig zag.
- DONNELLY, J. (2010). *Charles Donnelly. Vidas y poemas*, Madrid, AABI.
- ESCUADERO ALDAY, R. (2013). "Los tribunales españoles ante la memoria histórica: el caso de Miguel Hernández", Madrid, Hispania Nova. Revista de historia contemporánea, Nº 11.
- ETCHEBÉHÈRE, M. (1976). *Mi guerra de España*, (Título original: *Ma Guerre D'Espagne a moi*, París, 1976), Barcelona, Plaza y Janés ed.
- FERRAJOLI, L. (2001). *El Garantismo y la Filosofía del Derecho*, Bogotá, Universidad externado de Colombia.
- GONZÁLEZ FAUS, J. I. (2004). "La difícil Laicidad", Rev. *Cristianisme i justícia*.
- GRANDES, A. (2007). *El corazón helado*, Barcelona, Tusquest editores, 7ª edición.
- JACKSON, G. (1993). *Historia de un historiador*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- MATE RUPÉREZ, M. R. (2010). "Debate" en J.S. Pérez Garzón y E. Manzano Moreno: *Memoria histórica*, Madrid, Debates Científicos, CSIC, pp. 119-134.
- MONTERO BARRADO, S. (2010). *La batalla de Brunete*, Madrid, Ed. Raíces.
- MORA, J. M. (2008). *La libertad, Sancho...Testimonio de un soldado de las Brigadas internacionales en el principio de la Segunda Guerra Mundial, comienzo al que llaman «Guerra Civil española»*, Cuenca, Ediciones Universidad Castilla-La Mancha.
- NÚÑEZ, M. (2010). "Debate", en J. S. Pérez Garzón y E. Manzano, *Memoria Histórica*, Madrid, CSIC.
- ORWELL, G. (1963). *Homenaje a Cataluña*, Buenos Aires, Ed. Proyección. (obra escrita en 1937)
- PEREZ GARZÓN, J. S. (2010). "Entre la historia y las memorias: poderes y usos sociales en juego", en J.S. Pérez Garzón y E. Manzano Moreno: *Memoria Histórica*, Madrid, Debates Científicos, CSIC, pp. 23-70.
- PURCELL, H. (2004). *The last english revolutionary. Tom Wintringham. 1898-1949*, Gloucestershire, Sutton Publishing.
- ROJAS, C. (2006). *Por qué perdimos la Guerra. Antología de los vencidos en la Guerra Civil*, Madrid, Planeta.
- SELVA, A. (2006). "Los bombardeos sobre Albacete, 1936" en *Revista Añil: Cuadernos de Castilla La Mancha*, Albacete, Nº 30, pp. 78-84.
- SEPÚLVEDA, L. (2010). *Historias de aquí y de allá*, Barcelona, Belacqua.
- SEPÚLVEDA, R. (2006). *Brigadas Internacionales. Fotografías para la Historia*, Albacete, CEDOBI-UCLM.
- SWIERCZEWSKI, A. M. y Z.: (2007). *Soldado de tres Ejércitos. Karol Swierczewski, el General Walter*, Madrid, AABI.
- TOYNBEE, A. (1966). *¿Para qué estudiar Historia?*, Buenos Aires, Emecé ed.

COMUNICACIONES



LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DEL PINTOR PEDRO ROMÁN MARTÍNEZ DESCUBIERTA EN EL ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TOLEDO

Lorenzo Andrinal Román¹
Investigador

Resumen

El objetivo que persigue esta comunicación es dar a conocer la publicación que, sobre el fotógrafo alcaraceño Pedro Román Martínez (1878-1948), pone en valor su obra en relación a la historia de la fotografía en Castilla-La Mancha.

Palabras clave: Fotógrafo, Pedro Román, Alcaraz, Fondo Rodríguez.

Abstract

The aim of this paper is to give an overview of the book about the photographer Pedro Román Martínez (1878-1948), which gives value to his work within the history of the Photography in Castilla-La Mancha.

Keywords: Photographer, Pedro Román, Alcaraz, Rodríguez Fund.

1. Presentación

En el marco del “V Encuentro Historia de la fotografía en Castilla-La Mancha”, que celebramos en la ciudad de Albacete, les presento la publicación que lleva por título *La colección fotográfica del pintor Pedro Román Martínez descubierta en el Archivo Histórico Provincial de Toledo*.

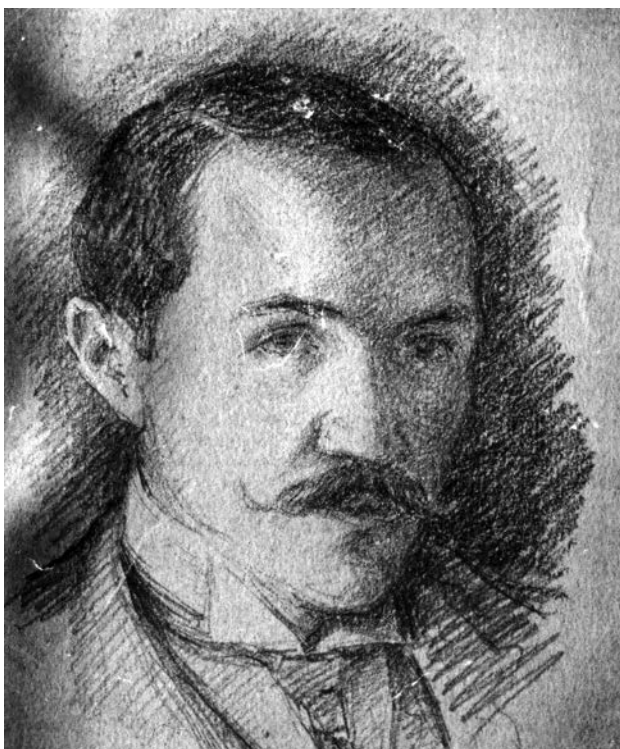
La finalidad primordial de esta edición —realizada en versión digital— es la de ofrecer los primeros resultados de la indagación que emprendí en 1997 sobre la persona de Pedro Román Martínez, pintor nacido en Alcaraz (Albacete) en 1878 y fallecido en Toledo en 1948, cuya trayectoria artística y profesional nunca había sido objeto de investigación y estudio.

Edición que se circunscribe a su labor fotográfica, una de las facetas relevantes de su producción artística, y más en concreto a esa parte de su obra que ha aparecido en Toledo, en el denominado “Fondo Rodríguez” o “Archivo Rodríguez”, actualmente ubicado en las instalaciones del “Archivo Histórico Provincial” y que es propiedad de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Conviene aclarar de inmediato que la obra fotográfica, que el pintor Pedro Román creó con esmero y dedicación durante treinta y cinco años, fue saqueada o destruida apenas se desató la Guerra Civil en julio de 1936.

He de decirles, asimismo, que los datos centrales de la indagación, que mantengo abierta sobre esa parte concreta del mencionado fondo que atañe al pintor Román, ya estaban listos y dispuestos para ser publicados a finales del año 2006. Posteriormente, en el

¹ Nieto del pintor



Toledo, [principios S. XX]. Pedro Román Martínez. *Autorretrato*. (Dibujo a lápiz, sobre papel fotográfico, 11x7,5 cm. Dedicado "a Cecilia", posiblemente en 1915). Colección particular

Encuentro de Guadalajara de 2010, les informamos, a través de la comunicación que presentamos M^a Yaiza Madrid Rodríguez, Jesús Carrobles Santos y quien les habla, de la existencia de este estudio y de que, próximamente, se ampliarían los datos de la investigación en una publicación que se encontraba en preparación. Les añado que diferentes e incluso "peregrinas" causas han motivado que la anunciada publicación haya resultado "inviabile" hasta este momento.

Pero dejemos a un lado lo acontecido en el pasado y pongamos el acento en lo que hoy resulta significativo: como es el hecho de que la "Consejería de Educación, Cultura y Deportes" de la JCCM celebre la aparición de esta edición que hoy presento. Lo cual estimo que es una buena "noticia" para quienes nos sentimos especialmente ligados a la historia de la fotografía de nuestra región.

Aprovechando esta coyuntura, quiero expresar, públicamente, mi agradecimiento y el de mi familia a quienes en estos largos y duros años han colaborado, de forma muy activa, a que la obra artística y cultural del alcaraceño Pedro Román Martínez comience a tomarse en serio y en consideración.

También, quiero manifestar al futuro lector mi reconocimiento por dedicar parte de su tiempo a saber los inicios y el estado actual de la presente indagación sobre materiales que en su día constituyeron parte esencial del archivo fotográfico del pintor. Mi deseo es que la publicación responda, en buena medida, a su interés.

Así mismo, deseo agradecer a los responsables de este "V Encuentro de Historia de la Fotografía en CLM" el permitirme exponer a la consideración de todos ustedes la obra fotográfica de un autor, que poseyó una creatividad y originalidad dignas de todo encomio, pero que hoy día, resulta ser un perfecto desconocido hasta en su tierra natal.

En este punto me van a perdonar que haga un brevísimo paréntesis en mi exposición para hacerles caer en la cuenta de un dato que quizá algunos de ustedes desconocen. Y es que esta presentación, —curiosamente—, coincide en fecha con el 80 aniversario de otro hecho que tuvo que ver y mucho con el personaje que nos ocupa: y es el descubrimiento en Toledo, por parte del propio pintor Pedro Román, de la alcantarilla romana situada

bajo la Puerta de Valmardón. Según consta en uno de sus manuscritos fue en la tarde del 25 de octubre de 1932 cuando, "con sorpresa", vio vestigios de época romana dejados al descubierto por los obreros municipales que reparaban una alcantarilla en el lugar indicado. De este descubrimiento obtuvo dos dibujos (ambos en paradero desconocido) y dos fotografías que se hallan en el expediente personal del pintor en la *Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* y cuyos negativos han aparecido en el "Fondo Rodríguez".

2. Claves de interpretación

A continuación, les indicaré ciertas claves para un mejor entendimiento de cuanto incluye esta publicación:

- Esta edición, de trasfondo, plantea la cuestión de si no estaremos dando ya por sentado y definitivo cuanto se ha dicho y escrito sobre la historia de la fotografía en Castilla-La Mancha, como si se tratara de un ámbito ya cerrado. Tengo la impresión de que hace años se fijaron claramente los límites de lo que constituye la historia oficial de la fotografía en nuestra región. ¿Y qué pasa, entonces, con los personajes que quedaron al margen de aquellas consideraciones y que han ido surgiendo del olvido durante los últimos años y con los que en el futuro vayan asomando en el horizonte cultural castellano-manchego? Tal vez, a priori, tengamos la tentación de considerar que sus obras no aportan ninguna novedad respecto al panorama ya descrito y conocido. Pero, si somos coherentes, a posteriori, al menos deberíamos acometer alguna acción encaminada a cerciorarnos de ello.
- Tampoco se podrá entender este trabajo sin conocer que se inició partiendo prácticamente de



Toledo, [principios S. XX]. *Niños en un cigarral*. (Positivo, sobre papel, 8,5x11,5 cm). Colección LAR-782

cero. En efecto, apenas comenzada la Guerra Civil en Toledo la casa del pintor Román fue incautada y saqueada quedando su obra cultural y artística, —en el mejor de los casos—, fuera del control de la familia. El resto fue, prácticamente, destruido. Su hija Antonia, de manera muy expresiva, define y describe la situación resultante de aquel odio fratricida: *en casa sólo quedaron, por así*

decirlo, los restos de un naufragio. A lo que debo añadir, (para que conste), que aquella “devastación” fue causada por ambos bandos. Cuadros, miles de placas y positivos fotográficos, dibujos, libros, enseres familiares y recuerdos, documentos de toda índole, fueron objeto de “botín” y “ensañamiento”. Precisamente, la escasez de documentos, que certificaran la veracidad de lo conocido por tradición oral, fue lo que puso en marcha esta investigación.

- Algo que conviene destacar, por resultar a mi juicio “sorprendente”, es que nuestro personaje mantuvo siempre un estilo de vida muy particular: quiso “vivir” intensamente, pero sin llamar la atención; “trabajar” al máximo, pero sin hacer ruido. Ello se percibe en las múltiples anotaciones que dejó por doquier, en su mayoría escritas “a lápiz”, como “para no molestar”; lo que da pie a pensar que quiso, por todos los medios posibles, “pasar inadvertido”. Esta manera de enfocar la propia existencia y de encarar el quehacer cotidiano, junto a otras variadas causas, entre las que destaca el acusado personalismo de alguno de sus “colegas”, provocó que tras su muerte quedara sepultado bajo la losa del olvido más absoluto. Si a esto sumamos que las piezas de su obra fotográfica que llegaron a poder de la “Casa Rodríguez” fueron de inmediato tratadas y consideradas como fruto de esta galería centenaria, entenderemos que para la historia de la fotografía, sencillamente, es un autor “inexistente”; y para las publicaciones recientes, que versan sobre la historia del arte en nuestra región, un autor “irrelevante” al que apenas se le dedican unas

líneas para citar tan sólo un par de cuadros: en concreto los que poseen las Diputaciones Provinciales de Albacete y Toledo. Párrafos que, además y con relativa frecuencia, contienen “asombrosas” afirmaciones sobre su técnica pictórica generadas, —sin duda alguna—, por la carencia de una adecuada consulta de la documentación.

- Puede que el mundo de la fotografía en el futuro llegue a reconocer el talento y la creatividad de Pedro Román y la calidad artística de sus imágenes. Pero, se tratará, en todo caso, de un autor al que, históricamente, se le habrá exigido un doble esfuerzo: primero el de elaborar, paciente y detenidamente, su obra fotográfica; y segundo, el de tener que acreditar su autoría sobre los materiales que han aparecido en el “Fondo Rodríguez”. Y, aún así, una vez demostrada “de forma fehaciente”, todavía quedará un largo trecho hasta que revierta la situación actual y se reconozca plenamente su autoría. Algo que resultará imposible que suceda mientras no se acometa la “catalogación” del mencionado fondo.

3. ¿Qué aporta esta publicación?

Sinceramente, creo que la respuesta deberán darla todos ustedes, los profesionales y entendidos en la materia, así como aquellos que están interesados en reflexionar sobre el desarrollo de la actividad fotográfica en nuestra región durante el primer tercio del siglo XX.

Mas, no deseo rehuir la pregunta y por ello les comento un par de consideraciones como respuesta personal:

- Desde mi posición —de mero observador y testigo de cuanto he visto— les diré que sospecho que la colección fotográfica de Pedro Román, que hoy



Alcaraz (Albacete), [1907]. *Unas hilanderas*. (Negativo, sobre placa de vidrio, 9x12 cm). AHPTO, Fondo Rodríguez, R-122 - [2-09]



Toledo, [principios S. XX]. *Panorámica de la ciudad desde los cigarales*. (Positivo, sobre placa de vidrio, 8,4x9,9 cm). AHPTO, Fondo Rodríguez, R-115-[1-01]

se pone a su disposición y consideración, —dado el amplio abanico de temas que abarca—, puede arrojar algo más de luz a ciertos interrogantes que plantea la historia de nuestro pueblo.

- Desde mi situación —de autor— les diré que este trabajo lleva implícito, por mi parte, el compromiso de colaborar con las instituciones castellano-manchegas, de la forma más directa y desinteresada posible, en el reconocimiento del trabajo desarrollado por nuestros mayores. Y en el plano fotográfico ni que decir tiene que mi interés se centra, preferentemente, en ayudar al máximo para que se afronte definitivamente y con determinación el reto que supone la catalogación completa del “Fondo Rodríguez”. Sólo así se podrá elaborar un Inventario general de la obra fotográfica de este alcaraceño.

En resumen, se puede afirmar que el esfuerzo físico, mental y económico realizado en estos años de búsqueda e identificación de materiales fotográficos de Pedro Román se ha saldado con un considerable número de valiosos descubrimientos y con la celebración en Toledo y su provincia de eventos de no menor relieve.

Sin embargo, estoy convencido de que los mayores frutos están aún por llegar dado que la investigación sobre Pedro Román permanece abierta no sólo en el tiempo, sino también a todos aquellos que tengan ganas e ilusión de participar en ella. Y les confieso que todavía resta un largo camino para la conclusión del trabajo: quedan por abrir nuevas líneas de indagación y una enormidad de hipótesis por resolver, así como centenares de piezas por identificar.

Y es que, ciertamente, quien se adentra en el estudio de Pedro Román se reafirma en la idea de que estamos



Toledo, [principios S. XX]. *Joven lavandera en las Covachuelas, junto al río Tajo; y al fondo el hospital de Tavera.* (Positivo, de 6x8 cm, sobre papel, 6,5x9 cm. Sello al dorso: «ROMÁN / TOLEDO»). Colección LAR-256-A. Reiteradamente se ha venido publicando como: «Eugenio Rodríguez: Joven pastora, en Toledo hacia 1910». A simple vista no parece que se trate de una “pastora”. Los objetos que porta la joven no parecen los más adecuados para el desempeño del pastoreo. Además, a espaldas de la protagonista se halla el “cabrero”

ante una personalidad compleja: pintor, fotógrafo, profesor, académico, político, estudioso de la arqueología y de la historia (sobre todo del mundo romano), fascinado por los avances tecnológicos de la época (de

manera especial por la aviación). Indudablemente, delimitar y compaginar en su justa medida elementos tan heterogéneos requiere tesón y determinación. Pero, ya el mero hecho de haber detectado la existencia de esa riqueza tan compleja está propiciando que su figura comience a interesar en ámbitos muy diversos y a traspasar los límites de la Comunidad castellano- manchega.

4. Estructura de la edición

Les adelanto que esta primera edición se compone de una “Introducción”, cinco capítulos y una “Conclusión”.

Tras indicar el desencadenante que originó la búsqueda y ulterior localización e identificación de la colección fotográfica que constituye el núcleo de este escrito, es de justicia que en la “Introducción” se resalte la suma importancia que ha tenido el testimonio de los hijos del pintor, Antonia y Pedro, en el desarrollo de este proyecto. Ellos fueron quienes proporcionaron suficientes pautas para que la investigación se encauzara desde el principio en la línea correcta. De hecho, como ya he manifestado, muchos de los documentos localizados vienen a confirmar lo atestiguado por esta tradición familiar.

De manera muy escueta les refiero el contenido central de la publicación:

- El capítulo 1º ofrece unos datos biográficos básicos para centrar la vida y la obra de Pedro Román en su contexto de espacio y tiempo.
- El capítulo 2º trata de la presencia en el “Fondo Rodríguez” de materiales de otros fotógrafos, entre ellos los de Pedro Román. Precisamente, el olvido de estas diversas autorías ha provocado que autores y editores realicen interpretaciones de lo más dispar.

- El capítulo 3º especifica el punto de partida de la investigación, para luego hacer un recorrido por las vicisitudes que tuvo que pasar el propio “Fondo Rodríguez” tras ser adquirido por la JCCM.
- El capítulo 4º informa ampliamente sobre detalles, importantes y reveladores, descubiertos durante la investigación; y sobre aquellos elementos que han hecho posible una primera identificación de materiales fotográficos como procedentes del pintor Pedro Román.

Por último, el capítulo 5º ofrece la imagen (en miniatura) de todas y cada una de las piezas (en su mayoría placas de vidrio y clichés) del “Fondo Rodríguez” que han sido el objetivo de observación y estudio de esta investigación.

La publicación finaliza con una “Conclusión” clara: que datos, óleos, fotografías y textos, —como los encontrados hasta el presente—, constituyen un verdadero estímulo para seguir investigando y profundizando sobre este artista tan singular.

Tras esta sucinta descripción del contenido creo que conviene recalcar aquello fundamental que la edición pone absolutamente de manifiesto y que ustedes podrán comprobar: como es el singular trato que el pintor deparó a su tierra, tanto la natal como la adoptiva. En efecto, en esta colección fotográfica se aprecia que Toledo no sólo constituyó su hogar, sino que se transformó en su verdadera pasión. Asimismo, el especial cariño del pintor a su tierra natal, patente en esta serie de imágenes, otorga a la ciudad de Alcaraz el privilegio de disfrutar de uno de los patrimonios fotográficos más antiguos y selectos de toda la comunidad castellano-manchega.

5. Reflexión final

Quisiera concluir esta comunicación expresando ante ustedes una última consideración:

Honradamente, creo que me entenderán cuando les digo que no tendría ningún sentido haber dedicado tantos años al estudio de un personaje, como Pedro Román Martínez, sin estar convencido de la enorme valía de su labor artística y cultural.

Tampoco se entendería demasiado si esta investigación hubiera estudiado a don Pedro aislándolo y segregándolo de su tiempo, de su ambiente y de las circunstancias que le tocó afrontar. Por ello al término de esta exposición deseo hacer memoria y recordar a aquel grupo notable y ciertamente relevante de personalidades que coincidieron en Toledo durante el primer tercio del siglo XX. Grupo que sigue pendiente de atención y aprecio por nuestra parte; a pesar de que se trata de personalidades que establecieron muchas de las bases del Toledo actual que hoy disfrutamos.

Me parece que la historia se ha venido contado de manera un tanto “diferente” a lo, en verdad, acontecido. El prescindir de las fuentes documentales acarrea el riesgo de que buena parte de las intuiciones, trabajos y logros de aquellos hombres, —tal vez por “ignorancia” o “dejadez”— se estén atribuyendo y adjudicando a terceras personas que poco o incluso nada tuvieron que ver con la realidad de los hechos.

Recapacitar sobre estos extremos podría ser un buen camino para reconocer y enmendar los errores (cuando no fraudes) que hemos ido heredando y asumiendo del pasado.

No será tarde si, al fin, nuestros mayores recuperan parte del protagonismo que, injustamente, les hemos ido arrebatando.

GESTIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA AÉREA Y SU TRATAMIENTO CON SISTEMAS DE INFORMACIÓN GEOGRÁFICA: EL “VUELO AMERICANO DE 1956” EN LA MANCHA

Alfonso Fernández-Arroyo López-Manzanares¹
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

Dos décadas después de iniciarse la Guerra Civil española, en el marco de la Guerra Fría que dividió el Mundo en el bloque occidental y oriental, la situación geoestratégica de España fue el pretexto para una alianza económico-militar hispano-estadounidense. Entre los acuerdos derivados de las relaciones entre Estados Unidos y el régimen franquista destaca el “Vuelo americano”, que dio como resultado la primera imagen fotográfica completa del territorio español. Esta fotografía, realizada entre los años 1956 y 1957 por el Servicio Cartográfico estadounidense, se conserva íntegramente en la actualidad, lo que nos lleva a contemplarla, cincuenta y seis años después, como objeto de estudio en el *V Encuentro de Historia de Fotografía en Castilla-La Mancha*.

La finalidad de esta propuesta es reinterpretar el espacio rural castellano-manchego de mediados del siglo XX a través de una fuente que se caracteriza por ofrecer una visión completa, uniforme y objetiva de este territorio que hasta entonces se había captado de

manera parcial. Para ello, se utiliza este documento histórico aplicando una metodológica basada en el enfoque geográfico, con ayuda de los SIG, concluyendo que la posibilidad de conectar con las imágenes del pasado puede ser clave para un desarrollo territorial coherente y cohesionado.

Palabras clave: Fotografía aérea, Sistemas de Información Geográfica, La Mancha.

Abstract

Two decades after the beginning of the Spanish Civil War, within the framework of the Cold War that divided the World in the western and eastern bloc, the geostrategic situation of Spain was the pretext for an alliance between America and Spain. Of the agreements derived from the relations between the United States and the Franco regime, the “American Flight” highlights, as result of the first full photographic image of the Spanish territory. This photograph, carried out between 1956 and 1957 by the American Cartographic Service, is preserved completely today. Fifty-six years later, leads us to

¹ Estudiante de Doctorado en Humanidades, Artes y Educación de la Universidad de Castilla-La Mancha. E-mail: Alfonso.FernandezArroyo@alu.uclm.es.

contemplate it, as an object of study at the *V Encounter of History of Photography in Castilla-La Mancha*.

The aim of this proposal is to reinterpret the rural space of Castilla-La Mancha in the mid-twentieth century through a source that is characterized by offering a complete, uniform and objective view of this territory that was until then partially captured. This is being done with this historical document and a methodological approach is applied based on the geographical approach, with the help of GIS, concluding that the possibility of connecting with the images of the past may hold the key to a coherent and cohesive territorial development.

Keywords: Aerial photography, Geographic Information Systems, La Mancha.

1. Introducción

A mediados de los años cincuenta del siglo XX la actual región de Castilla-La Mancha formó parte de la franja territorial de España objeto del levantamiento fotográfico popularmente conocido como el *Vuelo americano de 1956*. Este proyecto llevado a cabo entre 1956 y 1957 por el Servicio Cartográfico de los Estados Unidos, se ha venido considerando el primer vuelo fotográfico que capta una imagen completa de la totalidad del territorio español. No obstante, sin menoscabo de este reconocimiento es importante destacar que con anterioridad se desarrollaron múltiples iniciativas de similares características.

Se ha sostenido la hipótesis de un posible desarrollo de la fotografía aérea en 1847, fecha del descubrimiento del negativo sobre cristal, teniendo en cuenta además la posibilidad de volar en globo desde principios del siglo XVIII. Sin embargo, hubo que esperar hasta el año 1858, para que el fotógrafo francés Félix

Tournadion llevara a la práctica tal hazaña (QUIRÓS LINARES y FERNÁNDEZ GARCÍA, 1996: 174-175). En España, los primeros trabajos en la materia se remontan a 1890, con la creación del Servicio de Aerostación del Ejército, al que se le atribuyen ciento noventa y ocho ascensiones libres desde la fecha de su inicio hasta 1910. En 1913, con la adquisición de varios aviones biplano se creó el Servicio de Aeronáutica Militar encargado de los consecutivos proyectos fotográficos (FERNÁNDEZ GARCÍA, 1998: 118).

Entre los precedentes a la fotografía aérea de 1956 encontramos los trabajos desarrollados por un número reducido de empresas privadas, como por ejemplo la Compañía Española de Trabajos Fotogramétricos Aéreos (CETFA), fundada en 1927, cuyo servicio fue demandado por el Instituto Geográfico Nacional, las Confederaciones Hidrográficas e incluso por el propio Ministerio de Hacienda, entre otros (FERNÁNDEZ GARCÍA, 1998: 122-125). Sin embargo, la pérdida de gran parte de este material fotográfico (QUIRÓS LINARES y FERNÁNDEZ GARCÍA, 1996: 182) y el carácter territorialmente parcelado de la fotografía hacen de esta fuente un recurso con limitaciones para la realización de estudios sobre amplias zonas o espacios concretos.

El primer levantamiento fotográfico de carácter totalizador, en términos territoriales, se desarrolla entre los años 1945 y 1946. Se trata de un vuelo de similares características al del *Vuelo americano de 1956*, también desarrollado por el Servicio Cartográfico del Ejército de los Estados Unidos. Se trata, por tanto, del precedente del vuelo de 1956 y se conoce como el *Vuelo de la "SERIE A"*; compuesto por un total de cuatrocientos treinta y cinco rollos de películas con fotogramas a

escala 1:45.000, aproximadamente. Además, al igual que el vuelo de 1956 o *Vuelo de la "SERIE B"*, tiene características estereoscópicas (QUIRÓS LINARES y FERNÁNDEZ GARCÍA, 1997: 191-194) que permiten reproducir la visión binocular del ojo humano, engañando al cerebro y generando un efecto holográfico que lleva a visualizar el plano en tres dimensiones (DE LA TORRE DE LA VEGA, 2007: 236-237).

La cuestión es que el material generado en este proyecto se perdió. Gran cantidad de negativos, debido a las características del material no soportaron las condiciones de su almacenamiento en un momento complicado de la Postguerra (QUIRÓS LINARES y FERNÁNDEZ GARCÍA, 1997: 194), quedando incompleta la colección original. Por otro lado, a diferencia del levantamiento de 1956, una década antes aún no se adoptaron los progresos en materia fotográfica derivados de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, el levantamiento de 1956 no es excepcional en el campo de la fotografía aérea moderna. Entre 1967 y 1968 el Ejército de los Estados Unidos volvió a fotografiar el país. Pero de nuevo, el conocido como *Vuelo de la "SERIE C"* solo sobrevoló la franja central de la Península (VALES et al., 2010: 371). Por tanto, se puede decir que el *Vuelo americano de 1956* es la primera fotografía aérea del conjunto del territorio español y, en consecuencia, de la región castellanomanchega, que ha logrado mantenerse íntegramente hasta la actualidad.

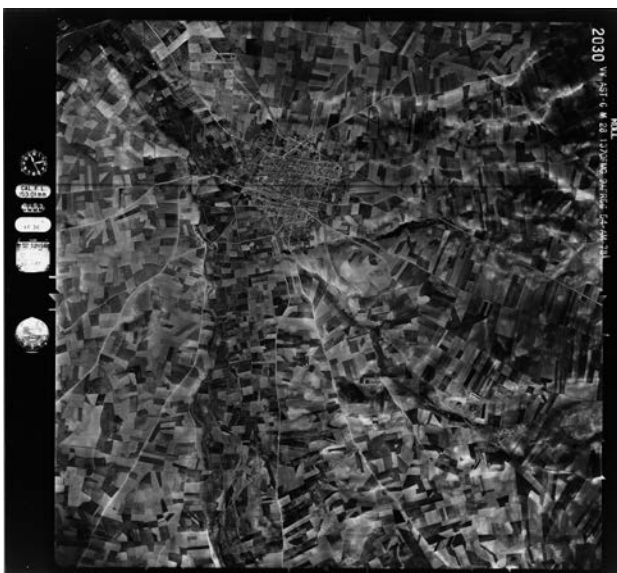
Además, su disponibilidad, su notable calidad y el alto grado de detalle, frente a lo obtenido con el *Vuelo de la "SERIE A"* (VALES et al., 2010: 373), la convierten en una fuente gráfica de gran interés para el análisis de espacios "periféricos", en una etapa donde la fotografía aún no se había popularizado, siendo posible en nuestro

caso utilizar este enfoque aéreo en el intento de reconstruir los precedentes del actual territorio castellanomanchego y, en concreto, de algunas de las localidades de La Mancha, haciendo uso de los Sistemas de Información Geográfica (SIG), entre otros métodos e instrumentos de utilidad en la labor de interpretar la fotografía aérea.

2. La fotografía aérea como fuente documental

Tradicionalmente, la representación fotográfica, en general, no ha sido considerada una fuente de rigurosidad científica, reconociendo tan solo su validez como acompañamiento ilustrativo con el fin de aligerar la densidad del texto (LARA LÓPEZ y MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2003: 15). Al añadir a la función mencionada el interés histórico de la fotografía se hace evidente el potencial de la misma como fuente interpretativa, ya que acoge tantas lecturas como interesados haya en su "exploración". Esta circunstancia es una ventaja comparativa frente a la visión subjetiva habitual en los escritos.

Desde principios del siglo XX, la fotografía se hace accesible a ciertas capas de la población (LARA LÓPEZ y MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2003: 11-12) que adquieren la capacidad de inmortalizar sucesos, hechos que involucran a individuos, colectivos, seres, objetos, espacios, todo en un momento concreto. Esta difusión y popularización de la fotografía se encuentra muy ligada al fenómeno turístico, siendo una constante el hecho de que el turista no va al encuentro de lo desconocido, sino que busca imágenes y espacios presumiblemente conocidos, a los que se viaja por el placer de la verificación (PERIS SÁNCHEZ y ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, 2009: 162).



Fotograma 2030 del *Vuelo americano de 1956*, en este caso correspondiente al término municipal de Membrilla, hoja 2030. Imagen facilitada por el Departamento de Geografía y Ordenación del Territorio de la UCLM

Se evidencia, por tanto, el carácter selectivo de la fotografía, lo que ha generado una memoria gráfica incompleta, desequilibrada, ya que desde sus orígenes la generación de imágenes se ha visto supeditada por el criterio selectivo del fotógrafo, perpetuando sesgadamente lugares muy concretos: espacios de reconocido valor natural y cultural, paisajes seccionados por vías de transporte y, especialmente, ámbitos urbanos donde suceden la mayoría de acontecimientos de la vida cotidiana.

Debido a esta realidad, gran parte del territorio queda sin perpetuación gráfica, lo que podría denominarse como vacíos espaciales en un mosaico que

se forma de teselas fotográficas que inmortalizan lo que en un momento dado a alguien interesa y cuya continuidad espacial depende de adoptar la perspectiva vertical de la fotografía aérea. Es por ello que, el *Vuelo americano de 1956* se convierte en cómplice de la historia castellanomanchega, con singular interés al reflejar un momento clave y referente para el análisis multitemporal del territorio nacional, retrospectivo y subsiguiente al momento de la fotografía aludida.

La evidente falta de detalle y concreción de esta fotografía, debido a la perspectiva y distancia de las lentes respecto al objeto fotográfico, que es lo que le confiere su carácter generalista, se suple como se viene indicando por su capacidad para mostrar una imagen continua y fidedigna del territorio. Este estrecho vínculo que se crea entre fotografía, territorio y paisaje, en relación a las posibilidades de estudio que ofrece la primera respecto a los siguientes, se perfecciona con el desarrollo de la fotogrametría, incorporada, como se concretará más adelante, en los vuelos aéreos (MURO MORALES, URTEAGA GONZÁLEZ y NADAL PIQUÉ, 2002: 164-165), pues conociendo la escala se hace posible la medición bidimensional de distancias.

2.1. La fotografía aérea de 1956.

Contexto espacio-temporal y características

Como se adelantaba en un principio, el *Vuelo americano de 1956* se llevó a cabo entre el mes de marzo de 1956 y el de septiembre de 1957, en un momento de paulatino abandono de la autarquía y mayor conexión con los mercados internacionales, debido a diversos acontecimientos mundiales y a la influencia de los Estados Unidos y la doctrina Truman, para dar comienzo a un periodo, en el que España se incluía

en la geopolítica global, al ser considerada un aliado estratégico frente al bando comunista ruso (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2004: 301).

En 1953, la colaboración militar iniciada años antes entre el gobierno norteamericano y el español culminaba con el acuerdo que daba lugar a la cesión de cuatro bases aéreas y navales en territorio español, a cambio de ayuda militar y económica (POWELL, 2003: 81-85). Dicho acuerdo daría pie al levantamiento cartográfico del territorio nacional, incluido en un proyecto de ámbito europeo, que permitiría al Servicio Geográfico del Ejército Español hacer acopio de las fotografías realizadas.

El levantamiento fotográfico fue llevado a cabo mediante pasadas de este a oeste y de norte a sur, a una altitud aproximada de 5.500 metros, resultando una perspectiva vertical del territorio a escala 1:33.000, 330 metros de territorio por cada centímetro en el papel. Por lo tanto, cada fotograma abarca unas distancias de 7.400 metros de ancho por 7.400 metros de largo, es decir, 55 km². En relación a la superficie total de España, 505.962,83 km² según INE, unos nueve mil doscientos fotogramas hubieran bastado para obtener una imagen completa del país. Sin embargo, la colección de seiscientos diecisiete rollos fotográficos supera los cincuenta y nueve mil negativos debido al pretendido carácter estereoscópico de esta fotografía, lo que supone realizar un solapamiento entre imágenes de un 60% longitudinal y un 30% latitudinal².

El valor congénito de la fotografía como fiel reflejo de una circunstancia temporal irrepetible acoge aquí gran

valor debido a la situación política, económica y social que envuelve y refleja el documento que nos ocupa, ya que las posibles repercusiones sobre el ámbito urbano y natural, se muestran en él libres de censura y manipulación, siendo a la vez posible obtener una visión previa del profundo cambio que tuvo lugar en aquella etapa.

El cariz liberal que tomó la política económica mediante el *Plan de Estabilización y Liberalización Económica*, dio lugar a un cambio estructural que algunos autores definen como “el más importante del sistema desde el final de la Guerra Civil Española” (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2004: 302-304), cuya repercusión territorial se aprecia notablemente en el crecimiento de las zonas urbanas y en los consecuentes desequilibrios generados.

De tal forma, el reflejo del desarrollismo y la consolidación de la industrialización (1960-68), junto al aumento de cambios y desarrollos urbanísticos e infraestructurales favorecieron el triunfo de los gestores (ejecutivos y tecnócratas) responsables de la generalización de nuevas pautas de consumo, donde la tecnología y la especialización tuvo su reflejo en el aumento de equipamientos y servicios, teléfonos, automóviles, viviendas, carreteras, entre otros aspectos de interés como el incremento de las rentas, tal y como hace constar el I informe FOESSA (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2004: 322-323).

En La Mancha se pueden distinguir cinco fases del proceso urbanístico: fase de “desruralización”, fase de concentración inicial (1950-1960), fase “funcional” (década de los sesenta), fase “ecológica” de creci-

2 Cartoteca de la Universidad de Alicante. <<http://213.0.4.47/vueloamericano/acercade.html>> [Consulta: 10-10-2012].

miento de ciudades medias (1970-1980) y, en la actualidad, una fase denominada como de “desurbanización” (CEBRIÁN ABELLÁN, 2007: 178). Tomando como referencia dichas etapas, la fotografía aérea de 1956 acoge especial relevancia para el estudio de la concentración inicial urbana (1950-1960) además de cómo una imagen fija de la situación precedente a la concentración urbana de los años sesenta.

Está justificada, por tanto, la utilidad de la fotografía aérea del *Vuelo americano* como fuente documental para estudios de carácter regional, ya sea como extensión de las repercusiones territoriales derivadas de un pasado convulso: Guerra Civil español (1936-1939) y Postguerra, así como situación de partida previo al proceso desarrollista que, en un lugar como La Mancha, alteró las características socioeconómicas y medioambientales del territorio quebrando de alguna forma los mitificados paisajes, motores del actual desarrollo rural.

2.2. Material complementario para el uso de la fotografía aérea de 1956 en estudios histórico-geográficos

La desclasificación del archivo documental, generado por el levantamiento de 1956 dio lugar a su comercialización y adquisición por parte de organismos, asociaciones y administraciones interesadas en el estudio topográfico y planimétrico del territorio, siendo de especial interés para la ordenación territorial (MURO MORALES, URTEAGA GONZÁLEZ y NADAL PIQUÉ, 2002: 160-162).

En la actualidad, el potencial de esta fotografía se multiplica de forma considerable ya que es posible acceder a información histórica generada con posterioridad, a través de Catálogos de Información Espacial y Ambiental, Infraestructuras de Datos Espaciales y otros medios que progresan con el desarrollo de las tecnologías de la información y la comunicación (VALES et al., 2010: 378).

Muy importante es el impulso que desde la administración pública se pretende dar a este instrumento multidisciplinar. Las expectativas de mejorar su accesibilidad hacen preveer que su uso se intensificará, ya que, desde septiembre de 2011 el Centro Geográfico del Ejército de Tierra (CEGET) hizo entrega al Instituto Geográfico Nacional (IGN en adelante) de una copia digitalizada del *Vuelo americano de 1956*, con las pretensiones de “ceder a los ciudadanos el uso de este valioso testimonio visual, para que todos los ciudadanos puedan consultarlo y conocer mejor nuestro pasado común” según declaraciones de la Ministra de Defensa en funciones, D^a. Carme Chacón Piqueras³.

La digitalización llevada a cabo, con el objetivo de preservar los negativos y permitir una mayor difusión, facilita a la vez, a costa de generar archivos de alta calidad, que las propiedades originales del documento se mantengan intactas, tanto para ser eficazmente fotointerpretado como para darle un uso estereoscópico. Consecuentemente, tanto para su almacenamiento como difusión se hace necesario disponer de potentes equipos actualizados y de gran capacidad.

Desde el punto de vista técnico, este es un momento óptimo para el inventariado, catalogación, escaneo y

3 Ministerio de Defensa., <http://www.defensa.gob.es/gabinete/notasPrensa/2011/09/DGC_110907_centrogeografico.html> [Consulta: 15-10-2012].

ortorrectificación de los vuelos históricos, compensando, sin duda, los costes iniciales de tratamiento, almacenamiento y servicio con los beneficios derivados de difundir esta información para el interés general (VALES et al., 2010: 380).

En la actualidad, la difusión de este producto, en formato digital, no se ha emprendido por parte de la administración estatal. Pues conforme a un planteamiento descentralizado y cooperativo es la creación de una Infraestructura de Datos Geográficos en Europa, transparente y disponible, según indicaciones de la Directiva Europea INSPIRE (*Infrastructure for spatial information in Europe*)⁴, es esencial que cada región genere y suministre su respectiva información geográfica para evitar duplicidades.

Por tanto, desde el IGN se está desarrollando el *Plan Nacional de Ortofotografía Aérea* (PNOA en adelante), encargado de dirigir y coordinar, en cooperación con la Administración General del Estado y las Comunidades Autónomas, la obtención y difusión de ortofotografías aéreas digitales. Actualmente el PNOA, suministra series multi-temporales de fotografías aéreas del *Vuelo interministerial* (1977-1983), del *Vuelo Nacional* (1980-1985), del *Vuelo de costas* (1980-1985) y del *Vuelo quinquenal* (1999-2003) y desde 2004 también publica ortofotos del territorio nacional con una actualización de entre dos y tres años⁵.

También desde el IGN, la Fototeca del Centro Nacional de Información Geográfica (CNIG) se hace responsable de custodiar, distribuir y vender los vuelos fotogramétricos originales de 1956 a aquellos usuarios que lo soliciten, ya sea en formato digital o analógico⁶. Por tanto, que los ciudadanos dispongan de libre acceso al documento histórico del *Vuelo americano de 1956* debería ser una realidad, posibilitada por las correspondientes administraciones autonómicas; en el caso de Castilla-La Mancha por la Infraestructura de Datos Espaciales (IDE) de Castilla-La Mancha.

Desafortunadamente, la Comunidad castellano-manchega aún no ha materializado dicha empresa que, por el contrario, si ha sido llevada a cabo por otras administraciones: Comunidad de Madrid, Junta de Comunidades de Andalucía, Región de Murcia, Comunidad Autónoma de las Islas Baleares, así como por los Gobiernos de Canarias, Aragón y Navarra⁷. Comunidades Autónomas que en lo general se encuentran mucho más avanzadas en materia de ordenación y planificación del territorio. Junto a estos precursores en favorecer la disponibilidad abierta y gratuita de los fotogramas del *Vuelo americano de 1956* a la población, se encuentran organismos territoriales de carácter supra y subregional, como la Confederación Hidrográfica del

4 Web oficial de la Unión Europea. <<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:32007L0002:EN:NOT>> [Consulta: 15-10-2012].

5 Plan Nacional de Ortofotografía Aérea. <<http://www.01.ign.es/PNOA/>> [Consulta: 12-10-2012].

6 Fototeca del Instituto Geográfico Nacional <<http://www.ign.es/ign/layout/1/cnigFototeca.do>> [Consulta: 12-10-2012].

7 Fotografía Aérea Histórica del Instituto Geográfico Nacional. <http://www.ign.es/PNOA/enlaces_relacionados_historico.html> [Consulta: 12-10-2012].

Ebro, o el Instituto Geográfico de la Universidad de Alicante, entre otros.

2.3. Posibilidades de la fotografía aérea de 1956 en estudios histórico-geográficos

La capacidad holística que tiene la fotografía aérea, al mostrar múltiples sinergias y sucesos sobre una amplia y única superficie, es lo que la hace especialmente interesante para la geografía, siendo aplicada para la elaboración cartográfica, gestión de recursos forestales e hídricos, o bien para el análisis y planificación territorial o urbanística. Para llevar a cabo estas tareas generalmente se hace imprescindible que el resultado fotográfico tenga una perfecta coherencia geométrica con la realidad. Esta premisa se cumple con la ortofotografía (del griego *orthos*: correcto, exacto), conseguida mediante las nuevas tecnologías de satélite que favorecen gran cantidad de información.

La fotografía aérea de 1956 muestra distorsiones geométricas debido al modo en que ha sido efectuada, por ello las áreas alejadas del centro de la imagen y los relieves elevados muestran alteraciones en la escala. Estas alteraciones dan lugar a errores en las distancias que pueden atenuarse mediante ortorrectificación (VALES et al., 2010: 378). Este proceso se lleva a cabo previa digitalización, con escáner fotogramétrico, con ayuda de los Sistemas de Información Geográfica (SIG). El objetivo es superponer la imagen digitalizada, formato raster, a una imagen o cartografía digitalizada previamente georreferenciada.

Para ello, se han de establecer relaciones entre ambas capas digitales mediante la detección de "puntos de control", siendo necesario reconocer elementos espaciales concretos coincidentes en ambas imágenes, intentando que estos puntos sean cuantiosos y se encuentren muy distribuidos por la superficie⁸.

Ante la disponibilidad de fotografías que con una detallada correspondencia con la realidad muestran diferentes fases evolutivas, se hace posible la construcción de discursos históricos basados en estas fuentes visuales. Desde los años 90 del siglo XX "se han llevado a cabo algunos tanteos y catas en este terreno, pero aún falta colonizarlo y trazar unos mapas adecuados para viajar sin temor a perderse" (LARA LÓPEZ y MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2003: 15).

3. Estudio de casos en La Mancha: tres "agrocidades" manchegas

La fotografía aérea del 56, por no entender de desequilibrios territoriales ni de centros y periferias y, por tanto, por ofrecer un trato homogéneo del territorio, demuestra un valor intrínseco que es parte del potencial que se pretende resaltar para determinado tipo de trabajos. Sin dejar de señalar el valor añadido que le pueden aportar los sistemas de gestión y de la información cartográfica, demostrado los SIG ser de gran utilidad.

Este aspecto, destacado en el *Vuelo americano de 1956*, no es tan evidente en posteriores fuentes de información geográfica de perspectiva vertical a pesar de los progresos tecnológicos. Un ejemplo, popular-

⁸ Estos argumentos derivan de la experiencia adquirida por quién suscribe este texto, durante su etapa formativa en la práctica desarrollada en el seno del Departamento de Geografía y Ordenación del Territorio de la Facultad de Letras de Ciudad Real, durante el periodo anual tutorizado de colaboración becada en el Aula de Sistemas de Información Geográfica de la Universidad de Castilla-La Mancha.

mente conocido, es el programa Google Earth; en él la heterogeneidad de la imagen es una constante, diferenciando entre superficies con un alto grado de detalle y áreas mucho más pixeladas que, por tanto, ofrecen mayor dificultad a la interpretación.

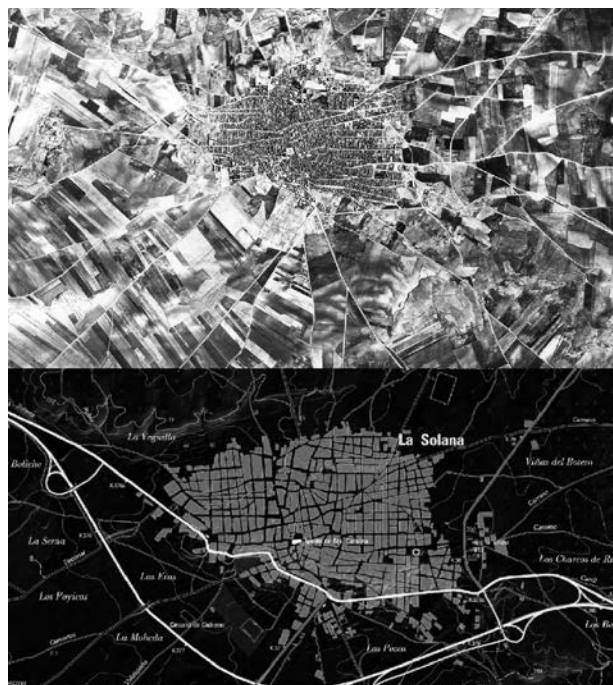
Esto es debido a que los nuevos desarrollos ortográficos apuestan por la cantidad y actualización de las imágenes, ofreciendo una amplia diversidad de información geográfica que, comparada con la fotografía que nos ocupa puede dar lugar a conjeturas, resultados y observaciones novedosas con respecto al contexto temporal de mediados del siglo XX.

A través de tres fotogramas de la fotografía aérea de 1956 se pretende hacer un acercamiento a algunos municipios de la geografía manchega con la intención de ejemplificar algunas de las múltiples posibilidades que ofrece el singular documento que nos ocupa. Para ello se han seleccionado los municipios de La Solana, Tomelloso y Valdepeñas: ejemplos de "agrocidades" pertenecientes a la provincia de Ciudad Real, con tradicional relevancia económica y demográfica en la región al tratarse de tres de los quince municipios que en 1950 superaban los 10.000 habitantes, entre el total de términos (noventa y seis) que constituyen la comarca de La Mancha (PILLET CAPDEPÓN, 2001: 41-45).

3.1 El sistema viario de los años 50 y 60:

La Solana

Para obtener una imagen generalizada del cambio sufrido en el sistema viario y el entramado urbano de los municipios manchegos, entre 1956 y la actualidad,



Fotograma 7335, correspondiente al término municipal de La Solana. Imagen facilitada por el Departamento de Geografía y Ordenación del Territorio de la UCLM; y Cartografía digital del término municipal de La Solana, disponible en: <http://www.ign.es/iberpix/visoriberpix/visorign.html> [Consulta el 27 de noviembre de 2012]

se ha seleccionado el fotograma 7335 *del Vuelo Americano de 1956*, en el que localizamos el municipio de La Solana, y lo hemos contrastado con la cartografía digital E. 1:25.000 que ofrece el visor Iberpix, del Instituto Geográfico Nacional⁹, el cual aporta una visión clara y sintetizada de la red viaria actual (ver figura 2).

9 Visor del Instituto Geográfico Nacional. <<http://www.ign.es/iberpix/visoriberpix/visorign.html>> [Consulta: 27-11-2012].



Fotograma 26172, correspondiente al término municipal de Tomelloso. Imagen facilitada por el Departamento de Geografía y Ordenación del Territorio de la UCLM

La elección de La Solana viene por tratarse de un municipio que, junto a Valdepeñas y otros municipios aledaños, se incluye en la encrucijada interna de comunicaciones asociada al gran eje de transportes que atraviesa La Mancha, de norte a sur y de oeste a este, en el que Manzanares es llamado a ser el núcleo "rutero". Aspecto que ha definido el crecimiento demográfico y urbano (PANADERO MOYA, 1996: 65-66). Sobre este objeto de estudio, el potencial de la fotografía aérea es determinante, ya que a través de ella se puede incluir la variable temporal a una estructura que: "debe ser contextualizada, caracterizada y referenciada de una forma óptima, ya que su configuración actual se comprende como heredada y con incapacidad

de variar en un periodo corto de tiempo" (MARTÍNEZ SÁNCHEZ-MATEOS, 2010: 26).

En la confrontación de las imágenes se aprecia qué vías se han consolidado, desaparecido, o surgido *a posteriori*, en función de los avatares temporales, advirtiendo en este caso cómo, en origen, los caminos agrarios estaban fuertemente integrados a la trama urbana, mostrando plena concordancia entre las actividades agrícolas y las funciones urbanas, siendo representativo este aspecto sectorial del territorio en las relaciones urbano-rurales del momento.

En la actualidad, la N-430 y su circunvalación, en color rojo, son los ejes que concentran la mayor cantidad de flujos, actuando al mismo tiempo como barrera entre el espacio urbano y su entorno rural, denotando la dualidad existente entre ambos ámbitos. Igualmente, el crecimiento urbano se ha visto condicionado por la situación inicial del sistema viario, ya que la distribución de las actividades y la adopción de nuevos usos del suelo, tales como industrias, empresas y servicios dependientes de las vías de comunicación se han adaptado a una infraestructura que tiene su origen en los caminos y carreteras de periodos precedentes, siendo posible explicar qué factores han condicionado la nueva organización territorial a partir de estas imágenes.

3.2. La morfología urbana: Tomelloso

Con el propósito de caracterizar la morfología urbana de los años cincuenta, el fotograma 26172 correspondiente al municipio de Tomelloso (ver figura 3) puede ser tomado como ejemplo de una situación urbanística y especialización agropecuaria clásica de las agrocuidades, apeladas así por la función adquirida y acentuada en esta época de cambios.

Se trata de un urbanismo que responde al papel que acoge la región como lugar de paso entre Madrid y el arco este-sur peninsular en un momento donde se vuelven a retomar proyectos de trazados viarios que darán lugar a la creación de estaciones localizadas en el borde o a escasa distancia de los espacios urbanos y que propician la generación de nuevas calles, espacios industriales y zonas residenciales (CORONADO TORDESILLAS, PILLET CAPDEPÓN y UREÑA FRANCES, 2004: 201-202). La visión completa del municipio que muestra la fotografía aérea nos permite advertir que el modelo de ciudad es claramente compacto, además de diferenciarse el pequeño núcleo original entorno a la plaza central y la corona circundante, diferenciando trazados irregulares y paralelos que enlazan con las calles que se irradian desde el centro hacia el exterior.

A partir de esta visión general sería posible examinar aspectos sobre la tipología edificatoria, anchos de calle, mobiliario urbano, e incluso alturas, de llevar a cabo un tratamiento adecuado maximizando las potencialidades de las nuevas tecnologías. En este caso concreto, es especialmente llamativo el trazado artificial, con dirección noreste-suroeste, totalmente esquivo a cualquier aspecto topográfico. Según el periódico *El Común de La Mancha*, en 1852 se proyectó el paso del ferrocarril por esta localidad, algo que en su día no llegó a materializarse por determinación de la *Ley General de Ferrocarriles del Gobierno*, de 1855, en la que se indicaba el desvío de la línea procedente de Manzanares, a su paso por Herrera de La Mancha con dirección a Cinco Casas y Alcázar de San Juan.

Con anterioridad al dictamen de dicha ley se llevaron a cabo las obras de nivelado y preparación del terreno



Fotograma 5682 correspondiente al término municipal de Valdepeñas. Imagen facilitada por el Departamento de Geografía y Ordenación del Territorio de la UCLM; y Ortofotografía del término municipal de Valdepeñas (2009) con la superposición de la capa vectorial de herbáceos (año 2007), disponible en: <http://sigpac.mapa.es/feqa/visor/> [Consulta el 27 de noviembre de 2012]

para la adaptación de traviesas, raíles y demás estructuras necesarias. De ahí, el curioso trazado, totalmente rectilíneo, que aparece en el positivo de 1956 y la estación de tren construida sobre los actuales terrenos de la Cooperativa "Virgen de las Viñas". Según este documento, la "vieja estación" fue demolida en los años 50 del siglo XX, mientras que el antiguo trazado ferroviario, símbolo de progreso y condicionante del crecimiento urbanístico (RUÍZ PALOMEQUE, 1995: 627) hoy día es la actual carretera que une Tomelloso, Argamasilla de Alba y Socuéllamos (MORALES BECERRA, 2006: 8).

De éste modo, al vincular testimonios locales con el fotograma del *Vuelo americano de 1956* surge la hipótesis de que, la estación derribada en la década

de los 50, se mantuvo en pie hasta finales de los años sesenta y que presentaba una planta triangular muy peculiar (ver en figura 3), aspecto que no se advierte en los documentos escritos. Este caso demuestra como la fotografía de 1956 adquiere un papel relevante como fuente inédita en el reconocimiento del medio, permitiendo enriquecer, desde lo local, el acervo cultural de un territorio y ayudando a potenciar el desarrollo, consolidar una identidad común y garantizar un proceso planificador coherente con la necesidad de conservar el patrimonio territorial.

En esta misma línea, su utilidad para la identificación de paisajes inalterados podría ser aprovechada para la elaboración de productos turísticos basados en la riqueza cultural y la conservación de los recursos naturales, garantizando así la diversificación económica y la sostenibilidad medioambiental, en un área como La Mancha, necesitada de ambos propósitos.

3.3. Los usos del suelo periurbano: Valdepeñas

Desde un enfoque historicista la fotografía aérea de 1956 podría ser aplicada como punto de partida para analizar evolutivamente el proceso urbanizador, desde 1957 a la fecha en que tiene lugar el “pinchazo” de la burbuja inmobiliaria (2007) en la que se ralentiza el proceso de reclasificación y recalificación de suelo. Para un mayor detalle se debe tener presente el resto de series fotográficas realizadas con posterioridad a la fecha de inicio, así como los planos catastrales y otro tipo de fuentes vinculadas. En tal ejercicio, como ya se advertía anteriormente, la potencialidad de la fotografía objeto de nuestra comunicación

es su capacidad para revelar el total del territorio de una forma uniforme, siendo especialmente funcional para el “descubrimiento” de espacios exentos de un tratamiento similar al que se ha dado a los espacios urbanos, entre otros de notable interés económico.

Con el siguiente fotograma, no se pretende llevar a cabo un análisis evolutivo del urbanismo, sino contrastar cuál ha sido el aprovechamiento dado al suelo rústico en 1956, en las proximidades del núcleo de Valdepeñas, en comparación con el uso actual. Para ello se contrasta el fotograma número 5682 del *Vuelo americano de 1956*, con la ortofoto del año 2009 donde se visualiza la localidad vitivinícola a la que se ha superpuesto la capa vectorial de parcelas con explotación de herbáceos, obtenida a través del visor SIGPAC¹⁰.

Mediante un ejercicio de fotointerpretación es posible diferenciar entre cultivos leñosos y herbáceos, así como distinguir entre factores determinantes para el cultivo, como por ejemplo la orientación del relieve o las características del suelo, a partir de tonos, texturas y formas. El fotograma objeto de este comentario, debe contextualizarse y tener en consideración la firma del tratado hispano-francés de 1882, a partir del cual el viñedo prolifera en La Mancha de forma espectacular, consolidándose en municipios como Valdepeñas hasta la Guerra Civil, momento en el que las necesidades generadas por el hambre requirieron la sustitución de la viña por cultivos como el trigo (PILLET CAPDEPÓN, 2001: 51-52). Esta transición agraria llevada a cabo durante la Postguerra queda plasmada en la fotografía del 56. Toda una serie de pequeñas parcelas cuyas

10 Visor Fondo Español de Garantía Agraria. <<http://sigpac.mapa.es/fega/visor/>> [Consulta: 29-11-2012].

texturas lisas y tonos grises homogéneos evidencian un predominio del cereal, desplazando el viñedo que queda representado en pequeñas "islas" de viña.

A partir de los años cincuenta y especialmente en los sesenta, el giro en la agricultura se asocia a la modernización de las explotaciones y a las primeras reformas de la PAC (TRIGUERO CANO, 2010: 301), dando lugar a los procesos de concentración parcelaria y reducción de mano de obra que traerían consigo sangrías migratorias sobre aquellos municipios de base agrícola. Esta concentración de cultivos se contempla en la ortofoto de 2009, especialmente al este del municipio, al igual que se pueden confirmar alteraciones en los límites de las parcelas y consecuentemente en la distribución de la propiedad, cuya interrelación posibilita identificar contrastes entre la fotografía y la información que aporta el Catastro Parcelario de mediados del siglo XX, el cual supuso un auténtico catálogo de bienes del país, tanto en rústica como en urbana, dando lugar a un gran número de estudios sobre el tema (PILLET CAPDEPÓN, 2012: 65).

4. Conclusión

En conclusión, la fotografía del *Vuelo americano de 1956* se consigna como un documento "vivo", ya que hoy día sigue acogiendo un potencial inexplorado, un valor connatural que guarda la oportunidad de conocer y recuperar las características espaciales de un pasado "auténtico", libre de la constante alteración sufrida por el paisaje manchego, que al igual que otros paisajes rurales ha experimentado la homogenización espacial que la globalización, el progreso tecnológico y el continuo crecimiento traen consigo desde mediados del siglo XX.

Además, como se pretende poner de manifiesto, esta fuente primaria de información y complemento documental gráfico de fuentes escritas, posibilita contextualizar los sucesos que concluyeron, se iniciaron, o se desarrollaron en una etapa de profundos cambios. Cambios que han quedado patentes en los paisajes urbanos y rurales, sin sesgo ni alteración, siendo necesario contextualizarlos en un proceso de desarrollo condicionado por la ausencia de planificación, hecho que se pretendió controlar mediante los primeros planes de ordenación urbana, institucionalizados en la mayoría de ciudades intermedias españolas a mediados y finales de los años 50, normativizados con la *Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana de 1956* (CORONADO TORDESILLAS, PILLET CAPDEPÓN y UREÑA FRANCES, 2004: 203).

Por todo ello, facilitar el acceso a este documento, algo factible debido a la disponibilidad actual de medios e infraestructuras, es condición básica para garantizar su rentabilización en beneficio del bien común. Su popularización y uso técnico solo puede propiciar una mayor valoración del patrimonio territorial de Castilla-La Mancha, ya sea en espacios urbanos, rurales o naturales, céntricos o periféricos. El uso de esta fotografía histórica y objetiva ayuda a alcanzar una recuperación democrática de las identidades locales, de las singularidades territoriales y una revalorización de los paisajes a nivel comarcal. En el caso de La Mancha, su notable alteración evidencia la pérdida de valores culturales, de tradiciones e identidad: recuperar el pasado y reconocer el potencial de su originalidad en conexión con el presente es requisito indispensable para un desarrollo territorial coherente y cohesionado.

Bibliografía

- CEBRIÁN ABELLÁN, F. (2007). "La red urbana" en Pillet Capdepón, F. (coord.). *Geografía de Castilla-La Mancha*, Ciudad Real: Almad, pp. 177-194.
- CORONADO TORDESILLAS, J. M., PILLET CAPDEPÓN, F. y UREÑA FRANCES, J. M. (2004). "Urbanismo y Ordenación del Territorio en Castilla-La Mancha" en Valero Marín (coord.). *Obras públicas en Castilla-La Mancha*, Madrid: Ministerio de Fomento, pp. 198-221.
- DE LA TORRE DE LA VEGA, F. (2007). "Fotografía estereoscópica de Toledo" en Crespo Jiménez, L. y Villena Espinosa, R. (eds.). *Fotografía y Patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*, Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 236-251.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, F. (1998). "Las primeras aplicaciones civiles de la fotografía aérea en España. El Catastro y las Confederaciones Hidrográficas" en *Ería. Revista cuatrimestral de geografía*, 46, pp. 117-130. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=34874>> [Consulta: 05 de marzo de 2012].
- LARA LÓPEZ, E. L.; y MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. J. (2003). "Historia de la fotografía en España. Un enfoque desde lo global a lo local" en *Revista de Antropología Experimental*, 3, pp. 1-15. <<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/2104>> [Consulta: 05 de marzo de 2012].
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ-MATEOS, H. S. (2010). *La estructura del transporte y sus implicaciones territoriales en Castilla-La Mancha*. Toledo: Consejo Económico y Social de Castilla-La Mancha.
- MORALES BECERRA, V. (2006). "Crónica del ferrocarril en Tomelloso: Repitiendo la historia" en *El Periódico del Común de La Mancha*, 334 pp. 8-12. <http://www.tomelloso.es/images/docs/ciudad/Historia/1702_Art2006-01.pdf> [Consulta: 05 de marzo de 2012].
- MURO MORALES, J. I., URTEAGA GONZÁLEZ, L., y NADAL PIQUÉ, F. (2002). "La fotogrametría terrestre en España (1914-1958)" en *Investigaciones Geográficas*, 27, pp. 151-172. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-fotogrametra-terrestre-en-espaa-19141958-0/>> [Consulta: 05 de marzo de 2012].
- PANADERO MOYA, M. (1996). "El Sistema Urbano de Castilla-La Mancha" en Campesino Fernández, A. J., Troitiño Vinuesa, M. A. y Campos Romero M. L. (coords.). *Las ciudades españolas a finales del siglo XX*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 65-66.
- PERIS SÁNCHEZ, D. y ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. (2009). *La ciudad y su imagen*. Toledo: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha.
- PILLET CAPDEPÓN, F. (2001). *La Mancha. Transformaciones de un Espacio Rural*. Madrid: Celeste Ediciones.
- PILLET CAPDEPÓN, F. (2001). *Planificación Territorial. Propiedad y Valoración Catastral (España 1750-2010)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- POWELL, Ch. T. (2003). "España en Europa: de 1945 a nuestros días" en *Ayer*, 49, pp. 81-120. <https://www.jstor.org/stable/41325189?seq=1#page_scan_tab_contents> [Consulta: 05 de marzo de 2012].

- QUIRÓS LINARES, F., y FERNÁNDEZ GARCÍA, F. (1996). "Los orígenes de la fotografía aérea en España. El servicio de Aerostación Militar (1896-1913)" en *Ería: Revista cuatrimestral de geografía*, 41, pp. 173-188. <<https://www.unioviado.es/reunido/index.php/RCG/article/view/1226>> [Consulta: 05 de marzo de 2012].
- QUIRÓS LINARES, F., y FERNÁNDEZ GARCÍA, F. (1997). "El vuelo fotográfico de la Serie A" en *Ería: Revista cuatrimestral de geografía*, 43, pp. 190-198. <<https://www.unioviado.es/reunido/index.php/RCG/article/view/1246>> [Consulta: 05 de marzo de 2012].
- RUÍZ PALOMEQUE, M^a. E. (1995). "Calidad de vida y medio ambiente urbanos a través de la fotografía aérea", en *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 15, pp. 625-637. <<https://revistas.ucm.es/index.php/AGUC/article/view/AGUC9595220625A>> [Consulta: 05 de marzo de 2012].
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J. (2004). *La España Contemporánea III. De 1931 a nuestros días*. Madrid: Editorial Istmo.
- TRIGUERO CANO, Á. (2010). "El sector agrario y la política agraria común", en *Historia agraria de Castilla-La Mancha, siglos XIX-XXI*. Ciudad Real: Almad.
- VALES, J. J., et al. (2010). "Producción de ortofotos históricas para la generación de bases de datos temáticas. Cartografía de usos y coberturas del suelo. REDIAM" en Ojeda Zújar, J., Vallejo Villalta I. y Pita López M. F. (coords.). *La información geográfica al servicio de los ciudadanos: de lo global a lo local. XV Congreso Nacional de Tecnología de la Información Geográfica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 370-384.

EL PATRIMONIO ARTÍSTICO Y MONUMENTAL DE CASTILLA-LA MANCHA EN LAS FOTOGRAFÍAS DE LA REVISTA *VÉRTICE* (1937-1946)

Silvia García Alcázar
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

Vértice, revista nacional de la Falange Española Tradicionalista de las J.O.N.S. (1937-1946) fue uno de los grandes organismos de propaganda durante la guerra civil española y el franquismo. Se trató de una publicación de lujo donde sobre todo destacaba el gran número de fotografías e ilustraciones que se incluyeron en ella. Esas imágenes son a día de hoy magníficos documentos que permiten conocer diferentes aspectos de la España de entonces, entre ellos, el estado del patrimonio artístico y cultural. En este sentido, este estudio presenta un análisis a través de la fotografía del arte y los monumentos de Castilla-La Mancha presentes en la publicación.

Palabras clave: Patrimonio cultural, Castilla-La Mancha, fotografía, revista *Vértice*, prensa, propaganda.

Abstract

Vértice, revista nacional de la Falange Española Tradicionalista de las J.O.N.S. (1937-1946) was one of the most important vehicles of propaganda during the spanish civil war and the franquismo. It was a luxury magazine where, above all, it emphasized the large number of photographs and illustrations that was included. Today we can use those pictures as important documents to know how Spain was at that time and

how its cultural heritage was too. Thus, the purpose of this paper is to analyze, through the photographs, the art and the monuments of Castilla-La Mancha.

Keywords: Cultural heritage, Castilla-La Mancha, photography, *Vértice* magazine, press, propaganda.

1. Introducción

El estudio que aquí se presenta tiene como objetivo hacer un recorrido por la fotografía relativa a Castilla-La Mancha publicada en la revista *Vértice*, prestando especial atención a aquellas instantáneas que recogieron diferentes facetas de nuestro patrimonio artístico y monumental. Antes de comenzar me gustaría apuntar que esta comunicación se planteó en origen como complementaria a la que ya presenté durante el II Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha. Entonces realicé un análisis de cómo fue recogida en la revista *Reconstrucción* (1940-1953) la recuperación del patrimonio arquitectónico destruido durante la guerra civil en la región y cómo ese proceso se mostraba a través de sus fotografías. Así, en esta ocasión pretendo analizar cómo el patrimonio y el arte castellanomanchegos fueron incluidos en otra publicación de índole franquista, pero de carácter no especializado, a diferencia de lo que ocurrió con *Reconstrucción*, sino desde una perspectiva más bien generalista y divulgativa.

Vértice, revista nacional de la Falange Española Tradicionalista de las J.O.N.S. (1937-1946) se caracterizó por ser una publicación donde la imagen fue la gran protagonista, estando presente tanto a través de las ilustraciones como de las fotografías. En ese importante repertorio gráfico el patrimonio artístico y, sobre todo, monumental de Castilla-La Mancha estuvo presente especialmente con instantáneas de lugares absolutamente simbólicos para el bando sublevado como el Alcázar de Toledo o la Catedral de Sigüenza.

Este trabajo ha sido posible gracias a los fondos de la Biblioteca de la Universidad de Castilla-La Mancha ya que la publicación analizada fue donada a la institución junto con otro gran número de obras por los familiares de Joaquín Entrambasaguas, escritor habitual en *Vértice*. Por otra parte, quiero apuntar que este trabajo se publica en el marco del proyecto de investigación *Los arquitectos restauradores de la España del franquismo. De la continuidad de la ley de 1933 a la recepción de la teoría europea* (ref. HAR2015-68109-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y los fondos FEDER.

2. Breve semblanza sobre *Vértice*, revista nacional de la falange española tradicionalista y de las J.O.N.S.

Vértice vio la luz en Guipúzcoa en abril de 1937 y se publicó de forma mensual hasta febrero del año 1946. Se trató de una revista dedicada a la información general de carácter político y cultural, estando todos sus artículos lógicamente orientados a la ideología fascista. Su cuidada presentación hacía de ella una revista denominada "de lujo", siguiendo la estela de otras grandes publicaciones como *Blanco y Negro*, algo

que contrastaba notablemente con la época de grandes penurias económicas en la que apareció (RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, 2008: 150).

Durante la guerra civil y la posguerra los medios de comunicación y la prensa jugaron un papel fundamental en la difusión de las ideas totalitarias, convirtiéndose en instrumentos propagandísticos fundamentales. Es precisamente en este contexto en el que debemos entender el surgimiento y desarrollo de *Vértice*. La revista, junto con muchas otras, estuvo al servicio de la represión franquista publicando textos *a priori* meramente informativos que, sin embargo, no tuvieron otro objetivo que el de ideologizar aún más a sus fervientes lectores que eran completamente afines a lo defendido por el bando nacional, primero, y por el Franquismo, después. En la literatura de la época, fuera del tipo que fuera, lo realmente importante no era informar, tal y como apunta José Miguel Delgado, sino "influir y crear e imponer pensamiento", o lo que es lo mismo, crear una conciencia colectiva, premisa fundamental recogida incluso en la Ley de Prensa promulgada por Ramón Serrano Súñer en 1938 (2004: 220 y 222).

Como decimos, *Vértice* no fue una excepción en el ámbito periodístico de la época ya que existieron otras cuatro revistas consideradas vitales en la propagación de las ideas del momento. Así, encontramos *F. E.*, revista mensual donde se recogía toda la doctrina política de la Falange; *Jerarquía*, publicación de tipo trimestral que contenía artículos de índole literaria; *Fotos* que se publicaba de forma semanal y se basaba, sobre todo, en contenidos gráficos; y *Flecha*, semanario destinado al público infantil (GARCÍA NAHARRO, 2015: 1539).

Centrándonos ya más ampliamente en la revista que nos ocupa, sabemos que en sus inicios se publicó con el nombre de *Vértice*, *revista nacional de la Falange*, pero a partir del tercer número, correspondiente a junio de 1937, empezó a ser comercializada con el subtítulo más amplio de "Revista Nacional de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S." (GARCÍA NAHARRO, 2015: 1545 y 1546). Su primer número fue impreso en San Sebastián y en su salida al mercado estuvieron implicados desde los talleres de la Imprenta de la Diputación de Guipúzcoa hasta editoriales como Nueva Editorial S. A., Casa Navarro y Teso o Editorial Itxaropena, tal y como se desprende del editorial publicado en el número 1. Véase la figura 1 en la que mostramos la portada de este primer ejemplar.

Tiempo después su lugar de impresión se trasladó a Madrid (a la imprenta de Sucesores de Rivadeneyra), donde salió el último ejemplar en febrero de 1946 que correspondió al número 83. También en el editorial se aludió al arduo trabajo que hubo que realizar para conseguir los materiales, la maquinaria y la mano de obra necesarios para sacar adelante la publicación. Es curioso constatar cómo incluso en este sentido no se dejó de lado el patriotismo especificando que se intentaría que los materiales, y más concretamente el papel, tuvieran un origen español. Se pretendía evitar a toda costa el uso de materiales procedentes de más allá de nuestras fronteras.

Como apuntábamos anteriormente, *Vértice* aspiraba a ser una publicación lujosa pero ese objetivo fue harto complicado de lograr si tenemos en cuenta el contexto político, social y económico en el que se encontraba sumida la España de los años 30. Tal y como relata



Portada del número 1 de *Vértice*

García Naharro, las malas condiciones por las que atravesaba un país que estaba en plena guerra hicieron que pronto los editores se dieran cuenta de que el acabado de la revista sería muy distinto al que pensaban, contando con una calidad inferior a la deseada. Por ello, no dudaron en pedir disculpas al lector solicitando comprensión y paciencia hasta poder lograr el concepto de publicación que se habían planteado desde el principio (GARCÍA NAHARRO, 2015: 1543).

Con respecto a los directores de la revista, sabemos que desempeñaron su trabajo por encargo de la Delegación de Prensa y Propaganda y fueron Manuel Halcón, Samuel Ros y José María Alfaro, por este orden. Entre los colaboradores que redactaron textos para la revista se encontraban algunos de los literatos más destacados de la España nacional, pero sin duda alguna, más allá de los textos, lo que más destacó fue el importante contenido gráfico. La dirección artística estuvo en manos del conocido humorista gráfico Antonio Lara Gavilán, conocido como "Tono", quien propició la creación de una revista cargada de dibujos y fotografías que en la mayor parte de las ocasiones no se limitaron a acompañar a la información escrita llegando a convertirse en las grandes protagonistas. En relación a la importancia de la fotografía en *Vértice*, este formato se incluyó en los distintos números a través de la técnica del fotograbado realizado en los Talleres Crelios de San Sebastián, tal y como se apunta en los sumarios de la revista. La mayoría de las fotografías aparecen ligadas a textos, pero en determinados ejemplares también se incluyeron reportajes gráficos donde solo aparecían imágenes con algún titular. De todos modos, nos referiremos a ella de una forma más amplia al comentar los ejemplos relativos al patrimonio monumental de Castilla-La Mancha. En lo tocante a las ilustraciones, pensar en *Vértice* es pensar en Carlos Sáenz de Tejada, artista que supo como nadie plantear sus imágenes como vehículos perfectos de trasmisión de las ideas políticas. Todos los detalles que sus ilustraciones presentaban estuvieron al servicio del fascismo: desde la composición de las escenas, hasta los colores, los personajes y los símbolos. La línea estética de las imágenes siempre siguió una senda tradicional, aunque, curiosamente,

en la revista colaboraron por iniciativa de Tono numerosos artistas de vanguardia entre los que destacaron José Caballero, Teodoro Delgado, Álvaro Delgado, Juan Antonio de Acha Pellón (J. J. Acha) y Jesús Olasagasti (ALBERT, 2007: 633 y 634; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, 2008: 150; GARCÍA NAHARRO, 2015: 1540).

Asimismo, los contenidos de la revista se orientaron sobre todo a temas culturales y de ocio, aunque no faltaron las consabidas alusiones a la guerra y a otras cuestiones de tipo político. El trasfondo bélico se coló incluso en textos que en principio parecían no tener nada que ver con esa cuestión. Entre los temas que componían la publicación se encontraban los siguientes:

- Temas relativos a las bellas artes: con artículos dedicados a pintores y artistas en general (El Greco o Benjamín Palencia, por citar solo dos pintores vinculados a Castilla-La Mancha), sin olvidar la gran presencia de la arquitectura a lo largo de gran número de páginas.
- El cine: presente en artículos y en imágenes con las estrellas del momento como Clark Gable o Estrellita Castro, o incluso también en la publicidad de entidades como Cifesa.
- La literatura: muy apoyada en la revista a través de la publicación de numerosos relatos y novelas breves.
- La decoración y la moda: secciones que ponían el contrapunto frívolo a los artículos sobre la guerra. Eran, sin duda, contenidos llamativos y chocantes para la época en la que vieron la luz, pero nos sirven para recordar que, a pesar de la guerra, la vida continuaba y, para algunos, esa vida además estaba llena de lujos.

- El deporte: abordado desde un punto de vista heroico.
- El humor.
- Política internacional: dando especial cabida a los hechos asociados a los países hermanos ideológicamente hablando.
- Noticias de actualidad nacional: donde abundaban los temas militares y la información de actos castrenses a los que asistía el Caudillo, todo ello acompañado de un riquísimo repertorio fotográfico.
- Referencias a la guerra: en *Vértice* no encontramos grandes reportajes en este sentido, pero sí referencias en artículos de toda índole. El contenido más directamente ligado a la guerra y su desarrollo lo encontramos en la publicación de varios mapas entre los que destaca el titulado como "La España Azul" que podemos ver en la figura 2.

En la revista la publicidad jugó un papel fundamental presentando a través de ella la imagen de una España que poco o nada tenía que ver con la realidad diaria. Sus páginas se llenaron de referencias a empresas que se mantenían vivas a pesar de la guerra y que no dudaron en mostrar esa supuesta imagen idílica. Ya en el editorial al que hemos aludido antes se ponía sobre aviso al lector con respecto a este asunto, apuntando al hecho de que sería algo que llamaría su atención. Desde luego estos anuncios también se utilizaron con fines políticos ya que se hablaba de las empresas y fábricas como lugares donde se seguía "produciendo y sosteniendo la potencialidad nacional". Curiosamente, la mayoría de las factorías que se dieron a conocer en *Vértice* se encontraban asentadas en localidades incluidas en la España dominada por el bando sublevado (GARCÍA NAHARRO, 2015: 1544).



Mapa de "La España Azul"

Teniendo en cuenta este trasfondo, el público lector al que iba dirigida la revista se caracterizaba, en primer lugar, por ser afín al franquismo además de por ser de un estrato social elevado y de contar con un nivel cultural y económico alto. Debemos tener presente que la revista no era precisamente barata para la época (entre 3 y 4 pesetas) pero solo así se podían cubrir los gastos de una edición donde se usaban los mejores papeles y cartulinas impresos a todo color y con todo lujo de detalle. Por otro lado, solo la población instalada en ese elevado nivel de vida podía reparar en el tipo de "producto" que vendía la revista: solo aquellos que tenían sus necesidades básicas más que cubiertas podrían prestar atención a artículos relacionados con el arte, el cine, el teatro o la música o podrían deleitarse con la sección de moda de alta costura sin escandalizarse (véase la figura 3).



Figurines incluidos en la sección de "Modas"

3. El Patrimonio artístico y monumental castellanomanchego en *Vértice*

Para comenzar debemos apuntar que, aunque la presencia de nuestra región en la revista a través de sus instantáneas no fue excesivamente abundante, cuando apareció lo hizo vinculada a lugares absolutamente paradigmáticos en la historia contemporánea de España. Eran emplazamientos totalmente ligados a la guerra y al bando nacional convirtiéndose en

referentes del conflicto bélico en el imaginario colectivo español.

La imagen, y más concretamente la fotografía, jugó un papel fundamental en la revista ya que junto a los textos permitió conformar una unidad comunicativa acorde con la propaganda del momento. Junto con el *magazine Fotos* (AGUILAR BERMÚDEZ et al, 1999), *Vértice* es la revista que más y mejor permite conocer la concepción de la imagen simbólica de la Falange.

Como ya se ha apuntado, la técnica mediante la cual la fotografía era incluida en la publicación era el fotograbado, conseguido mediante el uso de una plancha metálica emulsionada sobre la que se insola un *cliché* fotográfico (VIVES, 1994: 187). Las imágenes solían ir acompañadas de la firma de su autor y gracias a ello podemos identificar nombres ya habituales en la prensa franquista como el Marqués de Santa María del Villar, Jalón Ángel, Contreras o Diez de Santos, entre otros. Con respecto a la temática de las imágenes en las que aparece reflejado el arte de Castilla-La Mancha, la podemos dividir en tres tipos:

1. Ruinas, siempre rodeadas de carácter simbólico, y presentadas como recuerdo heroico de lo vivido durante la guerra.
2. Monumentos y obras en perfecto estado, abundando los castillos y fortalezas que eran mostrados desde perspectivas que acentuaban la grandilocuencia de los lugares como muestra, a su vez, de la grandeza de España y su pasado.
3. Monumentos utilizados como escenario de grandes actos políticos y militares, algo que veremos, sobre todo, en relación a la ciudad de Toledo.

3.1 La ciudad de Toledo y su provincia

Como no podía ser de otra forma, la urbe toledana fue la que más interés acaparó y la que aparece de forma más asidua en las fotografías. La mayor parte de los artículos e imágenes relativos a la región que aparecen en la revista se dedicaron a ensalzar esta ciudad o alguno de sus rincones y monumentos.

Los primeros números de la revista salieron a la calle durante los inicios de la contienda civil de ahí que en sus páginas se diera buena cuenta de cómo se desarrollaban los hechos. En ese sentido, en *Vértice* se publicaron numerosas fotografías del estado de ruina en el que quedaban muchas poblaciones, entre ellas la propia ciudad de Toledo en la que se prestaba especial atención al que se consideraría después por parte del bando sublevado como el símbolo de la resistencia por excelencia: el Alcázar (ALMARCHA y SÁNCHEZ, 2011).

Éste apareció ya desde el primer número de la revista (abril de 1937) en un artículo titulado "Arquitectura hermosa de las ruinas" obra de Agustín de Foxá (insigne literato de la Falange), que se acompañaba de una impactante imagen reflejada en la figura 4, firmada por Arroyo, del estado arruinado del edificio tras la guerra civil.

Foxá realizó una oda a la destrucción argumentando que este era el estado en el que debía estar España por ser el modo en el que mostraba su mejor faceta:

Necesitamos ruinas recientes, cenizas nuevas, frescos despojos; eran precisos el ábside quebrado, el carbón en la viga y la vidriera rota para purificar todos los salmos (...) Pero ya está Toledo derruido; es decir edificado. España varonil, desvelada, inesperada, tiende sobre la mesa sus planos de



Imagen de las ruinas del Alcázar de Toledo que acompañó al texto "Arquitectura hermosa de las ruinas"

ciudades en ruinas, exalta la arquitectura heroica de sus fortalezas minadas.

En la instantánea nos encontramos un concepto en realidad poco novedoso ya que el uso de la ruina con carácter elegiaco procedía del Romanticismo del siglo



Estado lastimoso en el que quedó la escalera del Alcázar

XIX. En aquel entonces era usual ensalzar los restos de iglesias, abadías u otros edificios en los que se veía todo un mundo de posibilidades. Eran emplazamientos idóneos donde dejar volar la imaginación y rememorar los tiempos en los que la vida había estado allí presente, así como anticipar el futuro que le esperaba a aquel lugar. Esta estética de la ruina hacía a los románticos valorar tanto o más un edificio destruido como aquel que se encontraba en perfecto estado. Era lo que Chateaubriand en su *Genio del Cristianismo* denominó como “poética de los muertos”, caracterizada por encontrar un trasfondo moralizante y didáctico en las ruinas al enseñar al hombre la fragilidad y fugacidad de la vida (CHATEAUBRIAND, 1853: 134-136).

Ese mismo contenido didáctico lo encontramos en la imagen del artículo, pero, en este caso, no con carácter moral sino más bien político. La imagen se incluyó con un tamaño notable ya que ocupaba un cuarto de la página en la que se encontraba el texto. El Alcázar,

emblema de la resistencia y la lucha nacional, mostraba sin tapujos sus heridas como metáfora del daño sufrido por los hombres y mujeres del bando sublevado. Se escogió el lugar más reconocible del edificio, su patio, y se mostraron sus restos con una composición estudiada donde no faltaba detalle. En primer plano se situaban los desechos, los escombros y parte del mobiliario de lo que había sido la gran referencia monumental en la línea del horizonte toledano. Detrás, el pedestal que hasta entonces había albergado la imagen de Carlos V que ahora se encontraba en el suelo aguardando a que llegase de nuevo el momento para ocupar su lugar. Al fondo, se mostraba uno de los ángulos del patio cuya galería superior había desaparecido. Sin embargo, la parte inferior parecía intacta, manteniendo sus arcos de medio punto que aún se elevaban majestuosos simbolizando el orgullo español del que se apropió la España azul.

Debemos tener presente que durante la guerra el uso de la ruina con carácter simbólico y propagandístico en la prensa en realidad no fue un fenómeno asociado exclusivamente al bando sublevado. De hecho, no faltan ejemplos de esta utilización intencionada del maltrecho patrimonio monumental español por parte del bando contrario (ROJO HERNÁNDEZ, 2016).

El número 4 de la revista (julio-agosto de 1937) estuvo dedicado al ejército y en él se publicó un texto laudatorio sobre la ciudad toledana titulado “Toledo: pasión, muerte y resurrección”, obra de Federico de Urrutia. En él se relataba de forma literaria el dominio de Toledo por parte del bando sublevado, así como se aludía a la riqueza cultural de la ciudad, fecunda en patrimonio monumental y en leyendas. El culmen del relato llegaba con la referencia a la defensa del Alcázar.

Todo se acompañaba de un total de cinco fotografías: 1. Puente de San Martín y al fondo el Alcázar; 2. Lugar donde habría caído una bomba; 3. Estado lastimoso en el que quedó la escalera del Alcázar, que aparece en la figura 5; 4. El Generalísimo con Moscardó y Varela visitando las ruinas del Alcázar; y 5. Detalle de la biblioteca del Alcázar destruida. El Alcázar, una vez más, fue el gran protagonista.

En estas imágenes los daños experimentados por el edificio eran mucho más evidentes que en la imagen anteriormente comentada ya que se muestran con mayor detalle. Además, en este repertorio gráfico nos encontramos por primera vez algo que se convertiría en una práctica casi habitual: Franco y miembros destacados su ejército caminando entre las ruinas y/o usando el Alcázar como escenario de actos castrenses. No existía nada más simbólico que reunirse entre aquellos dañados muros para aludir a la grandeza de los caídos en combate.

Dos años más tarde, en el número 36 (octubre de 1939), en el noticiario "Retina" apareció un artículo llamado "El Caudillo en Toledo" donde éste era retratado visitando, de nuevo, las ruinas del Alcázar. El reportaje era eminentemente gráfico, aunque se acompañó de un breve párrafo de 6 líneas donde se explicaba que, con motivo del tercer aniversario de la liberación de aquel lugar, se iba a proceder a imponer en tan emblemático sitio una condecoración al General Moscardó. La información se completaba con 5 fotografías, firmadas por Contreras, en las que Franco paseaba junto con figuras como el Cardenal Gomá y el homenajeado Moscardó. En este caso las ruinas no son las protagonistas de las instantáneas, sino que se limitan a servir de contexto: no vemos detalles concretos de los



Franco delante de las ruinas del Alcázar durante el homenaje a la XIV promoción del Infantería de Toledo

daños o del estado de conservación del monumento, solo vemos algunos detalles de fondo en las distintas escenas recogidas.

En la "Actualidad Nacional" del número 61 (noviembre-diciembre de 1942) se dio cobertura a otra visita de Franco al Alcázar y en el número 65 (1943), de

nuevo en "Actualidad Nacional", el Caudillo volvió a aparecer allí asistiendo a un homenaje a la XIV promoción de Infantería. En ambos casos la forma de mostrar las ruinas fue semejante a la del número 36 aunque hubo alguna excepción. Destaca, en este sentido, una fotografía del Caudillo, que se puede ver en la figura 6, la cual cuenta como telón de fondo con los escombros y lienzos caídos del edificio. La imagen presenta un encuadre muy cuidado para captar las ruinas como gran escenografía llena de simbolismo. La toma se hace a baja altura acentuar la monumentalidad del edificio.

Para finalizar con la presencia de la fortaleza toledana en *Vértice*, no podemos dejar de aludir a que en las páginas de la revista se recogió también el rodaje y estreno de la película "Sin novedad en el Alcázar". Concretamente apareció en un número doble correspondiente a los meses de marzo-abril de 1940 en la sección "Cinema" donde se incluyen algunos fotogramas del largometraje. El edificio aparece aquí recreado mediante el uso de decorados ya que el recinto original se mantuvo en ruinas hasta inicios de los años 60. Debemos tener presente que las ruinas del Alcázar además de servir de contexto para infinidad de actos propagandísticos franquistas, tal y como hemos constatado, se convirtió en un hito propagandístico en sí mismo. Al franquismo le interesaba mantener el mayor tiempo posible esa imagen de destrucción como recuerdo de lo acontecido, tanto es así que su reconstrucción se prolongó de manera deliberada para poder seguir usándolo, simbólicamente hablando (ALMARCHA y SÁNCHEZ, 2011: 399-401).

Al margen del Alcázar, Toledo estuvo presente a través de otros monumentos y lugares. Así, por ejemplo, la Catedral también apareció, aunque no

como sujeto protagonista de los artículos e imágenes sino como mera localización de actos religiosos. En este sentido, en la "Actualidad Nacional" del número 35 (agosto de 1940) se recogió la muerte del Cardenal Gomá, Arzobispo de Toledo y Primado de España. La noticia se acompañó de 3 fotografías que mostraban diferentes momentos de los funerales desarrollados en el interior y el entorno del templo. En el número 53-54 (febrero-marzo de 1942) se recogía "La solemne entrada en Toledo del Primado de España", aludiendo al momento de la llegada a la ciudad de Enrique Plá y Daniel, sucesor de Gomá. Destacaba la imagen del cabildo esperando en la puerta del Perdón. Igualmente, el Hospital de Tavera también estuvo presente en las páginas de *Vértice*, concretamente en el número 80 publicado ya en 1945. En él se incluyó un artículo sobre "La fundación Duque de Lerma, en el Hospital de Tavera de Toledo" escrito por María Cardona. Se trataba de un texto de algo más de 7 páginas ilustrado con gran cantidad de fotografías donde aparecían vistas y detalles tanto del exterior como del interior del recinto.

Al margen de la capital, la provincia estuvo reflejada en los contenidos de la revista mediante referencias a pueblos como Lagartera, al que se alude en los números 35 (agosto de 1940) y 50-51 (noviembre-diciembre de 1941). En ambos casos, se expuso una imagen de la localidad muy vinculada a la tradición, exaltándose sus trabajos de bordados y trajes típicos, ahondando en esa imagen de tradicionalismo que tan vinculada estaba al franquismo. En el primero de los artículos el texto apenas aparece, sino que todo es imagen con fotografías de gran tamaño que ocupaban la casi totalidad de las páginas. En otros ejemplares se alude a Maqueda y su castillo como es el caso del

artículo publicado en el número 28 (enero de 1940) llamado "Castillos" donde se hacía un recorrido por los ejemplos más paradigmáticos de este tipo constructivo en nuestro país. En la imagen número 7 recogemos la fotografía que aparecía relativa a Maqueda imagen que, junto a las demás fueron obra del Marqués de Santa María del Villar. La localidad de Villa de don Fadrique también apareció, en el número 23 (junio de 1939), con un artículo donde en tan solo media página se hacía una breve semblanza histórica del lugar, poniendo el acento en su magnífica recuperación tras la guerra. El texto, que no aparece firmado, se recrea en las bondades del lugar, su entorno natural, su ambiente religioso e, incluso, aporta datos económicos sobre la última cosecha de vino. Todo se "vende" como ejemplo de la supuesta prosperidad que habría traído el franquismo. La mitad superior de la única página que ocupa el artículo estaba dominada por una fotografía donde aparecía un grupo de lugareños junto a la Cruz de los Caídos; al fondo se encuentra la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. La instantánea se tomó desde un ángulo ligeramente bajo lo que permitió dar protagonismo a la altura de la iglesia y, sobre todo, a la de la gran cruz del monumento. Este tipo de hitos se generalizaron en las poblaciones españolas a partir de la orden del 7 de agosto de 1939 promulgada por el Ministerio de Gobernación para regular todo lo concerniente a los monumentos conmemorativos. Éstos, en su mayoría, tenían dos formatos: monumentos a la "Victoria" o monumentos a los "Caídos" (LLORENTE, 1995: 275-277). La cruz, donde es visible "¡José Antonio! Caídos por Dios y por España", seguía la estética sencilla, clásica y severa promulgada por el franquismo. Lo verdaderamente importante era la



El castillo de Maqueda. Imagen incluida en el artículo "Castillos"

forma, referencia inequívoca al cristianismo, símbolo de redención y sacrificio, por encima de los detalles y la decoración. La cruz jugó un papel importante en la imagen hasta el punto de tapar buena parte de la torre de la iglesia parroquial que quedó en un segundo plano, a todos los niveles.

3.2 La Catedral de Sigüenza y el Doncel

Otro de los grandes hitos vinculados al franquismo en Castilla-La Mancha es la Catedral de Sigüenza, monumento a través del cual la provincia de Guadalajara tiene presencia en *Vértice*. No solo se aludió al edificio propiamente dicho sino también a una de las grandes obras de la escultura gótica española: el sepulcro del Doncel Martín Vázquez de Arce, ubicado en la Capilla de San Juan y Santa Catalina junto a la cabecera del templo.

Nos centramos así en el número 4 dedicado al ejército (julio y agosto de 1937) y en su artículo "Sigüenza: el Doncel precursor" que tuvo como objetivo ensalzar la figura del joven como soldado, así como aludir a las vicisitudes por las que hubo de atravesar la Catedral durante la contienda civil. La importancia del patrimonio medieval para el franquismo fue elevada; no



“Efectos del bombardeo en la torre de la Catedral”

debemos olvidar que las raíces políticas y estéticas del mismo se encontraban en buena parte en la Edad Media, periodo visto como modelo tanto en la forma de gobierno como en el campo de las artes. Como recoge Diego de Reina en su *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*, concretamente el arte gótico podía definirse como un “misticismo plástico”, era el “ideal petrificado de una época rezumante de vida interna”, y era, por tanto, el mejor modo de acercarse al cristianismo más puro. Por ello, el arte franquista debía tenerlo como referente para conseguir una estética que no se quedara en lo meramente material y entrañara un importante contenido religioso. De ahí también, el gran interés en velar por este tipo de patrimonio (DE REINA, 1944: 46-49).

Del texto, firmado por Agustín de Figueroa, sin duda, destaca el relato de los acontecimientos que se hace de la guerra en Sigüenza y del asedio de la Catedral.

La descripción escrita se completa con 5 fotografías del monumento que en su mayoría ya mostraban los innumerables daños sufridos fruto de bombardeos, explosiones y tiroteos. De esta manera las dos primeras imágenes nos dan buena cuenta de los daños causados en la techumbre de las naves, en la Puerta del Mercado y la Torre del Gallo. En la página siguiente encontramos otra imagen con una de las torres de la fachada occidental destruida, recogida en la figura 8, así como otra fotografía donde se recoge un instante durante el sitio a la Catedral con los soldados tomando posiciones alrededor. El repertorio gráfico sobre el templo se completó con otra instantánea donde se reflejó una vista lejana del bombardeo acaecido en el Palacio Episcopal. Para un mayor conocimiento de los destrozos experimentados en Sigüenza durante la guerra civil, así como su proceso de reconstrucción posterior véase el artículo “La catedral de Sigüenza en los artículos de la revista *Reconstrucción*” (GARCÍA ALCÁZAR, 2016).

En relación al Doncel solo apareció una imagen la cual se situó a modo de gran cabeza del artículo sobre la que se encontraba escrito parte del título del mismo. Se trata de la reconocidísima imagen del sepulcro en una vista frontal y donde solo se ve la parte del yacente. Queda fuera de la imagen el arco que enmarca el enterramiento, así como las pinturas que rematan la hornacina.

3.3 Otras provincias y otras manifestaciones artísticas

El resto de provincias castellanomanchegas prácticamente no tuvieron cabida en *Vértice*. En relación a Cuenca, solo apareció una alusión a la localidad de Mota del Cuervo en el número 44 (mayo de 1944). Fue reco-

gida en el noticiario "Actualidad Nacional" por celebrarse allí el día 2 de mayo de 1944 un acto conmemorativo de la Falange en honor a José Antonio. Este acto había tenido lugar como recordatorio de un mitin que éste pronunció en ese mismo lugar en la primavera de 1935. El texto se acompañó de 2 instantáneas, una con Serrano Suñer desfilando ante soldados y otra con las autoridades que acudieron al acto congregadas en la plaza del pueblo. Precisamente en esa imagen, la cual mostramos en la figura 9, podemos observar al fondo el edificio del ayuntamiento con la torre del siglo XVIII característica del mismo donde se colocaron el yugo y las flechas.

En la revista no solo se trató del patrimonio monumental de la región, sino que también se aludió al patrimonio pictórico y a algunos pintores directamente relacionados con ella. Así, aparecieron 2 artículos en los números 63 (1943) y 71 (1944) dedicados a la obra del pintor albaceteño Benjamín Palencia con imágenes donde se reproducían algunas de sus pinturas más conocidas. No faltaron tampoco referencias a El Greco (número 45, junio de 1941) en cuyo artículo se reproducen dos de sus obras más conocidas entre ellas "El entierro del Conde de Orgaz", conservada en la toledana iglesia de Santo Tomé.

Para concluir, debemos apuntar que en algunos números de la revista se incluyeron dosieres vinculados a la información económica, recogiendo datos sobre localidades que asentaban su supervivencia en la agricultura y la ganadería. En ese sentido, Castilla-La Mancha estuvo muy presente con artículos como "La importancia comercial de Daimiel (Ciudad Real)", "La importancia comercial de Carrión de Calatrava (Ciudad Real)", "La Hermandad Sindical de Labradores de Miguelturra (Ciudad Real)" o "Excmo.



Serrano Suñer en la plaza de Mota del Cuervo con el ayuntamiento de fondo

Ayuntamiento de Valdepeñas (Ciudad Real)". Todos se incluyeron en el número 49 (octubre de 1941) y en ellos se hablaba del estado del campo tras la guerra civil. Aunque *a priori* estos contenidos nada tienen que ver con el patrimonio artístico o cultural hago referencia a ello porque en el caso del artículo sobre Valdepeñas nos encontramos la inclusión de una imagen que acompaña al texto con un guiño al patrimonio local. En ella aparece la talla de la Patrona de la localidad: la Virgen de Consolación. La imagen fue

tomada durante una procesión de manera que la Virgen aparece sobre un paso saliendo por la puerta del Sol o puerta principal de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción en la que se encuentra habitualmente. De esa puerta en la fotografía aparece parte de las arquivoltas del vano gótico lobulado que la remata. Cabe destacar que la talla que estamos viendo en la fotografía de *Vértice* corresponde con el estado en el que quedó la imagen tras una ardua restauración. La escultura sufrió el escarnio desgraciadamente habitual al que eran sometidas las imágenes religiosas durante la guerra: fue arrancada del retablo mayor de la parroquia, arrastrada y abandonada en un depósito situado en una conocida bodega de la localidad hasta donde llegaban todos los “despojos” de las iglesias. La talla sufrió daños en las manos y se le arrancaron los ojos, pero, afortunadamente, pudo ser recuperada por una familia del pueblo y llevada a Valencia donde se restauró. La imagen volvió a Valdepeñas en septiembre de 1939 presentando el aspecto que vemos en la instantánea y que es el que mantiene aún hoy (GARCÍA ALCÁZAR, 2007: 258-259).

4. Conclusiones

Aunque Castilla-La Mancha no estuvo presente de forma sobresaliente en la revista su aparición se asoció a grandes hitos monumentales por todos conocidos. Era inevitable que en una publicación de esta índole no se hicieran referencias, por ejemplo, al Alcázar de Toledo. En su momento la revista contribuyó a que nuestro patrimonio regional se conociera más de cerca y a día de hoy se ha convertido en una referencia primordial para cualquier investigador que aborde, de uno u otro modo, la guerra civil española y el franquismo.

Con respecto a las fotografías, bien es cierto que las publicadas no fueron especialmente novedosas ya que se limitaban a ir en la línea tanto temática como estética de lo que podíamos ver en otras revistas vinculadas al patrimonio artístico y monumental como *Reconstrucción*.

El amplio abanico temático que abarcó, siempre en la esfera de lo cultural, hace de *Vértice* una de las fuentes hemerográficas fundamentales y aunque el patrimonio no fuera el centro de la publicación incluyó artículos con información nada desdeñable al respecto. La lectura y observación detenida de la revista nunca deja indiferente ya que es verdaderamente magistral como texto e imágenes son manipuladas al servicio del fascismo logrando un acabado redondo y unitario. Cumplió con creces el objetivo que se le había encomendado ensalzando no solo la figura de Franco sino también la idea de la España Nacional en la que el pasado glorioso y el patrimonio que atestiguaba su historia jugaban un papel destacado.

Bibliografía

- AGUILAR BERMÚDEZ, R. et al. (1999). "La propaganda franquista en la revista *Fotos*" en *Revista latina de Comunicación Social*, 18, s/p. <<https://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999gjn/85cal.htm>> [Consulta: 21 de febrero de 2017].
- ALBERT, M. (2007). "La guerra y el hogar: iconografía e ideología en Vértice (1937-1939)" en Guereña, J. L. (coord.). *Images et transmission des savoirs dans les mondes hispaniques et hispano-américains*. Francia: Université François Rabelais, pp. 633-643.
- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. (2011). "El Alcázar de Toledo: la construcción de un hito simbólico" en *Archivo secreto: revista cultural de Toledo*, 5. Toledo: Archivo Municipal, pp. 392-416.
- BARRIOS ROZÚA, J. M. (2008). "Las destrucciones iconoclastas durante la guerra civil y su papel en la propaganda franquista" en *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea*, 28. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 185-200.
- BONET CORREA, A. (coord.) (1981). *Arte del Franquismo*. Madrid: Cátedra.
- BOZAL FERNÁNDEZ, V. (2005). "Arte, ideología e identidad en los años del franquismo" en *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, 25. País Vasco: Sociedad de Estudios Vascos, pp. 17-31.
- CHATEAUBRIAND, F. R. Vizconde de (1853). *El genio del Cristianismo o Bellezas de la religión cristiana*. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig Editores.
- CIRICI, A. (1977). *La estética del Franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DELGADO IDARRETA, J. M. (2004). "Prensa y propaganda bajo el Franquismo" en Ludec, N. y Dubosquet Lairys, F. (coord.). *Centros y periferias: prensa, impresos y territorios de mundo hispánico contemporáneo*. España: Presse, Imprimés, Lecture dans l'Aire Romane (PILAR), pp. 219-231.
- DELGADO IDARRETA, J. M. (2006). *Propaganda y medios de comunicación en el primer franquismo*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- DE REINA, D. (1944). *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*. Madrid: Ediciones Verdad.
- GARCÍA ALCÁZAR, S. (2010). "La revista *Reconstrucción*: un instrumento de propaganda al servicio del régimen" en García Cuetos, P.; Almarcha Núñez-Herrador, E. y Hernández Martínez, A. (coord.). *Restaurando la memoria: España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*. Madrid: Abada Editores, pp. 195-210.
- GARCÍA ALCÁZAR, S. (2016). "La catedral de Sigüenza en los artículos de la revista *Reconstrucción*". *XV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*. Guadalajara-Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses.
- GARCÍA ALCÁZAR, S. (2017). "1936-1939: una encrucijada para el patrimonio artístico religioso de Valdepeñas" en *Orisos, revista de investigación cultural*, 1. Valdepeñas: Orisos, Asociación para la investigación y el desarrollo cultural, pp. 245-276.

- GARCÍA NAHARRO, F. (2015). "«Espíritu, hechura y factura». Análisis del primer número de *Vértice, revista nacional de la falange*" en Folguera, P. et al. (coord.). *Pensar con la Historia en el siglo XXI: actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Madrid: UAM, pp. 1539-1559.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1935). *Arte y Estado*. Madrid.
- LANGA NUÑO, C. (2011). "La prensa en la guerra civil y el franquismo" en Reig, R. (dir.) y Langa Nuño, C. (coord.). *La comunicación en Andalucía: historia, estructura y nuevas tecnologías*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, pp. 131-164.
- LLORENTE, A. (1995). *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor.
- LÓPEZ VILLAVEVERDE, A. L. (1997). *Cuenca durante la II República: elecciones, partidos y vida política, 1931-1936*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- ORTIZ HERAS, M. (coord.) (2000). *La guerra civil en Castilla-La Mancha: De El Alcázar a los Llanos*. Madrid: Celeste.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. (2008). *Historia de la literatura fascista española I*. Madrid: Akal.
- ROJO HERNÁNDEZ, S. (2016). "Ruinas y propaganda durante la guerra civil: el ejemplo de la prensa vasca antifascista" en *Historia Contemporánea*, 52. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 211-234.
- TERRÓN MONTERO, J. (1981). *La prensa en España durante el régimen de Franco: un intento de análisis político*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- UREÑA, G. (1979). *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Periodo de la autarquía (1936-1945)*. Madrid: Istmo.
- Vértice, revista nacional de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS (1937-1946)*. Vol. 1-83. San Sebastián-Madrid.
- VIVES, R. (1994). *Del cobre al papel. La imagen multiplicada*. Barcelona: Icaria.
- ZALBIDEA BENGOA, B. (1996). *La prensa del movimiento en España*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- ZENOBI, L. (2011). *La construcción del mito de Franco*. Madrid: Cátedra.

LAS FOTOGRAFÍAS DE CARLOS VÁZQUEZ Y EL QUIJOTE: LA EDICIÓN DE 1931¹

Jorge Fco. Jiménez Jiménez
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

La relación de Carlos Vázquez con *El Quijote* y La Mancha es realmente amplia. Más allá del origen del artista, nacido en Ciudad Real en 1869, a lo largo de su carrera fueron varias las ocasiones en que hubo de volver desde París y Barcelona a los escenarios de la novela. Es el caso del viaje realizado en 1893 junto a Daniel Vierge por La Mancha o de la ruta de 1926 para los dioramas de la Exposición Internacional de Barcelona. Fruto de estos recorridos quedaron las fotografías que componen la *Colección Fotográfica Carlos Vázquez Úbeda* del Museo Provincial de Ciudad Real. En ella se pueden ver diferentes vistas de la provincia ciudadrealeña, composiciones de inspiración cervantina y obras artísticas inmortalizadas por Vázquez con su cámara. Relacionada con esta colección encontramos la nueva edición que Ramón Sopena hace de *El Quijote* en 1931, pues incluyó cuarenta y seis fotografías del artista. Supuso de algún modo su culmen como artista vinculado a la novela. Todo ello refleja la interesante

relación entre el artista, *El Quijote* y La Mancha en un momento en el que la novela y sus escenarios vivieron una intensa revalorización.

Palabras clave: Carlos Vázquez, Quijote, cambio de siglo, ruta del Quijote, Daniel Urrabieta Vierge, Ciudad Real.

Abstract

Carlos Vázquez's relationship with *El Quijote* and La Mancha is really wide. Beyond the origin of the artist, born in Ciudad Real in 1869, one of his career was several times in the center back from Paris and Barcelona to the scenarios of the novel. This is the case of the trip made in 1893 with Daniel Vierge for La Mancha or the 1926 route for the dioramas of the Barcelona International Exhibition. Due to these tours were the photographs that compose *Colección Fotográfica Carlos Vázquez Úbeda*, in Museo Provincial of Ciudad Real. We can see in this collection different views of cities, Cervantine-inspired compositions

¹ Este artículo corresponde al V Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha, que tuvo lugar en Albacete los días 25 y 26 de octubre de 2012. A su vez su origen radica en la investigación realizada entre 2009 y 2010 para la presentación de nuestro proyecto de investigación del Diploma de Estudios Avanzados. Desde aquel momento hasta ahora en el que se publica este artículo, —un periodo realmente largo—, se han producido nuevas aportaciones al tema que no pueden ser incluidas y valoradas en su totalidad. Entre los más recientes destacar la presentación de la exposición “Don Quijote ante la cámara. Los escenarios del Quijote en las fotografías de Loty. Colección Carlos Vázquez”, organizada por la Consejería de Educación, Cultura y Deportes de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y comisariada por Carlos Chaparro Contreras.

and artworks photographed by Vázquez. Besides that, Ramón Sopena published a new edition of *El Quijote* in 1931, which included forty-six photographs by the artist. It somehow supposes its culmen like artist linked to the novel. All this shows the interesting relationship between the artist, *El Quijote* and La Mancha at a time when the novel and its scenarios experienced an intense reevaluation.

Keywords: Carlos Vázquez, Quijote, turn of the century, route of the Quixote, Daniel Urrabieta Vierge, Ciudad Real.

1. Introducción

Adolfo Marsillach, hablando de una exposición de Carlos Vázquez celebrada en la Barcelona de 1933, recordaba los dioramas que este mismo artista había compuesto para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929.

Ignoro dónde han ido a parar esos dioramas; pero creo que deberían guardarse en un Museo, por su mérito artístico, por la clara visión que Vázquez tiene del libro de Cervantes... (MARSILLACH, 1933: 6).

Ponía el crítico de relieve la impresión que estas obras habían dejado en parte de los espectadores que las habían visto unos años antes². Si bien es cierto que Marsillach nunca fue un crítico duro con Vázquez³, no lo es menos que la construcción de los "Dioramas del Quijote" para la Exposición le supuso un alto reco-

nocimiento al artista, quien a través de ellos quedó vinculado más aún si cabe a la novela de Cervantes. Lo demuestran el resto de reseñas que sobre el evento se escribieron en la época calificándolas de ser obras reproducidas "con fidelidad extraordinaria" (ANÓNIMO, 1929: 18) que contenían todo "el espíritu aventurero del Caballero Andante" (SASSONE, 1930: 10). Eran en definitiva un indicativo de la estrecha vinculación del artista con aquel texto de hacía más de tres siglos, con sus personajes, su espíritu, su significado, y sobre todo con la tierra donde se ambientaba puesto que al realizarlas el artista "sintió su tierra al influjo del Quijote, y enmarcó la Mancha cervantesca, su rincón castellano, y le dio su verdadera luz" (SASSONE, 1930: 10).

¿Por qué se hacía hincapié en esa evidente coincidencia entre el espíritu de la novela y el autor de los dioramas? ¿Por qué era un fiel representante del mensaje de Cervantes? En parte seguramente por el mero hecho de ser manchego⁴, pero también por la noticia de que antes de enfrentarse al proyecto había viajado por La Mancha recogiendo la documentación gráfica necesaria para producirlos. En un momento de revalorización de *El Quijote* y La Mancha desplazarse al escenario donde ubicó Cervantes la historia se estimaba un símbolo de seriedad y honestidad. No obstante, aquel viaje no fue la única relación directa de Carlos Vázquez con la denominada Ruta del Quijote, como tampoco los dioramas constituyeron la única

2 Sin embargo, nada pareció fructificar de aquella demanda quedando sólo las opiniones escritas en la prensa y la documentación gráfica, la cual consiste en las fotografías de su instalación final y en los cuadros en que se basaron.

3 Ver por ejemplo otras críticas publicadas por el autor en *ABC* (MARSILLACH, 1934: 6-7).

4 Toda la crítica lo indicó así con la notable excepción de Marsillach, que lo calificó de "extremeño" (MARSILLACH, 1933: 6).

obra relacionada con ese acercamiento a La Mancha. La relación artística de Carlos Vázquez con *El Quijote* y los lugares cervantinos comenzó mucho antes, en 1893, y finalizó de algún modo en la década de 1930, un periodo extenso a lo largo del cual se percibe un importante peso específico de la fotografía.

2. De ruta por La Mancha: las fotografías del Museo de Ciudad Real

Es de sobra conocida la biografía de Carlos Vázquez, sobre todo tras el trabajo desarrollado por Matilde Vázquez, Jesús Sainz, Enrique de la Puente y Marisa Giménez en la realización de la exposición *Carlos Vázquez. Ciudad Real 1869-Barcelona 1944*. Hoy aquel catálogo es herramienta indispensable para cualquier acercamiento a su vida y por ello no nos detendremos en analizarla (GIMÉNEZ, 1990). Tan sólo apuntar que nació en 1869, en el seno de una familia acomodada y carlista de la Ciudad Real decimonónica. Becado por la Diputación pronto cambió los llanos natales por Madrid, Roma, París y al final Barcelona, donde pasó la mayor parte de su vida hasta su muerte en 1944.

Fue en la capital francesa, centro artístico internacional de la época, donde se cruzó en su camino Daniel Urrabieta Vierge, ilustrador de origen madrileño que ya había alcanzado altas cotas de éxito profesional para

1890, cuando llega Vázquez. Poco después de esta fecha Vierge recibió el importante encargo de ilustrar *El Quijote* y para inspirarse decidió realizar un viaje por los escenarios de la novela del cual también debían nacer las ilustraciones para un libro sobre el trayecto que iba a escribir August Florian Jaccaci, quien pretendía acompañarlo. Justo aquí es donde entra el ciudadrealeño a formar parte del proyecto, pues a última hora Jaccaci pospuso su viaje y Vierge partió sin él a un largo recorrido por La Mancha, Campo de Montiel y Sierra Morena acompañado de un jovencísimo Carlos Vázquez⁵. Éste, recién llegado a París en medio de las conversaciones del encargo, parecía más que adecuado para acompañarle en sustitución de Jaccaci puesto "que, como manchego, le podía servir de excelente cicerone en la temible excursión" (CÁNOVAS, 1893)⁶.

Así es como empezó el viaje de Vázquez y Vierge, quienes durante mes y medio recorrieron una tierra en parte inhóspita, al estar el recorrido "no desprovisto de molestias, pues entonces no había cruzado aún ningún neumático aquellas polvorientas carreteras" (VÁZQUEZ, 1916: VI). Es un viaje bastante bien documentado gracias a las acuarelas que fue tomando *in situ* el artista madrileño y que componen una suerte de diario gráfico del trayecto⁷. Junto a éstas también aportan gran cantidad de información el artículo que

5 También viajaron la mujer de Vierge y su hijo de cinco años. Carlos Vázquez contaba por entonces con veinticuatro años. August F. Jaccaci viajó a La Mancha al año siguiente en solitario.

6 A ello hay que añadir la influencia de su familia, sobre todo de su padre, Antonio Vázquez.

7 Las acuarelas y bocetos tienen notas manuscritas en las que se apuntó lugar y fecha. El viaje comenzó en París el 15 de septiembre y el día 25 ya se encontraban en Almuradiel. Recorrieron luego La Mancha a caballo, en carro y a pie hasta el 1 de noviembre, cuando desde Valdepeñas partieron para Getafe y de allí a París. Para saber más puede consultarse la tesis doctoral que presentamos en 2015 sobre el paisaje de La Mancha, las estampas de *El Quijote* y Daniel Vierge donde hacemos un análisis más amplio (JIMÉNEZ, 2015).



HUTES DE BERGERS SUR LA ROUTE DE VILLAHERMOZA (PAGE 546).

Daniel Urrabieta Vierge. *Hutte des bergers*. (JACCACI, 1896: 91)

dedicó a la ruta Antonio Cánovas en 1893 a partir de los datos facilitados por Vázquez, y el prólogo que el artista manchego escribió para la edición en castellano de *El Quijote* de Vierge (VÁZQUEZ, 1916: V-VI). Venta de Cárdenas, Argamasilla de Alba, Ruidera, la Cueva de Montesinos, Campo de Criptana, El Toboso o Valdepeñas son sólo algunos de los lugares por los que pasaron entre septiembre y noviembre, quedando como legado el mencionado conjunto de acuarelas de Vierge⁸, las estampas de *On the Trail of Don Quixote* (JACCACI, 1896), y las ilustraciones para *El Quijote* (CERVANTES: 1906-1907).

Sin embargo, no es el viaje de Vierge el que nos interesa aquí sino el de Carlos Vázquez, que por fuerza

transcurre por los mismos derroteros. El artista nos legó su experiencia a través de las fuentes documentales anteriores, las cuales constituyen una herramienta de extraordinario valor para conocer cómo transcurrieron aquellos días en que se reencontró con la región donde había nacido tras su paso por diferentes ciudades europeas.

He sido testigo, y no me atrevo á decir colaborador, de la obra de Urrabieta Vierge, aunque sí lo fui de su gestación en la Mancha. Con él compartí todas las peripecias de un viaje hecho según el itinerario que la imaginación del ilustre manchego hubo de trazarse en su mente enferma (VÁZQUEZ, 1916: V-VI).

Pero aparte de las palabras del artista no consta mucho más y surge la duda de si Carlos Vázquez realizó alguna obra durante ese mes y medio. Vierge fue plasmando del natural una vívida Mancha en el transcurso de un trayecto que por la grave parálisis física que sufría hubo de ser lento por necesidad y que ofreció al grupo la posibilidad de vivir detenidamente el paisaje. Vázquez, que también cultivó el paisajismo, formado por Carlos de Haes y conocedor del valor de trabajar al natural, es lógico que en las mencionadas condiciones sintiese la inclinación de plasmar lo que tanto interés tenía para su compañero y que bien pudo cumplir a través de instantáneas. Las fotografías fueron usadas por los artistas recurrentemente para realizar sus obras en el taller en substitución de los apuntes del natural. Quizá a todo ello pudiera deberse el más

⁸ Algunas pueden contemplarse en el catálogo de la exposición que sobre este artista se organizó en el Centro Cultural Conde Duque en 2005 (*Daniel Urrabieta Vierge. Creador de imágenes*, 2005).

que posible parecido que encontramos entre el cuadro de 1918 *Bodega manchega* (GIMÉNEZ, 1990: 89), y algunas fotografías de tinajas de Valdepeñas que el artista nos legó⁹.

Como apuntábamos antes parece que no fue el de 1893 el único viaje de este tipo realizado por Vázquez a La Mancha, y algunos autores coinciden en mencionar otro cerca de 1926 en el que le habría acompaña¹⁰. Habría sido realizado con motivo del encargo de los dioramas para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 de mano del Comité ejecutivo de la Exposición de Arte Español Antiguo (DÓTOR, 1926: 46). El problema siempre ha sido la casi nula documentación disponible que aclare más este trayecto, algo que ha llevado a dudar si fue un único trayecto, varios, o incluso si llegó realmente a realizarse. Con la documentación que hoy contamos todo apunta a que durante el verano de ese año el artista hizo algún tipo de itinerario por "la ruta de Don Quijote obteniendo fotografías para luego dedicar siete salas al héroe cervantino

y una de honor a Cervantes" (FEBUS, 1926: 3). Esta noticia aparecía en septiembre de 1926 e indicaba que el pintor se hallaba en El Toboso conforme constatan sus fotografías de la localidad, entre las cuales aparecen un retrato del alcalde y otro de sí mismo en las cercanías¹¹. Ángel Dotor poco después explica algo similar, cuando a tenor de un artículo sobre la Ruta comentaba de forma anecdótica que el artista acababa de recorrerla (DÓTOR, 1926: 46). Poco más se conoce del viaje de 1926 dando como resultado problemas en su catalogación y estudio puesto que, como veremos, sólo su visita a El Toboso puede datarse con más o menos seguridad en esa fecha¹².

Esto podría no ser relevante, pero debe tomarse en cuenta al analizar el legado de fotografías que nos ha llegado y que compone la *Colección Fotográfica Carlos Vázquez Úbeda* del Museo Provincial de Ciudad Real (MCR). Ésta llegó a Ciudad Real en fecha desconocida y está formada por ciento diecisiete ejemplares de formato muy similar¹³. Son positivos sobre papel, por

9 *Interior de una bodega de la época de Felipe II en Valdepeñas (Ciudad Real)*, [000122]; *Interior de una bodega de Valdepeñas (Ciudad Real)*, [000158]; *Interior de una bodega subterránea de Valdepeñas (Ciudad Real)*, [000091]. La numeración entre corchetes corresponde a la última parte de la signatura individual de cada una de ellas y que en la catalogación del Museo Provincial de Ciudad Real va siempre precedida de MCR CM/CE. Los títulos son los consignados en esa catalogación.

10 López Mondéjar señala que viajaría acompañado y asistido por un fotógrafo, identificado posteriormente con Charles Alberty, conocido comercialmente como Loty (LÓPEZ, 2005: 37). En esta línea están las contribuciones más recientes.

11 *Retrato de Jaime Martínez Pantoja, alcalde de El Toboso (Toledo)*, [000187]. Ejerció el cargo entre 1918 y 1936. *Camino de El Toboso (Toledo)*, [000112]. El lugar parece la venta de El Quijote, en el término municipal de El Toboso. En ella el artista aparenta una edad madura por lo que podría ser 1926, cuando contaba con más o menos cincuenta y siete años.

12 Como aclarábamos al comienzo, este artículo pertenece a una comunicación del año 2012 por lo que es aconsejable revisar las últimas aportaciones aparecidas en 2016-2017 al calor de la exposición "Don Quijote ante la cámara, los escenarios del Quijote en las fotografías de Loty. Colección Carlos Vázquez".

13 Según los datos de la catalogación la colección llegó al museo de Ciudad Real en octubre de 1988 proveniente de la Casa de la Cultura de la localidad, donde se encontraban desde antes de los años setenta sin conocerse la fecha concreta.

lo general de unos 24x18 centímetros, y se encuentran adheridos a cartones de diferentes colores, quizá por provenir del positivado para una exposición. Su temática tiene por objeto bienes histórico-artísticos de la provincia de Ciudad Real, composiciones cervantinas y vistas de paisajes¹⁴. A la hora de realizar la catalogación, que puede consultarse íntegra en la página web del Archivo de la Imagen de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, ya se indicaron reservas en el origen de las fotografías explicando que la colección se compone de

las imágenes de las que se sirvió para componer alguno de sus cuadros, como la serie de personajes manchegos que utilizó para realizar los Dioramas y otras fotografías realizadas durante un viaje que hizo junto al ilustrador Daniel Urrabieta por las rutas del Quijote (BIDICAM, 2012).

Acorde con estas nociones Joaquín de la Puente adscribió una fotografía de la plaza de Villanueva de los Infantes al "viaje documental por las rutas del Quijote" de 1893 (PUENTE, 1990: 31)¹⁵. Sin embargo, no está claro que aquella comitiva entrase en la población puesto que Vierge no pintó ninguna vista del interior de

la localidad¹⁶ y la primera vez que se menciona la hipotética visita es en el prólogo de 1915, texto escrito por Vázquez veinte años después del viaje¹⁷. Por lo general la catalogación no retrocedió a fecha tan temprana y aunque pudiera estimarse probable se propuso un abanico muy amplio comprendido entre 1901 y 1925. Esta propuesta temporal parece responder ante todo a la necesidad de fijar una aproximación ya que al mismo tiempo se indica que la fecha es desconocida. De forma similar existen otras dataciones como la de Publio López Mondéjar, quien fechó *Niña descalza con cántaro. Campo de Criptana y Tres mujeres montadas en burros. El Toboso* en torno a 1925 (LÓPEZ, 2005: 186 y 187)¹⁸.

Con todo no parece que se pueda tomar la colección como un conjunto homogéneo ante la presencia de once ejemplares sobre los dioramas de 1929 ya instalados. Forman parte de ella por tanto las imágenes que inspiraron las instalaciones efímeras de Barcelona como el registro gráfico de cómo quedaron. Esto sólo puede indicar que los positivos originales pudieron ser realizados en diferentes momentos y que lo que podemos consultar en el MCR es un compendio posterior hecho en torno a una convención.

14 Los positivos se encuentran adheridos a cartones de diferentes colores lo cual parece indicar que en algún momento estuvieron expuestos. Algunos positivos corresponden a un mismo negativo.

15 De la Puente especifica 1896 ya que sigue el prólogo del artista, quien por error u olvido fechaba su viaje en 1896. Se corresponde con *Plaza Mayor de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real)*, [000185].

16 Se conocen tan sólo dos apuntes en el entorno de Infantes los cuales reflejan aldeanos de la zona recogiendo azafrán. Estas dudas surgen también en otras localidades como Santa Elena y Almodóvar del Campo si comparamos los dibujos de Vierge con los textos disponibles.

17 Ni siquiera Cánovas lo menciona, mucho más cercano en el tiempo. En la colección junto a la fotografía de la plaza se conservan otras cinco de la localidad, como por ejemplo *Casa del Caballero del Verde Gabán en Villanueva de los Infantes (Ciudad Real)*, [000150].

18 El título de la segunda ha sido dado por nosotros en lugar de la cita literaria de *El Quijote* propuesta por Mondéjar.

No ayudan tampoco los datos biográficos con los que contamos a la hora de establecer 1926 como la fecha de origen más probable. Junto a los dos viajes por La Mancha, las noticias existentes nos hablan de una evidente disminución en la actividad del artista entre 1920 y 1926, periodo en el que nace su hija y enferma gravemente su mujer. Tras quedar esta última postrada en una silla de ruedas en torno a 1925 se considera que realizó muy pocos viajes fuera de Barcelona, en contra de lo que nos decía la prensa. Incluso las habituales vacaciones en la casa de su hermano en Ciudad Real se suspendieron, viajes que también deben de ser considerados en su posible acercamiento al resto de la provincia (GIMÉNEZ, 1990)¹⁹.

A la hora de incorporar los datos de la catalogación a la página web del Archivo de la Imagen la colección quedó de algún modo dividida en dos grupos a través de las observaciones²⁰. Por un lado, se estableció un grupo de cuarenta y ocho fotografías donde se indicó que fueron tomadas durante el viaje de 1926 para componer los dioramas y donde, aun siendo muy distintos entre sí, es evidente que el aglutinante común es *El Quijote*. Fuera de ese grupo queda una especie de cajón de sastre con imágenes que abarcan desde dalmáticas del siglo XVI a vistas de la plaza mayor de Almagro o edificios de

Ciudad Real, y que constituyen ejemplos que pueden tener o no las mismas connotaciones quijotescas que las otras. Un buen ejemplo de ello son las fotografías sobre Argamasilla de Alba, incluidas en su mayoría en el grupo de 1926 mientras quedaron fuera algunas con las mismas connotaciones cervantinas posibles tanto de la localidad como de los batanes o Sierra Morena²¹. No se entiende porqué algunas imágenes se presupusieron tomadas como inspiración para los dioramas y en cambio se desecharon otras localizaciones ya hartamente vinculadas a la Ruta.

Parece claro que fueron los títulos y las notas manuscritas que algunos de los positivos presentan uno de los elementos empleados para establecer cuáles tenían que ver con los dioramas. El problema es que esto implica asumir como propia de la obra una característica que no le es intrínseca. No podemos saber a ciencia cierta cuándo o quién escribió las anotaciones, no indican fecha, y es difícil establecer su finalidad. En algunas lo que leemos parece un recordatorio identificativo, con el nombre del lugar, mientras que varias presentan una amplia descripción histórico-artística que incluye siglos, características formales, autor... En otras, por el contrario, se apuntaron extractos de *El Quijote* y se supone que la fotografía busca ilustrar

19 Todas estas lagunas han sido una constante, algo que podemos apreciar incluso en la documentación de la exposición de 1990, donde los tachones de los listados de trabajo reflejan las dudas en la datación.

20 El comentario a través del que se establece la diferenciación se localiza en el apartado "3.1 Alcance y contenido" como "Nota de resumen". Indicamos que la diferenciación se realiza al incorporar los datos a la web ya que en la catalogación disponible en el museo no aparece.

21 Ver por ejemplo *Campana de la Torre de la Iglesia parroquial de San Juan Bautista de Argamasilla de Alba (Ciudad Real)*, [000173]; *La cruz del humilladero de Argamasilla de Alba (Ciudad Real)*, [000196]; *Castillo de Peñarroya en Argamasilla de Alba (Ciudad Real)*, [000161]; *Noria de madera en la laguna Los Batanes de las Lagunas de Ruidera (Ciudad Real)*, [000165]; o *Despeñaperros en Sierra Morena entre las provincias de Ciudad Real y Jaén*, [000177].

ese pasaje en concreto. Es representativo que todas las que presentan esta última característica son las incluidas en el grupo de 1926.

Por todo ello la única conclusión que cabe es que a día de hoy no se puede extraer cuándo fueron realizadas realmente estas fotografías. Todo apunta a que fue en el verano de 1926 cuando se realizaron la gran mayoría como trabajo previo a los dioramas, pero tan sólo las de El Toboso coinciden con una referencia más o menos incuestionable²². Si esto fuera así el anterior viaje de 1893 no deja de ser relevante pues habría cumplido la función de mostrarle qué localizaciones no debía pasar por alto. Todas estas salvedades nos indican que la única forma de acercarnos a su obra es con suma cautela pues para evitar errores debemos asumir *a priori* que pueden pertenecer a momentos diferentes más allá de las agrupaciones establecidas hasta hoy.

Dejando a un lado este problema lo más importante del conjunto es el espíritu de donde nacieron y que evidentemente es la fiebre cervantista y quijotesca que se palpa en la España del cambio de siglo y décadas posteriores. Es un momento en que también destaca La Mancha como nuevo valor estético e histórico y todo ello se ve de forma evidente en la edición de *El Quijote* de 1931, donde la obra fotográfica de Vázquez hace acto de presencia.

3. La edición de 1931

El cambio de siglo en España se sancionó con el aumento de ediciones de *El Quijote* en castellano de las cuales gran parte fueron ilustradas. Es la época en que

se acuñó el término “cervantismo” y cuando se formó el mito nacional del Quijote como símbolo de lo español a partir de la necesidad de encontrar nuevos emblemas patrios tras el desastre del 98. Se aprecia el revulsivo que supuso la celebración en 1905 del III Centenario de la publicación de la primera parte de la obra, fecha conmemorativa a tenor de la que vieron la luz, junto a las ediciones de la novela, numerosos estudios de los temas más variados en torno a *El Quijote*, Cervantes, y el resto de sus escritos.

A estos hechos parece aludir Ramón Sopena en la “Advertencia del editor” que abre su nueva edición de *El Quijote* en 1931 mencionando las “otras muchas ediciones de carácter monumental” hasta ese momento aparecidas en el mercado (SOPENA, 1931: 7-8)²³. Para Sopena la suya se caracterizaba “por su presentación en relación con su precio”, que calificaba fuera “de lo corriente”. Como observamos buscaba no ser una edición cara, pero tampoco un *Quijote* plenamente popular, para lo cual el editor acudió al “cuidadoso esmero puesto en la publicación”, y a lo que añadió con el deseo de darle una distinción que lo hiciese deseable,

el aliciente y la novedad de estar avalorada por fotografías de lugares de la ruta de Don Quijote, y composiciones fotográficas de algunas de las escenas de la obra, debidas todas ellas al ilustre pintor Carlos Vázquez (SOPENA, 1931: 8).

Eran las cuarenta y seis fotografías del pintor el gran atractivo de la edición como demuestra no sólo lo que Sopena nos dice, sino también lo que no, pues nada

22 Esto se complica al incluir la asistencia de otros fotógrafos como el anteriormente aludido Loty.

23 Ya había presentado otras ediciones antes, entre ellas la más popular de 1900, y la llamada “del Centenario” de 1915.

comenta de las cincuenta y una estampas de Luis Palao. Todo parece indicar que la fama de Vázquez eclipsó al resto del material gráfico de la edición, algo en parte normal si consideramos que el autor manchego contaba para entonces con un gran reconocimiento profesional²⁴. Junto a ese renombre general se unía el alcanzado como artista asociado a *El Quijote* tras mostrar en sucesivas exposiciones su lienzo *Aventura de los molinos de viento*²⁵ y tras sus dioramas de la Exposición Internacional, sin duda la obra que terminó por vincularlo socialmente a la novela por el escaparate que el evento en sí supuso.

Así lo ponía de relieve Cánovas, a quien recogíamos al principio, junto a otros autores que especificaron su naturaleza "admirable" (1929: 18)²⁶. De hecho, la edición de 1931 incluyó también la reproducción en láminas a color de seis de los cuadros que preparó el artista para su realización, y que ilustran la primera salida, la vela de las armas, la derrota ante los molinos de viento, el discurso de la Edad Dorada, la Cueva de Montesinos, y el vuelo de Clavileño²⁷. Todo ello lo hacía el más adecuado para una edición como la de Sopena y era un reclamo excepcional, sobre todo en el área catalana tras la total integración de Vázquez en la sociedad barcelonesa.



Luis Palao. ...don Quijote sobre su buen Rocinante, y Sancho sobre su antiguo rucio... (CERVANTES, 1931: 579)

24 Desde 1891 había alcanzado medalla varias veces en los certámenes de Bellas Artes españoles y extranjeros y fue distinguido con honores como la Legión de Honor de Francia. Además fue definido como pintor que vendía bien su obra a altos precios, y fue siempre un hombre bien relacionado en la alta sociedad (GIMÉNEZ, 1990; MARSILLACH, 1934: 6-7).

25 Ver por ejemplo los diferentes artículos aparecidos en la prensa ese año (BLASCO, 1899: 1-2; CÁNOVAS, 1899). La obra pertenece a la Diputación Provincial de Ciudad Real.

26 "La Exposición Internacional...", pág. 18.

27 Se supone que fueron realizados para componer luego los dioramas en colaboración con el escultor Vicente Navarro. En la edición falta el de la muerte de don Quijote, del que hay tres fotografías en el MCR, [000098, 000202 y 000203].

Pero de todos modos no se debe pasar con ligereza sobre la introducción de Sopena, quien remarcaba la presencia de las fotografías como algo excepcional. Desde que en el XIX comenzaran a usarse técnicas de fotorreproducción en el ámbito editorial el uso de fotografías se hizo común, y aunque no era el de Sopena el primer *Quijote* que las incluía lo cierto es que no era usual²⁸. Se mantenía por lo general la costumbre de editar la novela al estilo tradicional, con las ilustraciones de dibujantes estampadas tal y como se había hecho en sus tres siglos de historia²⁹. Este hecho no significa que no existiese una profunda relación entre *El Quijote* y la fotografía, algo que de hecho comenzó al tiempo que el nuevo medio artístico se inspiraba en los grandes temas de la historia, la literatura y el arte en busca de avalar su carácter artístico y noble. Lo había hecho William Lake Price en 1855, Paul Prestch en 1857, e incluso el cine, -fotografía en movimiento, al fin y al cabo-, ya había abordado la historia³⁰.

En España el caso más carismático lo encarna Luis de Ocharán, quien llevó a término entre 1905 y 1915 la monumental empresa de ilustrar fotográficamente todo *El Quijote* a través de escenificaciones de los capí-

tulos. Algo similar a ello parece realizar Carlos Vázquez en el grupo de fotografías que el editor definió en los pies de imagen del libro como "Composición fotográfica de Carlos Vázquez". El conjunto lo forman ocho de las cuarenta y seis imágenes, entre las que se enmarcan algunas de las fotografías supuestamente hechas en los viajes anteriores. No sería extraño que así fuera y es evidente que el artista buscaba componer una imagen de estética vinculada a *El Quijote*, basada en sus pasajes. A ello se refiere en este caso la palabra "composición", una obra no escogida tal cual de la naturaleza sino dispuesta cuidadosamente como si de una escenografía se tratase³¹.

La primera en aparecer en la edición es la representación de Alonso Quijano leyendo con Sancho al fondo, y que en su pie titula "En un lugar de la Mancha... (Pág. 53)" (CERVANTES, 1931: 54). Ésta fue la tónica general en el libro a la hora de incluir las composiciones y al apuntar junto al pasaje ilustrado la página concreta de donde provenía el extracto no se dejaba lugar a la duda en cuanto a su temática. La imagen muestra al hidalgo de pie en una galería de madera, típica en los patios de la arquitectura popular, y que creemos perte-

28 En España una de las primeras en incluir fotografías fue la José Gil Dorregaray, de la Imprenta Nacional, (1862-1863), con una imagen de la Casa de Medrano.

29 Esto no quiere decir que no se innovara ya que se fueron utilizando nuevas técnicas de reproducción. Ver el catálogo *Imágenes del Quijote: modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX* (LENAGHAN, 2003).

30 En 1898 Gaumont produjo la primera filmación, *Don Quijote*, una breve escena muda en blanco y negro. Le seguirían otras de mano de Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet y Narciso Cuyás.

31 Podría también aludir a una posible diferenciación entre fotografías realizadas realmente por Vázquez y aquellas en las que participó como director de la escena asistido por un fotógrafo. A éstas últimas sería a las que se referiría entonces como "composiciones fotográficas de" y no como "fotografías de".

nece a la casa toboseña de Francisco de Morales³². Se corresponde con un positivo del museo en el que se ha recortado la parte derecha haciendo desaparecer al labrador, lo cual demuestra que las obras de la institución no tienen porqué ofrecernos la imagen tal cual fue captada por el artista³³.

Estas características las encontramos también en el resto de las escenas seleccionadas para ilustrar algunos capítulos como es la visita de don Quijote a la venta en su primera salida. En ella el artista no duda en disponer a tres mujeres vestidas con el traje típico regional a las puertas del portalón de un patio encalado. Miran las tres hacia fuera en espera de algo que no vemos, pero sí suponemos ante el pie "Estaban acaso a la puerta dos mujeres mozas, destas que llaman de partido... (Pág. 66.)" (CERVANTES, 1931: 64). A pesar de la indicación de que eran dos las que esperaban la llegada del caballero en la imagen se sitúan tres, lo cual no supuso impedimento para ser elegida como ilustración de la escena. De nuevo vuelve a ser El Toboso el lugar que creemos sirvió de escenario al artista, en concreto la zona de servicios de su venta de Don Quijote. De hecho, ante las posibles dudas, sólo ha de observarse que las tres mujeres son las mismas que protagonizan otra de las realizadas por el autor que presenta a las mismas jóvenes, con la misma ropa, en una de las plazas de la localidad



Carlos Vázquez. *Y luego se hincó de rodillas, y hizo una oración en voz baja al cielo...* (CERVANTES, 1931: s.p.)

toledana montadas en burros. Parece ilustrar en ella a las tres labradoras con que se encontraron Sancho y Don Quijote en el capítulo X de la segunda parte. Fue realizada sin duda con la misma intención y seguramente en los mismos días a pesar de no encontrar cabida en la edición de Sopena, quien decidió ilustrar el pasaje con un dibujo de Palao. De ninguna de estas dos fotografías se guardan positivos en el MCR a pesar de que la última fue adscrita a sus fondos por López Mondéjar (LÓPEZ, 2005: 187)³⁴.

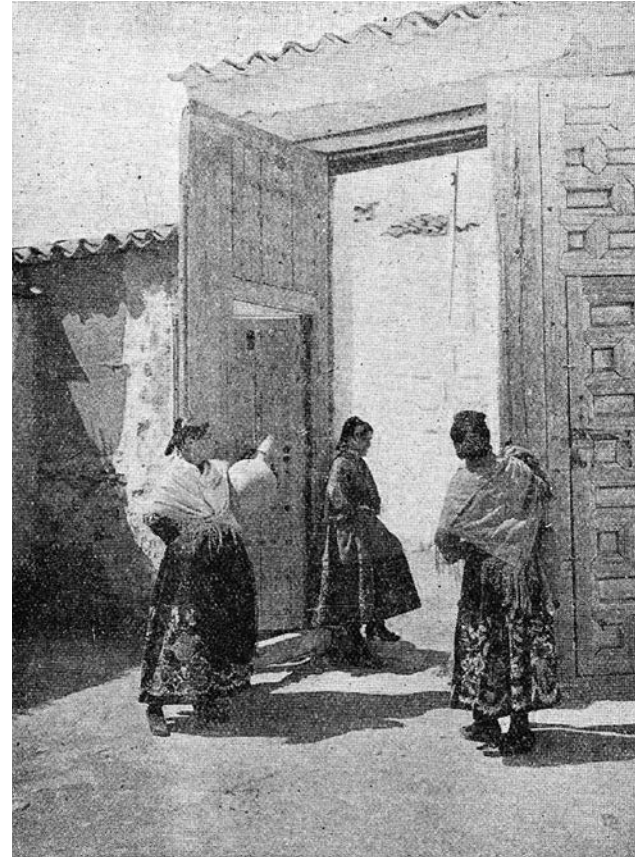
32 La identificación de la galería la hacemos a partir de las imágenes de la misma que nos dejaron otros fotógrafos a su paso por la localidad como fueron Jaime Belda (1915) y Joaquín Arnau (1931). Esta casa era una de las visitas más usuales de los viajeros que paraban en El Toboso.

33 *Retrato Representación de Don Quijote de la Mancha leyendo un libro*, [000199].

34 El autor incluyó dos fotografías en su libro e indicaba que se guardaban en las colecciones del MCR, ésta y *Niña descalza con cántaro. Campo de Criptana*. Sin embargo, ninguna podía verse allí en 2012 y no constan en la catalogación de 2009, por lo que debieron de desaparecer tras el paso del investigador.



Carlos Vázquez. *En un lugar de la Mancha...* (CERVANTES, 1931: 54)



Carlos Vázquez. *Estaban a la puerta dos mujeres mozas, destas que llaman "del partido"...* (CERVANTES, 1931: 64)

De aquellos mismos días en El Toboso parece provenir una fotografía de la sobrina de Alonso Quijano con el ama y el cura revisando los libros antes de quemarlos. Se subtuló en la edición "-¡Ay, señor! -dijo la sobrina-, bien los puede vuestra merced mandar quemar como a los demás... (Pág. 93.)" (CERVANTES, 1931: 94). En ella la composición vuelve a ser teatral y deja patente

el interés por una concepción casi escultórica del tema al que busca adecuarse. De hecho, se supedita plenamente al texto, sin éste quedaría sin sentido y por sí misma tan sólo sería una escena de género similar a las pintadas por el artista.

Como ya hemos apuntado en el caso de *Tres mujeres montadas en burros*. *El Toboso* esto es algo común

a otras fotografías del MCR que no aparecieron en la edición y que todo apunta tuvieron un origen similar. Ejemplo de ello son las dos imágenes que Carlos Vázquez compuso de Dulcinea en su faceta más real o terrenal, ataviada con un supuesto traje de labor manchego y que siguen casi a pies juntillas el modelo aparecido en algunos artículos de prensa de la época³⁵. Según éste la mirada se aleja de Dulcinea como princesa del caballero y se ciñe a la representación de la aldeana, Aldonza Lorenzo, realizando sus quehaceres en medio de un entorno popular. Carlos Vázquez para ello la situó en un corral encalado rodeada de cerdos a los que aparenta alimentar con una pose forzada y estática que repite en ambas fotografías.

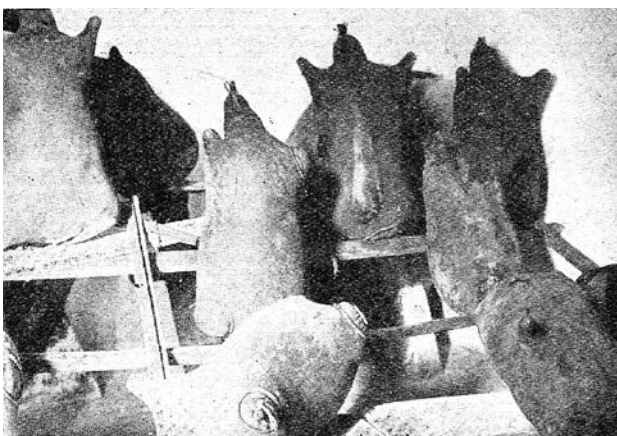
Dentro del grupo de las composiciones se incluyen algunas que presentan ciertas diferencias tanto en el modo en que aparecen en la edición como en su propia temática. Es el caso de una que nos muestra a un hombre dirigiendo una piara de cerdos y otra donde un pastor con su rebaño avanzan por un camino (CERVANTES, 1931: 66 y 172). En ambas el pie de foto literario se ha omitido a pesar de que es fácil adscribir las a una aventura y se ha mantenido tan sólo la indicación de que son composiciones fotográficas de Vázquez. De la primera se conservan dos positivos muy similares en el museo ciudadrealeño, sobre los cuales se pueden leer anotaciones manuscritas que aluden al mismo pasaje del capítulo II de la primera parte como



Carlos Vázquez. *—¡Ay, señor! —dijo la sobrina—, bien los puede vuestra merced mandar quemar como a los demás...* (CERVANTES, 1931, 94)

es "... que un porquero que andaba recogiendo de unos rastrojos una manada de puercos (que con perdón, así

35 Ambas se titulan *Mujer y piara de cerdos*, [000107 y 000108]. Ver para el modelo que referimos el artículo de Francisco Navarro y Ledesma "La tierra de Don Quijote" (NAVARRO, 1905: 3-24). Bien distinta es su visión del personaje en el óleo que presentó a la Exposición de Bellas Artes de 1926, que sigue la imagen de las jóvenes que retrató en *El Toboso* (ANÓNIMO, 1926: 4).



Carlos Vázquez. *Odres de vino en una bodega* (CERVANTES, 1931, 371)

se llaman), tocó un cuerno... (Libro I, cap. II)³⁶. La segunda excepción también está presente en el MCR, donde se guardan igualmente dos fotografías sobre el mismo tema. Aunque entre éstas hay diferencias más notables que en el par anterior, las anotaciones que presentan vuelven a aludir a un único capítulo de la obra de Cervantes, el XVIII de la primera parte. En este caso una de ellas recoge el momento en que Don Quijote pregunta a Sancho si ve el ejército que se

acerca³⁷, mientras que la otra aclara qué era realmente lo que levantaba la polvareda³⁸.

Llegado a este punto cabe preguntarse cuál fue realmente el papel que tuvo aquí el artista en la disposición de las escenas puesto que no es lo mismo la distribución cuidada de los personajes tal y como describe el texto que dirigir un rebaño o una piara en movimiento por las condiciones evidentes. A diferencia de las primeras, claras teatralizaciones, estas últimas se parecen más a la captación de una escena real, sobre todo en el caso del rebaño de cabras. Quizá con el fin de lograr esta imagen se estableciese un acuerdo con algún ganadero, aunque es algo que no se puede constatar³⁹. De todos modos, tanto si fue dispuesto todo por el artista como si se captó del natural, debe apuntarse la evidente diferencia entre un tipo de composiciones y las otras, primando en las primeras una imagen manida y tradicionalista, teatral, mientras que estas últimas son más naturales y reales.

Algo similar ocurre con dos de las fotografías que la edición consigna como composiciones de Vázquez y que representan dos vistas de unos cueros de vino dispuestos sobre una tablazón. Componen una suerte

36 Esta anotación es la que encontramos en el positivo que reproduce la escena del libro, [000099], siendo más corto el del otro ejemplar, "... tocó un cuerno a cuya señal ellos se recogen... (Libro I, cap.II)", [000156]. Ambos ejemplares aparecen titulados *Porquero con piara de cerdos*.

37 *Pastor con rebaño de cabras en un camino*, [000097]. En ella aparece escrito "¿Ves aquella polvareda que allí se levanta, Sancho? Pues toda es cuajada de un copiosísimo ejército... (Libro I, cap. XVIII)".

38 *Pastores con rebaño de cabras en un camino*, [0000118]. La anotación dice "...y la polvareda que había visto la levantaban dos grandes manadas de ovejas y carneros... (Libro I, cap. XVIII)".

39 La de la piara es menos natural ya que el hombre va tocando un cuerno, algo no documentado en La Mancha en fecha tan avanzada.



Carlos Vázquez. *Aventura de los molinos de viento* (CERVANTES, 1931: s. p.)

de naturaleza muerta y no representan por tanto ninguna escena sino tan sólo el apoyo documental de estos objetos, que protagonizan una de las aventuras más famosas de la novela. Con estas imágenes la

edición ofrece el punto de vista "real" de donde parte la locura del caballero y es de nuevo el pie lo que da sentido a la escena cuando bajo la primera de ellas se puede leer "Que trata de la brava y descomunal batalla

que Don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto... (Pág. 368)” (CERVANTES, 1931: 369)⁴⁰. No indica nada en la segunda mas sí aparece una anotación en el ejemplar del MCR referente al mismo capítulo y que no se reprodujo en la edición⁴¹ (CERVANTES, 1931: 371).

Formalmente son bodegones de tendencia tradicionalista, con fuertes claroscuros y un punto de luz muy intenso. De composición correcta y armónica podríamos definirlos como dos imágenes a medio camino entre la foto documental y el bodegón artístico.

Como vemos, y a pesar de los pies de foto que nos van indicando el capítulo al que pertenecen, estas imágenes poco o nada aportan a la historia en sí. Son la mayoría de las composiciones un apoyo a la historia, pero en las que no se desarrolla una acción concreta en el sentido usual que lo entendemos. De hecho, en la edición el peso de la narración recae en las ilustraciones de Palao, quien acomete la mayoría de los pasajes con la libertad que da la ilustración al artista. Más allá de su sujeción a ciertas convenciones culturales comunes con el lector y de su correcta identificación con el texto, la ilustración permitía ficciones complejas más difíciles de lograr en la fotografía de la época. En ésta era necesario el empleo de un lenguaje visual diferente que no manejaba Carlos Vázquez, para quien el referente evidente en fotografía parecían ser las Bellas Artes tal y como ocurría a todos los tradicionalistas.

Muy distinto en cuanto al papel de Vázquez en la edición de Sopena son sus seis óleos, que sí abordan algunas de las acciones más famosas del libro. Incluso entre las fotografías se podría vislumbrar una excepción en la de Alonso Quijano, puesto que representa la habitual escena del futuro caballero andante leyendo novelas de caballerías. Sin embargo, esta posible interpretación adolece de pasar por alto la presencia al fondo de Sancho, en segundo plano y mirando al que será su señor por los caminos españoles. Y decimos “será” porque o bien en esta escena aún Sancho no ha aparecido, -lo cual ocurre en la preparación de la segunda salida-, o bien Alonso Quijano no debería aparecer leyendo porque ya se ha convertido en Don Quijote.

Parece de todos modos que el interés del fotógrafo no estaba centrado en este caso en la acción y sí en presentar físicamente al protagonista. Por lo menos esa es la idea que se extrae de revisar los fondos del MCR, donde junto a la imagen del caballero aparecen otros cinco positivos con caracterizaciones de los personajes. Es el caso de las dos fotografías de Dulcinea como porqueriza que ya describimos, y de otras tres de Sancho Panza en medio de un gran corral⁴². El conjunto parece en definitiva una galería de retratos de los personajes y en su mayoría quedaron fuera de la edición, donde se les caracterizó a través de las ilustraciones de Palao y los cuadros de Vázquez.

40 Se corresponde con uno de los positivos del MCR: *Odres de vino en una bodega o almacén*, [000147]. En él la anotación es la misma que aparece en la edición.

41 *Odres de vino en una bodega*, [000148]. En él la anotación dice “...y había dado tantas cuchilladas en los vinos creyendo que los daba en el gigante, que todo el aposento estaba lleno de vino (Libro I, cap. XXXV)”.

42 Las tres fueron tituladas *Retrato representación de Sancho Panza*, [000171, 000198 y 000201].

Visto esto, junto a este grupo aglutinado en torno al concepto "composición" por la supuesta intervención de Vázquez y su vocación artística, el principal conjunto de fotografías del libro los forman las imágenes "de los lugares que marcan la ruta de Don Quijote" (SOPENA, 1931: 8). Son vistas de espacios naturales de La Mancha o Sierra Morena, también de pueblos como Montiel, El Toboso, Argamasilla de Alba o Infantes. En ellas el artista recorre varios enclaves de cada localización ofreciéndonos diferentes puntos de vista, por lo que el resultado nos aporta una imagen bastante completa del entorno. De ellas en el libro de Sopena encontraron lugar treinta y ocho, las cuales representan una parte significativa de los positivos que hay en el MCR que complementan otras vistas de esas localidades, de Ciudad Real o Torre de Juan Abad⁴³. Un repaso por las calles de Argamasilla de Alba o El Toboso, las dos localidades más representadas tanto en el libro como en los fondos de la colección, permite observar rápidamente que el conjunto hace un extraordinario resumen de La Mancha de la época, con sus calles blancas y sus inmensas casas solariegas⁴⁴. Entre todas ellas destacar, por elegir algunas, las vistas que el artista recogió de Sierra Morena y las lagunas de Ruidera, fotografías donde la naturaleza se muestra en toda su plenitud salvaje con alguna



Carlos Vázquez. *Otro aspecto de Sierra Morena* (CERVANTES, 1931: 224)

que otra concesión al pintoresquismo y el preciosismo⁴⁵. Como en los casos anteriores estas imágenes tampoco cumplen una misión discursiva en la edición y

43 Ver por ejemplo *Puerta de Toledo en Ciudad Real*, [000163], y *Fachada de la casa de Francisco de Quevedo en Torre de Juan Abad (Ciudad Real)*, [000128].

44 Ver por ejemplo *Fachada de la Casa de Miguel de Cervantes en Argamasilla de Alba (Ciudad Real)*, [000100]; y *Callejón de Mejía e Iglesia parroquial de El Toboso (Toledo)*, [000162]. Pág. 34 y 589, respectivamente.

45 Ver por ejemplo *Vista de Despeñaperros en Sierra Morena entre Jaén y Ciudad Real*, [000092], pág. 224; y *Paraje de las Lagunas de Ruidera (Ciudad Real)*, [000127].

su función es básicamente servir de contexto. El editor empleó principalmente la ilustración para mostrar a los personajes de ficción haciendo lo que el escritor contó, mientras que las fotografías introducen la realidad en esa ficción. De este modo a la capacidad de la ilustración de representar casi cualquier cosa, Sopena unió la veracidad asociada a la fotografía puesto que se asumía que lo que ésta representaba así debía ser. Consigue el editor en el resultado, a pesar de algunos solapamientos entre imágenes⁴⁶, un acercamiento muy apropiado a la visión que de la novela se tenía y al interés por la Ruta del Quijote. ¿Por qué? Pues por la sencilla razón de que introducía junto a la narración los referentes reales que la habían configurado y que se habían convertido en escalas de un peregrinaje en torno a la obra de Cervantes que a fuerza de constancia casi la habían convertido en una verdad histórica.

Esta unión alcanza su mayor exponente en la fotografía del castillo de Montizón, cuyo pie en el libro dice "...y aun con rejas doradas, como conviene que las tengan tan ricos castillos como él se imaginaba que era aquella venta. (Pág. 448.)" (CERVANTES, 1931: 449)⁴⁷. La imagen tan sólo refleja uno de sus paredones, no es fácil su identificación y es la cita literaria del editor la que dota al lugar de un halo mágico. Es la única vista donde se alude a un lugar inexistente ya que es una visión irreal de Don Quijote, más allá por tanto de

que los propios espacios que menciona Cervantes son sólo escenarios de una narración ficticia⁴⁸. Quedan así unidos en esta fotografía la realidad de La Mancha y el sueño del relato y por tanto resume en una sola página todo el sentido de la Ruta.

4. Verdad y ficción de El Quijote en La Mancha

¿Pero en qué fundamento se basó el editor para asumir el riesgo de ilustrar con semejante formato la novela en castellano por excelencia? Incluir este material gráfico suponía asumirlo aceptado ya que, de no ser así, -más allá del intento de ser novedoso-, se corría el riesgo de que el producto chocase en el mercado con tres siglos de tradición. Durante ese amplio periodo la novela se había ilustrado conforme a la cultura natal del ilustrador y en función de la interpretación variable del texto. Era un elemento empleado como recurso de ennoblecimiento de las ediciones de una obra considerada un clásico y a la que por tanto era usual enfrentarse con sumo respeto. En plena época de lucha por parte de la fotografía por hacer valer sus características artísticas, y en un momento de plena actualidad de la novela tras el III Centenario, semejante novedad en una obra así quizá podía ser arriesgado.

La solución en este caso parece estar ya clara viendo el papel contextual reservado a las fotografías, pero

46 El resultado de la edición es en cierto sentido confuso pues en ocasiones hay varias imágenes de distinta tipología ilustrando el mismo hecho al tiempo que quedan pasajes sin ilustrar.

47 *Castillo de Montizón en Villamanrique (Ciudad Real)*, [000145].

48 Son numerosos los estudios realizados para ubicar las aventuras en el territorio físico olvidando que *El Quijote* es ante todo una novela de ficción. En contra de ello se pueden consultar los artículos que Jesús Sánchez ha publicado en los congresos de Caminería Hispánica.

queda aún más clarificado cuando acudimos a la tradición gráfica de las décadas anteriores. La fotografía, el medio editorial español y *El Quijote* comenzaron con el cambio de siglo una interesante y provechosa relación que dio lugar a publicaciones llenas de tipismo y color local, fijándose especialmente en la Ruta del Quijote. Siguiendo la estela ya emprendida en el XIX se dan algunos de los acercamientos más interesantes a La Mancha, tierra que salvo por sus connotaciones cervantinas poco interés había despertado antes. Al calor de estos intereses se produjeron viajes que precisaron del contacto con el lugar que inspiró la obra como acto necesario para entender su significado. A ello se debieron los viajes de Vierge en 1893, el de Jaccaci al año siguiente, y el de Carlos Vázquez en 1926.

Pero en torno a esas fechas también se originan otras experiencias que espoleadas por los fastos de 1905 hicieron un importante uso de la fotografía como herramienta de difusión de aquella Mancha cervantina. Es el caso de la más que archiconocida ruta de Azorín, publicada primero por entregas en *El Imparcial* y luego como libro en 1916 bajo el título *La ruta de don Quijote* (AZORÍN, 1916)⁴⁹. Para apoyar el texto aparecieron diferentes fotografías de Asenjo en las que tuvieron cabida los lugareños del momento junto con una amplísima representación de los más reconocidos lugares cervantinos: Montiel, Puerto Lápice, Ruidera, Campo de Criptana, Argamasilla de Alba...

También en 1905 realizan su propia ruta Rómulo Muro y Manuel Asenjo, de *ABC* y *Blanco y Negro*. De su trabajo nació en mayo de 1905 el artículo "La tierra de

Don Quijote", escrito por Francisco Navarro y Ledesma con las fotografías de Asenjo mencionadas en el caso de Azorín (NAVARRO, 1905: 3-24). No son las únicas publicaciones de este tipo y lo cierto es que las primeras décadas del siglo XX están salpicadas de múltiples experiencias, iniciativas y publicaciones sobre esa Ruta del Quijote. Es el caso de "Ante la ruta caballeresca" de Ángel Dotor, publicado en 1926 con fotografías de Belda, Gijón y Prieto (DOTOR, 1926: 41-47), y también su más que completa *Enciclopedia Gráfica. La Mancha y El Quijote* (DOTOR, 1930). Esta publicación vio la luz en torno a un año antes de la edición de Sopena y junto a diversas ilustraciones incluyó un gran volumen de fotografías de Aviación Militar, Belda y Gijón, entre un largo etcétera.

Tienen todos en común el interés por recoger La Mancha del momento, cada uno a su modo, pero reflejando lo que de *El Quijote* quedaba en aquellos territorios y que hacía de ellos "el lugar" donde sin ninguna duda había acontecido una u otra aventura. Ejemplo de ello son pies de foto como "El corral con la pila donde veló Don Quijote las armas", según Navarro y Ledesma (NAVARRO, 1905: 9), o "Paraje de Sierra Morena [...] en que, como se sabe, acontecieron al héroe cervantino no pocas aventuras", en palabras de Dotor (DOTOR, 1930: 11).

Carlos Vázquez bebe de esta tradición, la comparte, y realiza en el conjunto de sus fotografías el mismo peregrinaje por los tradicionales espacios de *El Quijote* dotando de carta de veracidad a la ficción, la sugestión y la tradición cervantina. Están presentes la cueva de

49 Los artículos fueron apareciendo en el periódico entre 4 y el 25 de marzo de 1905.



Reconstrucción de la escena quijotesca de las tres labradoras de El Toboso montadas en sendos jumentos, que cautivaron a Sancho cual deslumbradoras amazonas en hacaneas. No solo la presencia externa —con indumentaria y demás— sino el espíritu de las aldeanas, comprobaríase ser el mismo de aquel siglo, en sorprendente perduración propia de la Mancha...

gica fué acicate que movió a intentar su conquista por parte de cuantos invasores se sucedieron en el decurso del tiempo. El castillo siguió siendo uno de los mejor conservados de la región, hasta que, siglos después, convertido en refugio de bandidos, fué destruido por mandato de los Reyes Católicos. Pero, paralelamente, «El Campo», que comenzó siendo un simple fuerte avanzado de la próxima «Chitrana», incluido en el término fijado a la antigua villa, aumentó considerablemente en moradores, consiguiendo que la Orden de Santiago sancionara su autonomía mediante el privilegio dado el año 1312. Y entonces tuvo lugar la curiosa absorción por «El Campo» de todos los pobladores de «Chitrana», que quedó deshabitada, no se sabe fijamente la fecha, aunque, desde luego, dentro del siglo XIV. A partir de entonces sólo subsistió un núcleo de población, resultante de la fusión de ambas.

Es fama que las milicias de este pueblo asistieron a la toma de Gra-



Vista interior de la iglesia de El Toboso, espaciosa y esbelta dentro de su estilo neoclásico.

Página de la *Enciclopedia gráfica* de Ángel Dotor con una fotografía de Carlos Vázquez (DOTOR, 1930: 24)

Montesinos, el patio de la vela de armas, la cueva de Medrano, los batanes, los molinos de viento..., todos ellos lugares asociados a aventuras concretas que se habían establecido allí a lo largo del tiempo y que todos sus predecesores reflejaron. Tan sólo hubo de llegar a la edición de Sopena el conjunto para que con el apoyo de los pies de foto se cerrase una vez más el círculo sobre el lugar de inspiración. De hecho, el trabajo de adecuación ya le había sido dado al editor un año antes por Dotor, puesto que incluyó algunas de las fotografías de Carlos Vázquez⁵⁰. Quedaban desde ese explícito momento circunscritas a esa ruta a medio camino entre la verdad histórica y la ficción literaria.

Podría plantearse la duda de si sus fotografías están henchidas de ese espíritu o de si por el contrario es su presencia en el libro lo que les da ese sentido. Si nos centramos en la edición de Sopena parece evidente que sí fueron creadas en torno a la novela partiendo de la fotografía tradicionalista y su conocimiento de la Ruta. Mas si dejamos a un lado las “composiciones” observamos que el sentido cervantino no está siempre tan claro. Son el resto fotografías sencillas de una arquitectura o un paisaje, correctas por regla general en el encuadre, sin efectismos en la perspectiva ni excesos en la exposición, con luces apacibles nada teatrales, y que parecen sacadas de un reportaje. Si no fuera por su inclusión en la edición de 1931 nada nos haría sospechar que no lo son.

Otra impresión surge sin embargo al cotejar estas fotografías con los apuntes manuscritos que muestran

⁵⁰ Algunas de ella aparecen en la edición de 1931 y de la mayoría podemos encontrar positivos en el MCR. Del mismo modo también publica las fotografías de los dioramas y el cuadro de la Diputación de Ciudad Real, *Aventura de los molinos de viento*.

los ejemplares conservados en el MCR. De las ciento diecisiete que conserva, veintiséis tienen apuntados pasajes completos que en algunos casos se recogieron en la edición. Esto desecharía cualquier tipo de duda si no fuera por las reservas que en torno a ellos ya hemos expresado y que nos inducen a pensar que muy bien pueden pertenecer a la labor de selección para la edición. Esto, que no se puede dilucidar, hace necesaria una lectura cuidadosa del trabajo de Vázquez pues de ello depende cuál es su grado de tipismo y de carga literaria. Sea de un modo u otro lo que no se puede dejar de lado es que *El Quijote* parece uno de los ejes fundamentales y lo que cambia es el grado de realidad con que el autor interpretó la novela. Debemos recurrir al prólogo de 1915 para buscar la clave, cuando nos dice

Como si la Geografía y la Historia se hubiesen propuesto conservar celosamente las reliquias de aquel relato sin igual, los lugares por donde debió pasar el legendario Don Quijote existen todavía y pudimos contemplarlos, buscando el ilustre artista su inspiración en los mismos parajes donde el genio de la literatura puso su escenario (VÁZQUEZ, 1916: V).

Es decir, no pierde del todo la noción de realidad, a pesar de la catarsis que manifestó alcanzar durante un viaje que definía como un "sueño"⁵¹. Identifica así que aquello que vio era lo "que describiera Cervantes" en su relato y no una historia real. Llega incluso a constatar la gran diferencia entre la ficción y la realidad cuando en lugar de gigantes hallaron "sencillamente pintorescos molinos de viento" (VÁZQUEZ, 1916: VI). Por el camino, la gente que vio eran habitantes de La Mancha

que le recordaban "los personajes del libro" pero en ningún momento los identifica como reencarnaciones de Sancho o Dulcinea, tal y como sí hizo Navarro y Ledesma cuando escribió "Retrato de Dulcinea del Toboso hecho en su propia casa en 1905" (NAVARRO, 1905: 20), o "El ama y la sobrina de Don Quijote en la actualidad" (NAVARRO, 1905: 4).

Hay por tanto una gran diferencia, quizá no tanto en las fotografías, llenas de *El Quijote* en su mayoría, pero sí en el punto de vista, la intencionalidad y el espíritu con que el artista afrontó la relación de aquel territorio con la obra. Carlos Vázquez, tan tradicional y conservador como artista, muestra aquí un medio camino difícil de establecer entre la teatralidad de Ocharán y los excesos cervantistas y tipistas de las publicaciones de la época. Menos efectista que el primero y menos apegado a la verdad histórica de Don Quijote que las segundas, es un excelente representante de aquellos fotógrafos que se acercaron a La Mancha para buscar lo que no había cambiado desde la época de Cervantes.

51 Dice literalmente: "Fue un sueño aquel viaje, un sueño vivido en la realidad..." (VÁZQUEZ, 1916: V).

Bibliografía

- BLASCO, R. (1899). "Exposición Nacional de Bellas Artes", en *La Correspondencia de España*, 11359, pp. 1-2.
- CÁNOVAS, A. (1893). "Daniel Vierge en la Mancha", en *La Correspondencia de España*, 13031, [s.p.].
- Cánovas, A. (1899). "Exposición Nacional de Bellas Artes", en *La Época*, 17593, [s.p.].
- CERVANTES, M. de (1906-1907). *The History of the Valorous and Witty Knight-errant Don Quixote of the Mancha*. New York: Charles Scribner's Sons. (2012). "Colección Fotográfica de Carlos Vázquez Úbeda", en <http://bidicam.castillalamancha.es/bibdigital/archivo_de_la_imagen/es/consulta/registro.cmd?id=59975> [Consulta: 12/03/2017].
- (2005). *Daniel Urrabieta Vierge. Creador de imágenes, ilustrador gráfico. 1851-1904*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque.
- DOTOR, Á. (1926). "El «Quijote» y la Mancha. Ante la ruta caballeresca", en *Blanco y Negro*, 1886, p. 46.
- DOTOR, Á. (1930). *Enciclopedia gráfica. La Mancha y El Quijote*. Barcelona: Cervantes.
- (1926). "La Exposición de Bellas Artes", en *La Voz*, 1742, p. 4.
- (1929). "La Exposición Internacional", en *ABC*, 8237, p. 18.
- FEBUS (1926). "La ruta de Don Quijote", en *El Sol*, 2834, p. 3.
- GIMÉNEZ, M. (dir.) (1990). *Carlos Vázquez. Ciudad Real 1869-Barcelona 1944*. Ciudad Real: JCCM.
- JACCACI, A. F. (1896). *On the Trail of Don Quixote*. New York: Charles Scribner's Sons.
- JIMÉNEZ, J. F. (2015). *La imagen de La Mancha en las ilustraciones de El Quijote. Daniel Urrabieta Vierge y el cambio de siglo*. Ciudad Real: UCLM, en <<http://hdl.handle.net/10578/7833>> [Consulta: 12/03/2017].
- LÓPEZ, P. (2005). *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha. 1839-1936*. Barcelona: Lunweg.
- MARSILLACH, A. (1933). "De Arte. Exposición Carlos Vázquez", en *ABC*, 9285, p. 6.
- MARSILLACH, A. (1934). "Exposiciones de arte en Barcelona", en *ABC*, 9582, p. 6-7.
- NAVARRO, F. (1905). "La tierra de Don Quijote", en *Blanco y Negro*, 731, pp. 3-24.
- PUENTE, J. de la (1990). "Carlos Vázquez, (1869-1944) de la severa Mancha y refinado pintor", en M. Giménez (dir.). *Carlos Vázquez. Ciudad Real 1869-Barcelona 1944*. Ciudad Real: JCCM, pp. 17-50.
- SASSONE, F. (1930). "Varios yangüeses y un buen manchego", en *ABC*, 8454, p. 10.
- SOPENA, R. (1931). "Advertencia del editor", en M. de Cervantes. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Barcelona: Ramón Sopena, pp. 7-8.
- VÁZQUEZ, C. (1916). "Al lector. Prólogo de esta edición", en M. de Cervantes. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Barcelona: Salvat & Cía., pp. V-VI.

SOBRE LA SAGA DE LOS IBÁÑEZ: HELLÍN EN LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

Pedro J. Miguel Tomás y Beatriz Esteban Muñecas
Archivo Municipal de Hellín

Resumen

La mayor saga de fotógrafos de España, y una de las mayores del mundo, cuyo nacimiento se produjo en Hellín hacia 1860, ha sido postergada en la bibliografía especializada: escasez de documentación, dificultad de encontrar material fotográfico, y supercherías varias, constituyen los principales obstáculos.

Escrutamos la bibliografía existente, actualizamos las biografías de estos fotógrafos a la luz de los nuevos datos obtenidos durante la exploración de archivos, bibliotecas, y en los domicilios de los últimos fotógrafos de la saga y de los familiares que conservan colecciones privadas. Ofrecemos la nómina completa de una saga que alcanza la veintena de miembros a lo largo de cinco generaciones y más de ciento cincuenta años.

Esta actualización reivindica un método riguroso de investigación, que contraste informaciones previas con la documentación de los archivos. Y muestra unas dimensiones en la saga que podrían suscitar diversos acercamientos: exposiciones, catálogos, monografías, estudios parciales (dorsos, formatos, aspectos antropológicos). Este singular caso de la historia de la fotografía que vio la luz en Hellín, merece que investigadores e instituciones colaboren en la ingente tarea de desentrañar los secretos de esta saga inaudita.

Palabras clave: Fotógrafos Ibáñez, Hellín, Historia de la fotografía, Sagas de fotógrafos, Biografías de fotógrafos, Revisión bibliográfica.

Abstract

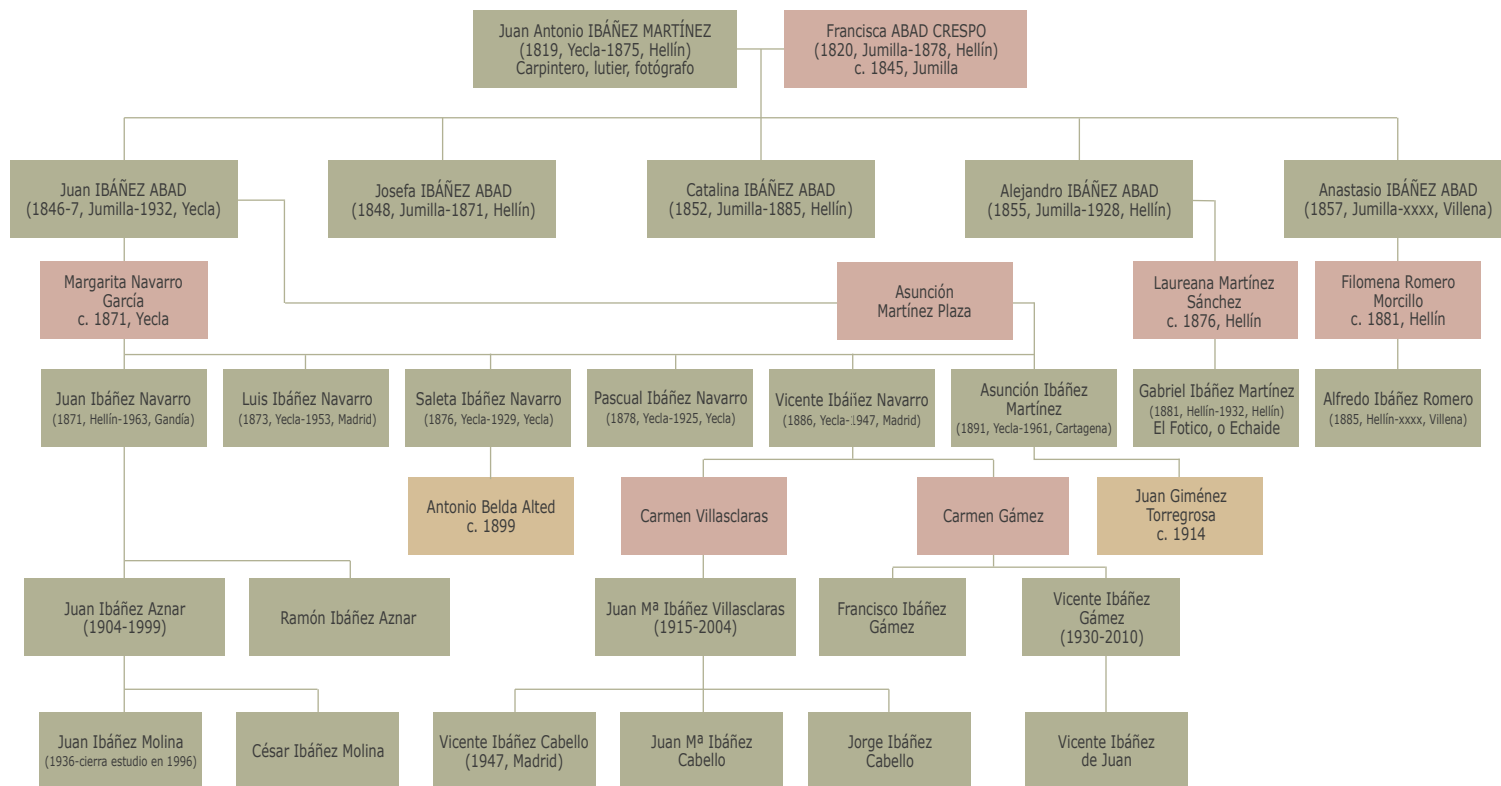
The greatest saga of photographers in Spain, and one of the largest in the world, whose birth occurred in Hellín around 1860, has been postponed in the specialized literature: scarcity of documentation, difficulty in finding photographic material, and several frauds, constitute the main handicaps.

We scrutinize the existing literature, update the biographies of these photographers with the new data obtained during the exploration of archives, libraries, and at homes of the last photographers of that saga and of the families who preserve private collections. We offer the complete roll of a saga that reaches twenty members over five generations and over one hundred and fifty years.

This update claims a rigorous method of investigation, which contrasts previous information with the documentation on the files. And it shows the dimensions in the saga that could give rise to different approaches: exhibitions, catalogs, monographs, partial studies (backs, formats, anthropological aspects). This unique case in the history of photography that came into the world in Hellín deserves that researchers and institutions collaborate in the enormous work of unraveling the secrets of this unprecedented saga.

Keywords: Ibáñez photographers, Hellín, History of photography, Saga of photographers, Photographer biographies, Bibliographic review.

ÁRBOL GENERALÓGICO DE LA SAGA FOTOGRÁFICA IBÁÑEZ
 Pedro J. Miguel Tomás y Beatriz Esteban Muñecas, 2012



- Fotógrafos/as Ibáñez
- Esposas no fotógrafas
- Esposos fotógrafos

C. Casados en...
 XXXX Fecha por determinar

1. Introducción

Una de las mayores sagas de fotógrafos profesionales del mundo tuvo su origen en la localidad albacetense de Hellín. Al menos nosotros no conocemos ningún otro caso en el que el mismo apellido atravesase cinco generaciones a lo largo de ciento cincuenta años, y alcance la veintena de fotógrafos con estudio propio. Proponemos aquí un análisis historiográfico recopilando y corrigiendo las escasas noticias aparecidas en publicaciones de distinta índole. Y aunque nos centraremos en la información sobre el fotógrafo pionero, trataremos de dar una visión más amplia de toda la saga¹. Esta especie de escrutinio se apoya en la investigación en archivos de diferente tipo: archivos privados familiares, municipales, parroquiales, archivos digitalizados de libre acceso en internet, fondos fotográficos de bibliotecas (como la Biblioteca Nacional de España) o de museos (como el Museo Comarcal de Hellín), hemerotecas, fototecas (como la del Archivo Histórico de Gandía), o bibliotecas especializadas (como la del Centro Andaluz de la Fotografía, cuya sede central se encuentra en Almería).

Hemos comprobado que no son pocos los errores y confusiones en el material que hasta ahora se ha publicado sobre los Ibáñez, quizás porque se ha preferido más la espectacularidad en la publicación de imágenes. En ocasiones se ha llegado al punto de evitar o minusvalorar a los Ibáñez en la comparación con otros

fotógrafos, únicamente por el hecho de carecer de información sobre los primeros:

En Yecla, el estudio pionero fue el de Ibáñez en 1875, en la calle del Niño Jesús, 52. Pero será Estanislao Ripoll Pérez quien a partir de fundar su estudio en 1909, reflejará toda la vida yeclana en sus imágenes (LÓPEZ MARTÍNEZ y DIAZ BURGOS, 2003: 138).

Este primer ejemplo sobre un Ibáñez de la segunda generación es bastante ilustrativo, ya que se puede observar que no cuenta con la suerte de su colega Estanislao que aparece con el nombre y los dos apellidos. En realidad se llamaba Juan Ibáñez Abad, había nacido en Jumilla en 1846 o 1847, y se había iniciado en la fotografía a finales de la década de los 60, cuando la familia residía en Hellín. La primera mención que hemos encontrado sobre su labor como fotógrafo data de 1871 y corresponde a la partida de bautismo de su primer hijo.² En Yecla se instaló hacia 1875 en el estudio de Niño, 52. Falleció en 1932, tras más de sesenta años dedicados a la fotografía, cincuenta y siete de ellos en Yecla, y muchos de estos coincidiendo con Estanislao Ripoll Pérez. Juan Ibáñez Abad produjo la primera serie de postales con vistas de Yecla, fotografió las costumbres religiosas, o documentó gremios de profesiones casi desaparecidas en la actualidad, aparte de los miles y miles de retratos de habitantes de Yecla, Hellín y la zona del Altiplano. ¿No es esto *reflejar toda la vida yeclana en imágenes?*

1 Para facilitar el seguimiento de las explicaciones, adjuntamos un árbol genealógico.

2 Partida de la Iglesia de la Asunción de Hellín que puede consultarse en la web Familysearch. Juan Ibáñez Navarro, nace el 04/12/1871, a la una de la tarde en Hellín. Nombre completo: Juan de Dios Gabriel María. Hijo de Juan Ibáñez Abad, fotógrafo, natural de Jumilla y Margarita Navarro, de Yecla. El padrino del recién nacido es su abuelo, el fotógrafo pionero Juan Antonio Ibáñez Martínez.



Juan Antonio Ibáñez Martínez

Incluso la prensa regional reconocía en Juan Ibáñez Abad un mérito que algunos estudiosos actuales han obviado:

El fotógrafo Ibáñez (hijo) ha entregado al presidente de la comisión de festejos D. Modesto Maestre, la fotografía de la población, tomada desde "La Lomica", cuya vista es preciosa. En primer término, se ve la vega en todo su esplendor;

después la población con sus desiguales edificios, sus elevadas torres, y allá á lo lejos y en la cima del monte en cuya falda se asienta la ciudad, el hermoso Santuario del Castillo con sus erguidas torretas, y en la cúspide final los tres Pasos del anti-quísimo Calvario. Creemos ha de resultar un trabajo hermoso a la par que artístico (*Diario de Murcia*, 30 agosto 1900: 2).

Este panorama tan contradictorio entre la posible potencia de estudio de la mayor saga fotográfica que conocemos y lo publicado hasta el momento nos sorprendió, y este panorama es el que nos hemos encontrado al adentrarnos en tal profusión de nombres, épocas y obras de una misma familia.

2. La importancia de Hellín en la saga Ibáñez

En síntesis: Juan Antonio Ibáñez Martínez nace en Yecla, en 1819. Este carpintero y lutier se casa en Jumilla, en 1845, con Francisca Abad. Toda la prole Ibáñez Abad (Juan, Josefa, Catalina, Alejandro y Anas-tasio, cuatro de ellos fotógrafos) nace en Jumilla. A finales de la década de 1850 o principios de los 60 la familia se traslada a Hellín. La profunda huella que dejará esta localidad en la trayectoria profesional de la familia se extiende casi hasta nuestros días, y es que fue en Hellín donde Juan Antonio Ibáñez Martínez comenzó posiblemente con la fotografía hacia 1860. Las cartes de visite más antiguas encontradas hasta el momento llevan su modesto tampón de tinta, este sello al dorso: "J. Ybáñez Martínez. Hellín". Por tanto, tal y como confirma la documentación consultada, el pionero Juan Antonio Ibáñez Martínez era natural de Yecla, y sus hijos, todos los Ibáñez Abad, eran naturales de Jumilla,

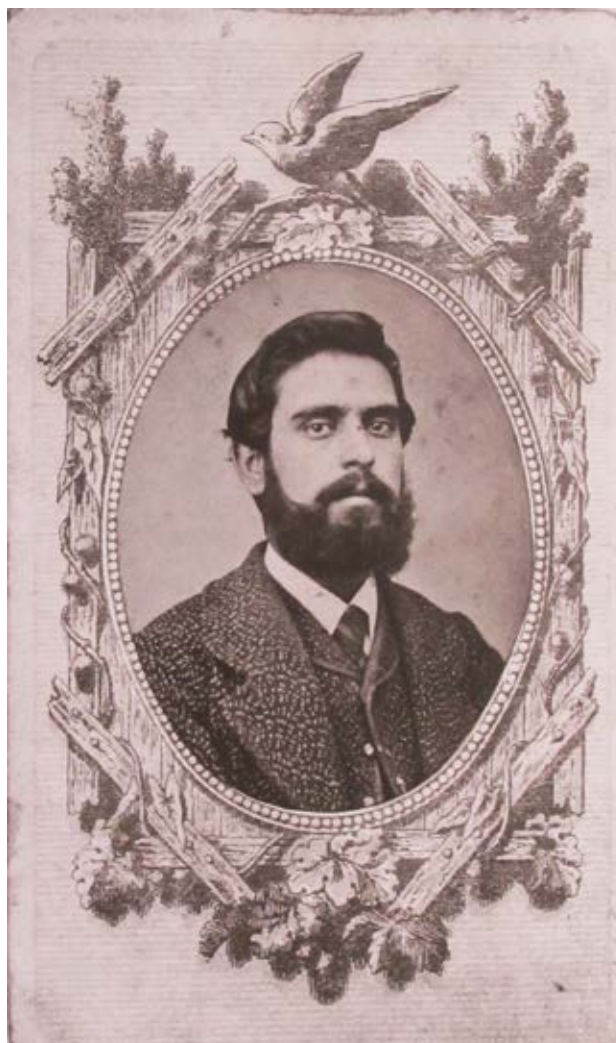
pero el nacimiento de la fotografía en la familia Ibáñez sucede en Hellín. Y Hellín funcionará como un corazón que bombea fotógrafos por la geografía nacional: Yecla, Gandía, Almansa, Villena, Valdepeñas, Cieza, Linares, y Madrid, sin contar las poblaciones que visitaban durante sus expediciones como ambulantes.

Los fotógrafos naturales de Hellín pertenecen ya a la tercera generación de la familia. Son tres: Juan Ibáñez Navarro, primogénito de Juan Ibáñez Abad, nace en 1871, y funda la prolífica saga de Gandía, activa hasta 1996 en su estudio de la calle Mayor; Gabriel Ibáñez Martínez, el Fotico, hijo de Alejandro Ibáñez Abad, nace en 1881, y mantiene su estudio en Hellín hasta que muere en 1932; y por último, Alfredo Ibáñez Romero, hijo de Anastasio Ibáñez Abad, nacido en 1885, desarrolla su labor fotográfica en Villena.

Generación tras generación en la familia Ibáñez se ha transmitido la noticia de que Luis Tarszenski, conde de Lipa, fue quien instruyó a Juan Antonio Ibáñez Martínez en el arte de la fotografía. Aún desconocemos dónde y cuándo se produjo este encuentro. Todo apunta a que pudo ser en Hellín, hacia 1860, o tal vez a finales de los 50, pero hasta que no se complete el estudio del itinerario vital del conde polaco por la Península Ibérica, no podremos asegurarlo.

Sobre la figura de Luis Tarszenski han aparecido referencias en diferentes estudios. Según estos trabajos el conde viajó en un par de ocasiones a Valencia, una hacia 1857 (LARA MARTÍN-PORTUGUÉS y LARA LÓPEZ, 2001: 52) y otra en 1864 (CANCER MATINERO, 2004: 73-74).

[El conde de Lipa] debió abandonar Málaga entre 1856 y 1857, quizá un tanto eclipsado por los Lorichon, padre e hijo, también excepcionales



Juan Ibáñez Abad

fotógrafos. Intentando resolver el mosaico de sus movimientos por el solar español, la única hipótesis que para nosotros es realmente verosímil y que

haría encajar las fechas con otro abanico de datos plenamente contrastados -sobre todo a raíz de su estancia en Jaén- es que a su salida de Málaga se dirigiese, tal vez por barco, a Valencia. Allí, para ganarse la vida haría lo que sabemos dominaba: retratar y enseñar a fotografiar. Uno de sus alumnos-discípulos por tierras levantinas, Juan Antonio Ibáñez, abriría poco después, en 1863, el primer gabinete estable de Murcia (LARA MARTÍN-PORTUGUÉS y LARA LÓPEZ, 2001: 52).

Un arco de fechas de razonable coincidencia con la apertura del estudio de Juan Antonio Ibáñez Martínez. ¿Pudo el conde hacer escala en Hellín o en Yecla o en Jumilla? ¿Estuvo Juan Antonio Ibáñez en Valencia o Alicante? Las respuestas a estas preguntas no solo marcarían la fecha de apertura del primer estudio fotográfico Ibáñez, sino tal vez la fecha de apertura del primer estudio fotográfico de la región. La cita del segundo viaje a Valencia, aportada por el excelente trabajo de José Ramón Cancer Matinero, podría corroborar también el viaje de 1856-57. Al parecer la aristocracia de la ciudad ya conocía al conde de Lipa cuando acudió en 1864. La relación entre iguales refrendaría asimismo el título nobiliario de Luis Tarszenski, a veces puesto en duda por algún historiador.

Ante la falta de investigación previa, parte de la historiografía consideraba al conde de Lipa una figura enigmática, o directamente proponía descripciones sin fundamento, se ha dicho que era italiano, o como

decíamos, se ha insinuado que su título nobiliario era atribuido, incluso se ha llegado a comparar con el anarquista napolitano Fanelli. La bibliografía sobre la Gran Emigración polaca, las partidas halladas en Sevilla y en Zafrá (Badajoz), los documentos del Archivo Histórico Nacional, y los recortes de prensa histórica, nos acercan al conde. Ya contamos con los primeros acercamientos específicos a la figura del conde de Lipa: a) La publicación en Cuadernos de Zafrá de LAMA HERNÁNDEZ y MIGUEL TOMÁS, 2011: 227-243; b) un artículo en el Blog "Rostros en el Tiempo", que mezcla datos históricos puros con cierta visión literaria, y en la que intenta reflejarse la ascendencia estética del conde sobre los Ibáñez y c) una web www.condedelipa.com, proyecto de recuperación de la memoria del conde de Lipa a cargo de sus descendientes.

Grande de Polonia, comandante del ejército polaco, artífice de la fuerza del exilio polaco en el París de la década de 1830, defensor de Sevilla en 1843³, Luis Tarszenski fue maestro de muchos fotógrafos españoles de la primera generación.

3. Juan Antonio Ibáñez y familia: escrutinio bibliográfico

3.1. Los textos de Publio López Mondéjar

Las primeras informaciones significativas publicadas sobre Juan Antonio Ibáñez Martínez y sus descendientes se deben a Publio López Mondéjar. En 1984 su libro *Crónica de la luz*, supone el pistoletazo de salida

3 Por los méritos contraídos durante el sitio de Sevilla de 1843, se le concede la Cruz de Caballero de la Real Orden Americana de Isabel la Católica, según consta en *Nombramiento de Caballero de la Orden de Isabel la Católica a Luis Tarszenski, Conde de Lipa*, Archivo Histórico Nacional, Estado, 6329, Exp. 127. En las páginas 4 y 5 se deniega la petición del conde para ser nombrado comandante de Escuadrón del Ejército español a causa de su condición de extranjero. ¿Pudo ser este rechazo el que empujara a Luis Tarszenski a hacerse profesional de la fotografía?

para investigaciones posteriores. Aunque reconocemos su imprescindible valor divulgativo y motivador, llama la atención que años después, no solo el propio Publio López, sino también otros autores, sigan repitiendo estos mismos datos, lo que ha dado lugar a una historia de los Ibáñez plagada de datos erróneos o inexactos.

En 1989 Publio López incluye este, a nuestro modo de ver, desconcertante comentario, en el que cita a Alejandro Ibáñez Abad, en el catálogo de la exposición "La Hora de España", de la Feria del Libro de Frankfurt de 1991, catálogo que se editaba en formato bilingüe español / alemán.

Había concluido la época de esplendor de la fotografía –época que coincide con los años preindustriales– para llegar al imperio de los mercaderes, de los simples vendedores de retratos. Desde zurzidores [sic] como Idelmón, hasta peluqueros como Bono, afinadores de piano como Alejandro Ibáñez, zapateros remendones como Alliet, pasando por relojeros como Palmeiro, cualquier profesional de medio pelo se sintió con capacidad suficiente para perpetuar el rostro de sus contemporáneos en el cristal de sus cámaras. Sería interminable la lista de estos ganapanes de la fotografía que abrieron sus estudios en aquellos años (LÓPEZ MONDÉJAR, 1989: 55).

En este párrafo, el autor se refiere a la situación de la fotografía española a finales de 1850 y principios de 1860, por eso creemos que confunde a Alejandro Ibáñez Abad con su padre Juan Antonio Ibáñez. En aquellas fechas Alejandro no había nacido, o sería un tierno infante de tres o cuatro años, pocos pianos podría afinar. Pero es que además en todos los registros civiles, parroquiales y notas de prensa local, la profesión de

Alejandro Ibáñez siempre ha sido la misma: fotógrafo. Es cierto que su padre fue carpintero y lutier, además de fotógrafo, y que todos los Ibáñez Abad heredan también el gusto por la música y los instrumentos de cuerda, pero ni mucho menos constituía el oficio que daba sustento a su vida. Estos fotógrafos no solo tuvieron que aprender un oficio y una técnica novedosos, sino que también se vieron obligados a experimentar y a innovar: sus condiciones de trabajo, sus materiales y sus beneficios no podían ni por asomo equipararse a los de los grandes estudios de las capitales. Si a esto le sumamos que las reducidas carteras de clientes en las pequeñas localidades no darían para mucho, y obligarían las más de las veces a agotadoras épocas de expediciones o de itinerancia, parece comprensible que intentaran realizar otras actividades para completar ingresos. Estos trabajos eran secundarios con respecto al principal oficio de la fotografía y solían tener también un carácter artesanal y creativo. En el resto del mundo la situación no era muy distinta. A mediados de la década de 1860, en París, menos del 10% de los estudios existentes eran grandes estudios con más de diez empleados. Abundaban las pequeñas empresas familiares con escasez de ganancias a través de la fotografía. Ante este panorama hay especialistas que se preguntan de forma irónica si la fotografía podía llegar a constituir un oficio (BAJAC, 2011: 68). Así que lejos de parecernos ganapanes advenedizos del sublime arte de la Fotografía, estos primeros profesionales que trabajaron en los pueblos de España más parecen héroes que supieron salir adelante en entornos complicados. Tuvieron el mérito de socializar, de poner al alcance de casi cualquiera la posibilidad de atesorar su retrato, y no sólo entre la burguesía, pues muchos de los retratados son labradores y jorna-

leros. Fueron así los responsables de la conservación de esas fuentes de la memoria de multitud de familias humildes, a fin de cuentas, los artífices de reivindicar la historia de la gente sin historia, esa intrahistoria que se pondrá de moda entre los intelectuales españoles de finales del siglo XIX.

En 2005 Publio López publica su trabajo más ambicioso sobre fotografía en Castilla La Mancha: La huella de la mirada.

(...) el señuelo económico atrajo al nuevo oficio a muchos jóvenes procedentes del campo de la creación artística y de la bohemia, que encontraron en la fotografía un medio fácil con el que obtener ganancias urgentes y hasta hacerse un hueco en los ambientes artísticos. En las provincias castellano-manchegas, Donato Sánchez y Juan Antonio Ibáñez en los primeros años (...) fueron algunos de los pintores que, temporal o definitivamente, cambiaron los pinceles por las cámaras (LÓPEZ MONDÉJAR, 2005a: 38).

Estos datos son repetidos en distintas publicaciones (LÓPEZ MONDÉJAR, 2004: 3-5).

Como se verá más adelante, la profesión reconocida de Juan Antonio Ibáñez Martínez era la de carpintero, aunque gracias a los testimonios orales y materiales conservados en la familia también queda claro que era lutier. Probablemente iluminaba algunos de sus retratos fotográficos, de hecho, todos sus hijos aprendieron a hacerlo, pero de ahí a decir que dejó los pinceles por la fotografía hay un gran trecho. En

cuanto al mencionado señuelo económico para entrar en el mundo de la fotografía, creemos, como decíamos anteriormente, que en el caso de los fotógrafos radicados en pequeñas poblaciones la dinámica fue la contraria, es decir, la de dedicarse a la fotografía por vocación y verse obligados a realizar otras actividades para completar ingresos.

Tras equiparar la profusión de la saga Ibáñez con otras de Castilla La Mancha como la fundada por Eugenio Rodríguez en Toledo o por Juan José Muñoz en Ciudad Real⁴, se repiten los datos de Crónica de la luz, pero en esta ocasión se añade una noticia que tiene el valor de conectar por primera vez en un catálogo de estas características a los Ibáñez del Altiplano (Hellín y Yecla) con los de Gandía y los de Madrid. Empezamos a darnos cuenta de las dimensiones que adquiere el asunto, tal vez por ello hacia el final del párrafo Publio López incluye en dos ocasiones el adjetivo legendario:

No fue el último miembro [Gabriel Ibáñez Martínez] de aquella saga legendaria creada en los años isabelinos por aquel buhonero y afinador de pianos, que un día se dejó seducir por la magia de la fotografía. Nietos, bisnietos y tataranietos siguieron, y aún siguen, el primitivo oficio de Juan Antonio Ibáñez en ciudades tan alejadas entre sí como Madrid, Gandía, Yecla y el propio Hellín. Vicente Ibáñez, uno de los últimos y más brillantes miembros de la dinastía, acaba de clausurar su legendario estudio madrileño, en el que posaron ante su cámara privilegiada los

4 Lo cierto es que en abundancia la saga Ibáñez no se puede equiparar a otras sagas que conozcamos. En las mencionadas por Publio López contamos a seis miembros en la familia Ros-Rodríguez de Toledo, y cuatro en la familia Muñoz de Ciudad Real. Otras familias famosas como la de los Belda de Albacete llegan a los cinco miembros, pero ninguna de ellas se acerca a la veintena de los Ibáñez.

más populares personajes de la vida cultural y artística española (LÓPEZ MONDÉJAR, 2005a: 49-50).

Sólo el diario *Ahora* (1930) alcanzó un éxito comparable. Creado por Luis Montiel, el periódico reunió un excelente equipo de reporteros gráficos, entre los que encontramos a los manchegos Joaquín Arnau y Miguel L. Egea, de Quintanar de la Orden; Manuel Ortega, de Almagro; Gabriel Ibáñez, de Hellín (...) (LÓPEZ MONDÉJAR, 2005a: 114).

Vayamos por partes. Juan Antonio Ibáñez Martínez no nació en 1830 ni murió en 1899 (LÓPEZ MONDÉJAR, 2005a: 49). Según la partida de bautismo del registro parroquial de la Iglesia del Niño Jesús de Yecla, Juan Antonio nace en 1819, un 20 de noviembre a las 06:00 h. de la mañana.

Según la partida de matrimonio del registro parroquial de la Iglesia de Santiago de Jumilla, Juan Antonio Ibáñez y Francisca Avad [sic] se casan en 1845, un 25 de agosto. En esta partida se puede leer: Juan Antonio Ibáñez de veinticuatro años de edad, de ejercicio carpintero, viudo de Isabel Algarra. Y, por último, según la partida de defunción del libro correspondiente de la Iglesia de la Asunción de Hellín, Juan Antonio Ibáñez muere en 1875, un 4 de marzo, a causa de ulceración intestinal. Según esta partida contaba con sesenta años de edad, pero en realidad tenía cincuenta y cinco.

Por tanto, Juan Antonio nace en Yecla en 1819, se casa en Jumilla en 1845 en segundas nupcias con Francisca, la madre de los Ibáñez Abad. Muere en Hellín en 1875, a los 55, y no hay duda, es carpintero antes de dedicarse a la fotografía, exactamente igual que su coetáneo Casiano Alguacil. La siguiente prueba gráfica suma el oficio de fotógrafo.



Los Ibáñez Martínez. Alejandro Ibáñez Abad, sentado con su mujer Laura (Laureana), en la mecedora y sus hijos. Gabriel Ibáñez Martínez, de pie

Averiguar la fecha exacta de establecimiento del estudio fotográfico de Hellín dependerá de poder averiguar la fecha del encuentro con el conde de Lipa, y del año concreto de llegada de la familia a Hellín procedente de Jumilla.

En el Archivo Municipal de Hellín se puede consultar la Matrícula de todos los contribuyentes sujetos al pago



Autorretrato de Juan Antonio Ibáñez Martínez, con marco y dorso manuscrito por su nieto Juan Ibáñez Navarro. Hellín, hacia 1860. (Archivo Juan Ibáñez). El texto dice: *Juan Antonio Ibáñez. Fotógrafo natural de Yecla. Murió en Hellín a los 55 años el día 4 de Marzo de 1875. Padre del fotógrafo Juan Ibáñez Abad de Yecla.* Y aquí hay un pequeño desliz, ya que Juan Ibáñez Abad era natural de Jumilla, aunque falleció en Yecla

del subsidio industrial y de comercio correspondiente al año 1862⁵. En este documento aparece Juan Antonio Ibáñez dado de alta con el número 16, pero no como fotógrafo, sino como carpintero, en la calle Osarios, con los años Francisco Silvela. Esto no debe extrañar, por un lado, la labor de carpintero y ebanista le sería muy útil para crear sus cámaras de cajón de madera, y

para fabricar, arreglar y afinar instrumentos de cuerda, su otra profesión; por otro lado, se trata de fechas tan tempranas para la fotografía que pocos se atreverían a calificarla como su profesión principal. A pesar del esplendoroso éxito social de algunos y el talento artístico innegable de otros, la profesión está mal considerada (BAJAC, 2011: 66). Tal vez influyera la cuestión económica, si el impuesto para los carpinteros era menor que para alguien que fuera fotógrafo y lutier⁶.

En cambio, todos sus hijos pronto reivindicarán la profesión con orgullo, son fotógrafos según toda la documentación consultada. La familia pionera de la fotografía en la región del Altiplano se traslada desde Jumilla a Hellín entre 1858 y 1862, y nada más llegar a esta población se ponen manos a la obra con sus retratos fotográficos, al óleo y al carbón.

Juan Ibáñez Abad era natural de Jumilla y nacería en 1846 o 1847⁷. Como indicábamos al principio, murió en 1932 en Yecla, a la edad de 86 años.

En cuanto a su hermano Alejandro, tampoco nació en Hellín. No queda duda en las partidas de sus hijos de que también era natural de Jumilla. Falleció en Hellín, en 1928, a los 73 años de edad⁸, por tanto tuvo que nacer en 1855. De Alejandro se nos dice que era el fabricante de los célebres Libritos Ibáñez, pero

5 "Matrícula de Industrial" (1862). Archivo Municipal de Hellín, *Matrículas de Industrial*. Depósito A, caja 117, exp. 3. [En este año había 1917 vecinos en Hellín].

6 Resulta interesante comprobar que, en 1864, un almacén de aceite pagaba 152 reales; un tratante en pescados, 41; un guarnicionero, 40; un tabernero, 26; un hornero, 20; y Juan Antonio Ibáñez, carpintero, pagaba 9 reales. "Matrícula de Industrial" (1864). Archivo Municipal de Hellín, *Matrículas de Industrial*. Depósito A, caja 117, exp. 5

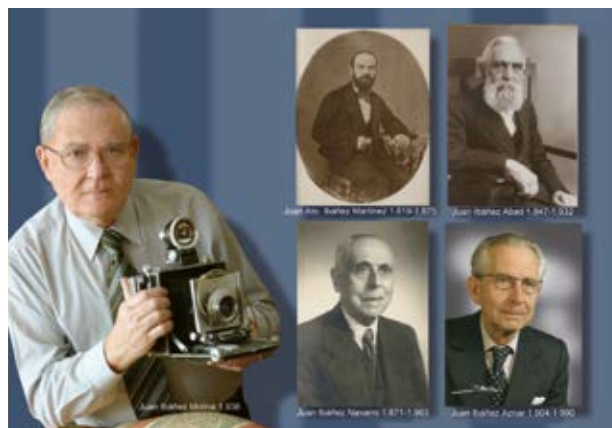
7 El libro correspondiente a los bautismos de la Iglesia de Santiago de Jumilla se ha perdido, pero en todas las partidas relativas a los hijos de Juan Ibáñez Abad se indica que éste es natural de Jumilla.

8 Su esquelita aparece en (23 de junio 1928). ¡*Adelante!*, *Periódico Semanal Literario*, Hellín.

en realidad fueron ambos, Juan y Alejandro, quienes consiguieron un sobresueldo con la repostería fina, las famosas galletas de oblea y miel se hacían también en Yecla, y no sólo en Hellín. De hecho, Juan Ibáñez Abad recibe el nombramiento de proveedor oficial de la Casa Real en 1880, por la calidad de sus pastas de harina.

En cuanto a la mencionada galería de cristales de la calle Francisco Silvela de Hellín, suponemos que será la casa heredada del padre en cuya época se llamaba calle Osarios. La galería de cristales no era más que un modesto patio a cielo abierto con unos pocos toldos o cortinas para filtrar la luz según interesara. Según los testimonios de los mayores de Hellín que aún recuerdan el gabinete fotográfico, no había galería de cristales por ningún lado. Entonces, ¿por qué Alejandro Ibáñez se anunciaba de esa forma tan rimbombante? ¿se trataba de hacer publicidad, de llamar la atención, de estar a la moda e intentar disfrazar la humildad de su estudio?

Por último, los datos de Gabriel Ibáñez Martínez, hijo de Alejandro y nieto de Juan Antonio, también son incorrectos. Nació en 1881, un 11 de junio y murió en 1932, un 15 de septiembre, cuatro años después que su padre. Se había casado con Magdalena Jábega en 1909, en Hellín. Cuando falleció, sus tres hijos marcharon a Barcelona y no prosiguieron con el negocio de la fotografía, por lo que la rama de Alejandro Ibáñez se agota en su hijo Gabriel. Aunque se dice que es el primer fotógrafo de la familia en trabajar para la prensa, en realidad su padre, Alejandro Ibáñez Abad, ya habría colaborado con la prensa local, según lo atestiguan las pruebas de las hemerotecas digitales. En el blog *Rostros en el tiempo* pueden consultarse varias fotografías de quien también fue conocido en Hellín por el sobrenombre de el Fotico.



Cinco Generaciones de fotógrafos. Juan Ibáñez Molina y sus ascendientes

En el año 2000, Publio López dedica este párrafo a Vicente Ibáñez Gámez como último representante de la saga.

En 1951 se estableció en la Gran Vía un joven-císimo Vicente Ibáñez, último miembro de una familia de fotógrafos iniciados profesionalmente en los tiempos de la *carte-de-visite*. Dueño de una técnica envidiable, Ibáñez se alejó decididamente del retrato de corte clásico, con composiciones delicadas y luces atrevidas, que buscaban la creación de fondos immaculados y un cierto sombreado en los rostros. Pronto se convirtió en uno de los retratistas de moda, y en el preferido de los cantantes, artistas y toreros de la capital (LÓPEZ MONDÉJAR, 2000: 208).

En realidad, Vicente Ibáñez Gámez no es el último miembro de la saga de fotógrafos. Su hijo Vicente Ibáñez de Juan trabajó con él durante seis años (1980-1986), y como reportero gráfico durante dos años más



Hijos Vicente Ibáñez Navarro

(1987-1989), hasta que decidió dar un giro profesional a su vida. Por otro lado, Vicente Ibáñez Cabello, hijo de Juan Ibáñez Villasclaras, y sobrino de Vicente Ibáñez Gámez, sigue hoy vinculado a la fotografía profesional en el sector audiovisual de la publicidad.

3.2. Otros textos dispersos

Tenemos la suerte de haber encontrado gran cantidad de documentación producida por los propios fotógrafos.

Un ejemplo sobre Juan Ibáñez Abad es esta nota de uno de sus nietos fotógrafos, Juan Ibáñez Villasclaras:

Trabajó y desarrolló notablemente la fotografía de su tiempo. Él mismo se fabricaba las antiguas placas al colodión, y vivió la gran transformación y progreso de las nuevas emulsiones fotográficas, cuando había comenzado con los papeles de ennegrecimiento directo. Hombre enormemente emprendedor, era un hábil ebanista, músico y fabricante de pastas hojaldradas que por su calidad fueron objeto de atención de la Casa Real de la que fue nombrado proveedor oficial. Su hija Saleta también estuvo casada con el fotógrafo Antonio Belda, establecido en Alicante y Madrid.

En 1995 el cronista de Yecla José Puche Forte escribió un artículo titulado "La estirpe de los Ibáñez", que al parecer aún hoy sigue inédito y que el autor tuvo la gentileza de facilitarnos junto a reproducciones de cientos de fotografías firmadas por los Ibáñez. Transcribimos a continuación algunos fragmentos:

El apellido Ibáñez es muy corriente en Yecla, pero en esta ocasión quiero referirme a una estirpe con este apellido, que durante cinco generaciones se ha dedicado a la fotografía. Algunos de ellos fueron verdaderos artistas y sus obras aún causan verdadera admiración entre los fotógrafos actuales y a todo aquel aficionado que las contempla.

El primero de estos fotógrafos fue Juan Antonio Ibáñez. Este marcó los inicios de la fotografía en Yecla a mediados del pasado siglo. El oficio lo aprendió de un fotógrafo francés.

(...) Juan Antonio se casó con la jumillana María Francisca Abad, de cuyo matrimonio tuvieron tres hijos; Juan, Alejandro y Anastasio, y dos hijas. Los

tres hijos fueron fotógrafos. Montó un estudio en Jumilla que alternaba con el que tenía en Yecla.

Juan Ibáñez Abad, hijo del anterior, ha sido sin lugar a dudas, el mejor fotógrafo que Yecla ha tenido. (...) De Juan se conservan infinidad de fotografías de estudio, todas ellas de rica factura artística. Gracias a ellas, podemos contemplar viejas imágenes religiosas, destruidas durante la Guerra Civil. Era el fotógrafo preferido del escultor yeclano José Antonio López Palao. A no dudar, hizo también muchas fotografías de Yecla, pero sólo algunas han llegado hasta nosotros. Entre ellas, una colección de postales con vistas yeclanas de finales del siglo XIX y principios del XX. (...)

La hipótesis de José Puche de que podría haber un estudio en Yecla hacia 1850 es difícil de sostener porque Juan Antonio vive en Jumilla al menos desde 1845, y después marcha a Hellín, de donde se ha dicho que son las cartes-de-visite más antiguas que hemos encontrado. Más creíble podría ser que hubiera empezado con la fotografía en Jumilla, pero insistimos en que todavía no se ha encontrado ninguna prueba que confirme este punto. Si se demostrara esta nueva hipótesis adelantaría bastantes años el comienzo de la aventura de los Ibáñez, convirtiendo a Juan Antonio Ibáñez en el pionero de Castilla La Mancha y la zona del Altiplano.

Por otro lado, si fuera cierta la procedencia francesa del primer mentor, tumbaría todo lo que se ha publicado sobre el conde polaco y varios testimonios familiares que han confirmado la teoría de Luis Tarszenski, testimonios que se remontan a la generación de los hijos de Juan Ibáñez Abad. Creemos que tal vez las dos hipótesis, la francesa y la polaca, sean la misma.

En realidad, el conde de Lipa, noble y militar polaco, procedía de Francia, donde había coordinado los auxilios a la gran emigración polaca, al menos durante la década 1831-1841, y donde habría conocido a Daguerre. Es comprensible que un Luis Tarszenski recién llegado a España hablara en francés y no en polaco, pudiendo esto equivocar su verdadera procedencia. En todo caso, el artículo de José Puche nos hace sospechar que el encuentro entre el conde y Juan Antonio Ibáñez podría haberse dado antes de lo que se ha barajado hasta ahora.

En 1996 el historiador del Arte de la Universidad de Valencia, Francisco Javier Delicado, publica un artículo sobre la fotografía en Yecla en el que aparecen datos interesantes, aunque también algunos errores. Reproducimos a continuación el fragmento en el que se cita a los miembros de la saga Ibáñez.

La expansión de la fotografía en Yecla tiene lugar en torno del año 1880, con la apertura del gabinete de Juan Antonio Ibáñez Abad, fotógrafo y pintor, en la calle del Niño Jesús, núm. 52, de quien se conocen numerosos retratos individuales y de grupo, de medio cuerpo y de cuerpo entero, con la clásica decoración tan en boga (la columna, la cortina, el velador, la mesita y la silla, que muchas veces servía de apoyo o estable soporte al retratado), realizados durante las dos últimas décadas del siglo XIX. Algún tiempo después, sus hijos Pascual y Luis Ibáñez Navarro continuarán en la profesión y sus primeros trabajos llevarán la firma de "Ybáñez Hermanos, Fotógrafos. Yecla", según lo atestigua un retrato de Azorín niño, de cuerpo entero, de hacia 1885, cuando contaba 12 años de edad, siendo alumno de las Escuelas Pías. Al primero -Pascual

Ibáñez-, que prosiguió en el taller del padre de la calle Niño Jesús, núm. 52, corresponde la serie más antigua editada de tarjetas postales, en Edición de Perucho, con vistas panorámicas que conocemos de Yecla y que pueden fecharse hacia 1900; mientras que al segundo –Luis Ibáñez–, también fotógrafo y pintor, se le asignan las especialidades de retratos de niños y reproducciones y retratos al óleo, con estudio abierto (“Gabinete de Fotografía y Pintura Luis Ibáñez”, según reza en sus tarjetas de visita), en la calle de San Pascual, núm. 23, sucediéndole hacia los años veinte, en el estudio fotográfico mencionado, otro profesional de la fotografía, M. Galán, un torerillo foráneo venido a menos, que se perfeccionó en las lides de la fotografía con Estanislao Ripoll, y del que se tienen escasas noticias. Poco antes, por 1902, otros dos miembros de la familia Ibáñez, Juan y Alejandro, hermanos de los anteriores, se habían instalado en Gandía donde su labor fue fundamentalmente de retrato (DELICADO MARTÍNEZ, 1996: 12-13).

Primero comentamos la noticia preciosa sobre el conocido retrato del escritor José Martínez Ruiz, cuando aún no era Azorín, retrato accesible con cualquier buscador de internet. Ahora bien, debemos puntualizar que el sello “Ybáñez Hermanos, no se refiere a Luis y a Pascual Ibáñez Navarro, como indica el autor. Esto es imposible porque Luis nació en 1873, tenía la misma edad que el niño José Martínez Ruiz, y Pascual era menor, había nacido en 1878. Los hermanos Ybáñez a los que se refiere el membrete son los Ibáñez Abad: Juan, Catalina, Alejandro y Anastasio, que durante algún tiempo mantendrían un mismo estudio con dos

sucursales, una en Hellín y otra en Yecla, es decir, en realidad se trata del padre y los tíos de Luis y Pascual, los fotógrafos mencionados por Francisco Javier Delicado en su artículo.

Otro error en el principio de la cita se debe a la confusión del nombre de Juan Ibáñez Abad con el de su padre, Juan Antonio Ibáñez Martínez. Y la fecha de 1880 es demasiado tardía para la inauguración del estudio de Yecla. Como se ha visto en la cita inicial de este artículo, lo habitual es proponer 1875 como fecha de creación del estudio de Juan Ibáñez Abad en Yecla, coincidiendo con el fallecimiento de su padre en Hellín. Pero si pensamos que Margarita Navarro, la mujer de Juan Ibáñez Abad, era de Yecla, y que Luis, segundo de sus hijos, ya nació en Yecla en 1873, no sería descabellado adelantar unos años la inauguración, tal vez a ese 1873.

Por último, aclaramos que entre los once hijos que tuvo Juan Ibáñez Abad no hay ningún Alejandro. Éste era su hermano. Los hijos de Juan Ibáñez Abad mencionados por Francisco Javier Delicado son Juan Ibáñez Navarro, con gabinete fotográfico en Gandía desde 1898 hasta que su nieto se jubiló en 1996; Luis Ibáñez Navarro con estudio en la calle San Pascual, 23 de Yecla, y Pascual Ibáñez Navarro, cuyo estudio se encontraba la calle Corredera, 62 de Yecla. Así pues, desde principios del siglo XX la familia Ibáñez mantiene sólo en la localidad de Yecla un “emporio” fotográfico con tres estudios funcionando simultáneamente, los de Juan Ibáñez Abad y sus hijos Luis y Pascual. En el artículo de Francisco Javier Delicado no se habla de otros hijos de Juan Ibáñez Abad que también se dedicaron a la fotografía: Saleta, Vicente y Asunción.

En 1998 la publicación hellinera, *El ojo del tiempo*, cuenta con el mérito de ser la primera en dedicar un capítulo íntegro a la saga: "Los Ibáñez. Fotógrafos profesionales." En la portadilla se reproducen los rostros de Juan Antonio Ibáñez Martínez, sus hijos Juan y Alejandro Ibáñez Abad, y el hijo de este último, Gabriel Ibáñez Martínez. Y entre las páginas 15-33 aparecen 21 retratos con los siguientes sellos: J. Ibáñez Martínez (11), J. Ibáñez e Hija (1), J. Ybáñez (2), Ybáñez Hermanos (2), Alejandro Ybáñez (3).

La datación propuesta para estos retratos nos parece bastante adecuada. En los once de Juan Antonio Ibáñez Martínez, que son inconfundibles a causa del modesto sello que describíamos más arriba, se indica hacia 1865-1875. Juan Antonio fallece el 4 de marzo de 1875, por lo que podría ponerse como tope el año 1874. En cuanto a los inicios podríamos irnos hasta 1862, fecha del documento más antiguo que hemos podido consultar en el Archivo Municipal de Hellín en el que aparece el fotógrafo.

El único ejemplo del sello J. Ibáñez e Hija⁹ merece nuestra atención, un simple y también modesto tampón entintado con el mismo tipo de adornos que el anterior, por ello hay que atribuirlo de nuevo a Juan Antonio Ibáñez Martínez, pero esta vez con su hija. ¿Qué hija? Juan Antonio tuvo dos, Josefa, fallecida en 1871 a los veintipocos años, y Catalina, fallecida en Hellín, en 1885, a los 33 años de edad, durante la epidemia de cólera que asoló las tierras españolas.

Nosotros nos inclinamos por esta última, por el simple hecho de que vivió más tiempo, y Josefa tal vez era

aún demasiado joven para trabajar en el estudio. En *El ojo del tiempo* se indica *Hacia 1870-1880* para este sello, pero si Juan Antonio había fallecido en 1875 esto resultaba imposible. Suponemos que Catalina trabajaría con su padre en los últimos años de su vida, así que proponemos para esta imagen el arco 1870-1875. En el blog *Rostros en el tiempo* nos hacíamos eco de la importancia social de este sello que pudimos observar en el Museo Comarcal de Hellín, por cortesía de su director Francisco Javier López Precioso. Era poco habitual que, en la sociedad machista de aquellos tiempos, finales del siglo XIX, se tuviera esta deferencia. Pero casi más importante que ese "e Hija", es lo que aparece en la parte inferior del sello. El membrete completo es el siguiente: J. IBÁÑEZ E HIJA. FOTÓGRAFOS. El sello muestra claramente un plural que reconoce a la hija de Juan Antonio, posiblemente Catalina, como fotógrafa, y no sólo como mera colaboradora o ayudante¹⁰. Tendríamos entonces en Hellín a una de las primeras fotógrafas profesionales de España, y prácticamente seguro la primera de la región

Los tres grupos de sellos restantes resultan fácilmente identificables. Los dos de J. Ybáñez pertenecen a una primera etapa de Juan Ibáñez Abad como fotógrafo independiente, y si están hechos en Hellín habría que datarlos antes, ya que Juan marcha a Yecla en 1875 o incluso antes.

En los dos de Ybáñez Hermanos deberíamos incluir a toda la prole Ibáñez Abad, al menos a los reconocidos como fotógrafos, cuatro hermanos de los cinco:

9 Con la indicación "Colección Lencina Ruiz", p. 17.

10 En MIGUEL TOMÁS, 2011c se da noticia del hallazgo del retrato de Catalina Ibáñez Abad.



Catalina Ibáñez Abad (Jumilla, 1852 – Hellín, 1885). Juan Ibáñez Abad. Hellín, hacia 1875. (Colección Remedios Gordaliza Moreno)

Juan (que abandonaría pronto el equipo por su citada marcha a Yecla), Alejandro, Anastasio, y una de las hermanas, como decíamos, posiblemente Catalina. Pensamos que deberían fecharse tras la muerte de

Juan Antonio en 1875, y como mucho hasta 1885, fecha en la que fallecía Catalina.

Por último, las tres imágenes de Alejandro Ybáñez no dejan lugar a dudas. Se trata de Alejandro Ibáñez Abad (Jumilla, 1855/56 – Hellín, 1928). La mayoría de su producción se sitúa en Hellín, aunque residió unos años en Valdepeñas, donde debió de seguir con su labor fotográfica. La cronología de dicha producción daría comienzo en el último tercio del siglo XIX y llegaría hasta 1928¹¹.

En 1999, Francisco Torres Díaz reutiliza noticias proporcionadas por Juan Ibáñez Villasclaras, fotógrafo nieto de Juan Ibáñez Abad, con estudio en la calle Montera de Madrid. También publica interesantes fotografías firmadas por los Ibáñez, aunque en ocasiones erróneamente datadas. En estas aportaciones sobre la rama madrileña de la saga, habría que corregir una vez más las fechas.

El apellido Ibáñez ha dado cinco generaciones de fotógrafos a la historia de la imagen de nuestro país. La saga la inicia Juan Antonio Ibáñez, nacido en Yecla (Murcia) en 1825, y llega hasta nuestros días a través de Juan, Vicente y, por último, Juan María con tres de sus hijos, que dirigen el estudio abierto por la familia en 1935.

En 1934 los Ibáñez se trasladan a Madrid, donde establecen su estudio definitivo. Juan María tiene veintidós años, ha acabado sus estudios y tiene todo un futuro por delante como fotógrafo..., pero estalla la Guerra Civil.

¹¹ En MIGUEL TOMÁS, 2010 puede consultarse un estudio comparativo de una de sus imágenes, publicada en la p. 32 de *El ojo del tiempo*, que propone adelantar unos años su producción.

Después de tres años en el frente y dos realizando el servicio militar en África, regresa a Madrid para sacar adelante el negocio. En 1943 se casa, y dos años más tarde, al morir su padre, el estudio queda bajo su entera responsabilidad.

A partir de los años cincuenta se convierte en un auténtico especialista en fotografía publicitaria e industrial, realizando campañas promocionales y corporativas para los bancos más activos de España.

Juan María Ibáñez ha recibido el Premio Eurofot en su edición de 1973, en Barcelona. De sus siete hijos, tres mantienen vivo el apellido Ibáñez, desarrollando el nuevo plató para fotografía industrial e incorporando tecnología digital (TORRES DÍAZ, 1999: 82).

(...) Las marcas representan un papel importante en la difusión de la técnica, conscientes de que ello repercute positivamente en las ventas. Juan María Ibáñez, biógrafo de esta Crónica, recuerda que Kodak le subvenciona un viaje a París en 1952 para aprender la técnica flexichrome, de la mano de varios profesionales especializados en fotografía en blanco y negro, visitando las instalaciones de la compañía, en la ciudad (TORRES DÍAZ, 1999: 187).

El Ayuntamiento de Hellín publicó en el año 2000 el segundo volumen del proyecto "Los legados de la Tierra" a través de sus Servicios Culturales y del Museo Comarcal, bajo el título La ciudad diversa. Cien años de evolución urbana de Hellín a través de la fotografía. Esta culminación a la notable labor de recuperación de fondos fotográficos presenta un recorrido histórico por

la fisonomía de la ciudad. El catálogo se abre con una hermosa panorámica ovalada atribuida a José Antonio Ibáñez Martínez (debería decir Juan Antonio), datada hacia 1870, con el título Vista de la ciudad desde el Este, y que pertenece a la Colección Antonio Moreno. El texto descriptivo avisa de que es la fotografía más antigua realizada en Hellín, y posiblemente de las más antiguas de tipo urbano realizadas en Albacete. Precisamente Antonio Moreno ya había publicado esta misma imagen once años antes, en formato cuadrangular, con la misma fecha, 1870, pero sin atribuirla a Juan Antonio Ibáñez (MORENO GARCÍA, 1989: 7)¹².

En 2005, el director del Museo Comarcal de Hellín, Francisco Javier López Precioso resume los pasos seguidos con su fondo fotográfico. Anunciaba la intención de digitalizar estas imágenes recopiladas gracias al programa "Los legados de la tierra" y a donaciones particulares, con el objeto de ponerlas a disposición pública en internet (LÓPEZ PRECIOSO, 2004: 15-16). Desde estas líneas animamos encarecidamente a las instituciones competentes a colaborar para que este proyecto se lleve a cabo finalmente.

La saga Ibáñez germina en Hellín, pero rebasa pronto los límites de esta localidad y las artificiales fronteras políticas o administrativas provinciales y regionales. Por ello solemos hablar de la zona del Altiplano para referirnos al área de influencia de las primeras generaciones, y preferimos no caer en un localismo excesivo que distorsione la investigación. Coincidimos con Francisco Javier López cuando propone promover estudios

12 Aparecía con el siguiente pie: *Vista del pueblo desde el cerro del Pino en el año 1870. Obsérvese que aún no se había construido la actual torre del Rosario. Sólo se advierte la primitiva ermita y a continuación las del templo de la Asunción y San Rafael. La extensa alameda que vemos se prolongaba hasta el comienzo de lo que es hoy Avenida del poeta Mariano Tomás.* (Foto cedida por Jesús Martínez García).



Anastasio Ibáñez Abad (Jumilla, 1857 – Villena, ?). (Archivo Enrique Oliver). Tuvo estudios en Hellín, Almansa y Villena. Su hijo Alfredo Ibáñez Romero será fotógrafo en Villena

de carácter más abierto: “[...] estamos en condiciones de afirmar que nuestro fondo es amplio y variado y que sirve para entender en sentido estricto la historia de la fotografía en esta zona de Castilla La Mancha y sus relaciones con Murcia” (LÓPEZ PRECIOSO, 2004:

15). En cuanto a los datos concretos sobre los Ibáñez, este texto sigue de nuevo las primeras aportaciones de Publio López.

Concluimos este repaso a la bibliografía existente sobre los Ibáñez con una aportación reciente. La Biblioteca Nacional de España ha celebrado sus tres siglos de historia con una exposición (13/12/2011 – 15/04/2012), y el correspondiente catálogo, donde aparecen tres obras de Vicente Ibáñez Gámez, “el fotógrafo de las estrellas”: dos retratos de Gloria Swanson (1954) y uno de Gila y José Luis Ozores, también de la década de los 50. Van acompañados por una reseña biográfica del autor (GARCÍA CARRASCOSA y PALACIOS SOMOZA, 2011: 228-229).

4. Epílogo sobre el “fotógrafo sin rostro”

Poco o nada se ha tratado la figura de Anastasio Ibáñez Abad en los textos precedentes. Nos ha resultado difícil encontrar comentarios sobre su trayectoria o su obra fotográfica. No se había publicado ningún retrato que lo identificara. Si sus hermanos Juan y Alejandro eran ya de sobra conocidos, incluso sus descendientes, en cambio Anastasio parecía un Ibáñez apócrifo. Lo hallamos por fin a través de las partidas de defunción de sus hijos en Hellín, y tras un año de persecución detectivesca localizamos a sus descendientes en Villena y Valencia. Ellos nos mostraron el semblante de Anastasio Ibáñez Abad y el de su hijo Alfredo Ibáñez Romero, también fotógrafo. Las únicas referencias bibliográficas que habíamos encontrado fueron las siguientes: dos menciones en un censo de fotógrafos profesionales, en concreto para Almansa (Albacete, 1900) y para Valencia (1910) (YÁÑEZ POLO, ORTIZ LARA y HOLGADO BRENES, 1986: 562). Citas

fugaces en el boletín *Anaquel* (CLEMENTE LÓPEZ, 2008: 36) y en el texto arriba citado del historiador de Yecla, José Puche Forte. Y, por último, en *Almansa. Imágenes de un pasado, 1870-1936* se dan a conocer algunas de sus obras y el logotipo característico del reverso. La amabilidad del personal del Archivo Municipal de Almansa y de los descendientes de Anastasio Ibáñez facilitó el conocimiento de estas imágenes.

5. Conclusiones

Hay que volver a entrar en los archivos y estudiar las fuentes originales. Ha quedado patente que la exhortación de Bernardo Riego (RIEGO AMÉZAGA, 1996: 110) debe ser recordada y aplicada. La metodología para hacer Historia de la Fotografía no puede limitarse a una mera repetición. Si bien es cierto que en el pasado los investigadores podrían encontrar dificultades en el acceso a los archivos y que no contaban con la tecnología de búsqueda y acumulación de información de la que hoy disfrutamos, no menos cierto es que los ftohistoriadores cuentan actualmente con ciertas ventajas con respecto a los estudiosos de otras áreas de la Historia. Los archivos funcionan además como sustento de la memoria y cumplen una especie de misión educativa que a todas luces requiere nuestra sociedad (FONTCUBERTA, 2010: 170)

En aras de alcanzar este objetivo pedagógico, las instituciones deberían hacer el esfuerzo de fomentar la creación y el acceso a este tipo de archivos y fototecas. Ejemplos de esta implicación, en relación al legado de los Ibáñez, los encontramos en el Archivo Histórico de Gandía o en el Departamento de Fotografía de la Biblioteca Nacional de



Hijos de Juan Ibáñez Abad: Juan, Luis, Saleta, Pascual y Vicente Ibáñez Navarro. y Asunción Ibáñez Martínez

España, que viene realizando un riguroso trabajo con el fondo fotográfico de Vicente Ibáñez Gámez. Por su interés para los ftohistoriadores, transcribimos la información que nos hace llegar Amparo García Carrascosa¹³.

El archivo de Vicente Ibáñez comprende la actividad de su estudio entre 1951 y 1996, año en que fue adquirido por la Biblioteca Nacional, a través de su Departamento

¹³ Amparo García Carrascosa es integrante del equipo de Fotografía de la Biblioteca Nacional de España, y está asignada al fondo Vicente Ibáñez.

de Patrimonio Bibliográfico. Isabel Ortega, actual Jefa del Servicio de Dibujos y Grabados y anterior responsable de Fotografía, gestionó dicha adquisición, con la ayuda de Gerardo Kurtz.

La BNE custodia la mayor parte del archivo fotográfico de Vicente Ibáñez, tanto negativos como positivos y diapositivas. Inventariados, esto es, identificados los retratados y controladas las medidas y soportes, aunque aún no están catalogados, se halla la mayor parte de los positivos realizados en blanco y negro, que son el grueso de la colección, mientras que faltan por inventariar una pequeña parte de los mismos en color.

Aún no se les ha asignado una signatura definitiva, pero se encuentran perfectamente localizados y conservados en nuestro depósito. Los negativos se mantienen aún en los sobres del estudio y, para su localización, contamos con el fichero de clientes por años del propio Ibáñez.

El estado de conservación, tanto de negativos como de positivos, varía según el tipo de material y proceso en el que se realizaron y las condiciones de almacenamiento a que estuvieron expuestos en el estudio de Ibáñez, antes de su ingreso en la Biblioteca Nacional.

Se conservan negativos de vidrio y acetato, y el grado de deterioro de los mismos depende de su distinta naturaleza; por ejemplo, los realizados en los primeros 50 son los que han acusado un mayor deterioro. Por lo que se refiere a los positivos, en general en buen estado de conservación, estos se dividen por tamaños que varían de 30 x 40 cm, los más numerosos, a 50 x 60 cm, muchos de ellos adheridos a táblex, lo que ha provocado abrasiones y rozamientos en la emulsión, y cuyo deterioro por este motivo estamos intentando frenar. Una parte de la colección

nos llegó enmarcada; se trata de algunas de las obras expuestas en la muestra que la Comunidad de Madrid organizó como homenaje a su labor en 1991, "Vicente Ibáñez. Vida de un fotógrafo". Ibáñez retrató tanto a personajes de fama nacional e internacional como a individuos anónimos, y los positivos que conservamos son fiel reflejo de esa actividad.

El fondo se encuentra a disposición de los investigadores.

La necesidad de revisar los textos constituye otra reivindicación antigua (RIEGO AMÉZAGA, 1996: 106). En el mismo sentido, Miguel Ángel Yáñez Polo incide en la dificultad de acceder a fuentes de información fiables, por lo que hacer Historia de la Fotografía sólo sería posible huyendo del "dato corrompido" ya publicado y acercándose a una metodología mínima que hasta ahora, no nos engañemos, no sólo [es] inexistente, sino, con frecuencia, encubierta por una pátina de publicaciones lujosas, siempre prematuras y que no han logrado sustraerse a la fiebre de ciertos editores y a la fascinación del papel couché (YÁÑEZ POLO, ORTIZ LARA y HOLSADO BRENES, 1986: 9).

Proponemos a los investigadores o fotohistoriadores una colaboración permanente con archivos y fototecas. El intercambio constante de información, aprovechando las nuevas tecnologías, como internet, o los fondos digitalizados, no sólo facilitan la conservación, catalogación y publicación de obras, sino también un contacto entre investigadores, que podría evitar ese "copiar y pegar" de "datos corrompidos". Si los fotógrafos se distinguieron por su afán de experimentación y por probar siempre las más nuevas tecnologías, la investigación sobre los mismos no puede caer en el error de ignorar este talante y estos recursos.

Sólo por poner un ejemplo: Francisco Torres (TORRES DÍAZ, 1999: 65) utiliza una fotografía "Ibáñez" del destacado personaje hellinero general Cassola, que fecha entre 1908-1910, publicada previamente por Publio López (LÓPEZ MONDÉJAR, 1984: 80 y LÓPEZ MONDÉJAR, 2005a: 139). Hemos examinado detenidamente esta fotografía y después de comprobar la indumentaria militar y condecoraciones, el escenario, compararla con otras fotografías y corroborarlo con un militar experto, confirmamos que esta fotografía fue realizada en diciembre de 1871 o en 1872. Luego, no nos parece un buen ejemplo para ilustrar el atraso español en la incorporación de otros estilos fotográficos, como indica el autor, ¿o alguien se atrevería a comparar el estado de la fotografía de hoy con el de hace más de treinta y cinco años?

La potencia de estudio de la saga Ibáñez y sus atípicas características hacen de esta familia de fotógrafos un terreno abonado para multitud de investigaciones. Podrían realizarse estudios tanto cualitativos, como cuantitativos que podrían arrojar datos sorprendentes. Por ejemplo, en la década de los años 20 hay dos generaciones casi completas de fotógrafos trabajando simultáneamente, lo que supone una docena de profesionales de la Fotografía de la misma familia. O si intentáramos calcular aproximadamente cuántas fotografías pudieron producir esta veintena de fotógrafos a lo largo de siglo y medio, también alcanzaríamos cifras insólitas. Podrían plantearse investigaciones temáticas

o transversales: las relaciones con otros fotógrafos, la evolución de las técnicas fotográficas, de los posados, del vestuario, el análisis de dorsos y mambretes, la recuperación de la memoria de las personas retratadas, y sobre todo del importante papel que jugaron las fotografías de la saga.

Yáñez Polo aplica el "método histórico de las generaciones" a la Historia de la Fotografía y concluye que desde sus orígenes hasta 1986 se podría hablar de la existencia de cinco generaciones de fotógrafos (YÁÑEZ POLO, ORTIZ LARA y HORGADO BRENES, 1986: 11-12). Pues bien, la saga de los Ibáñez cubre esas cinco generaciones. Desconocemos si hay algún otro caso igual en el mundo, que posibilite estudios sincrónicos y diacrónicos, incluyendo casi todas las etapas de la Historia de la Fotografía. Nos preguntamos si podría abordarse una historia de la Fotografía de España a través de una sola familia paradigmática, de esta saga cuyas raíces brotan en Hellín: los Ibáñez¹⁴.

14 Esta comunicación se completó con el siguiente vídeo: *Sobre la saga de los Ibáñez: Hellín en la Historia de la Fotografía* [Vídeo]. Presentación de Beatriz Esteban Muñecas y Pedro J. Miguel Tomás en el V Encuentro de Historia de la Fotografía en CLM, el 26 de octubre de 2012 en Albacete. <<https://archivomunicipaldehellin.blogspot.com.es/2012/10/la-saga-de-los-ibanez-hellin-en-la.html>> [Consulta: 05-03-2017] y <<http://rostroseneltiempo.blogspot.com.es/2012/10/a-traves-decinco-generaciones.html>> [Consulta: 05-03-2017].

Bibliografía

- BAJAC, Q. (2011). "Fotógrafo, ¿un oficio?" en *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Barcelona: Blume.
- CANCER MATINERO, J.R. (2006). *Retratistas fotógrafos en Valencia (1840-1900)*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- CARRERO DE DIOS, M. et al. (1986). "Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha". Yáñez Polo, M. A., Ortiz Lara, L. y Holgado Brenes, M. (coord.), en *Historia de la Fotografía Española. 1839-1986*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española. pp. 155-163.
- CLEMENTE LÓPEZ, P. (2008). "El fondo fotográfico del Archivo Municipal de Almansa", en *Anaquel, Boletín de Libros, Archivos y Bibliotecas de Castilla-La Mancha*, 40.
- DELICADO MARTÍNEZ, F. J. (1996). "Historia de la fotografía en Yecla", en *El Yeclano Ausente*, 35. Yecla: Asociación de Mayordomos.
- FONTCUBERTA, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARCÍA CARRASCOSA, A. y PALACIOS SOMOZA, B. (2011) "La Fotografía en la BNE", en *Biblioteca Nacional de España: 300 años haciendo historia*, <http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/bne_cap.1c_p.152-239_baja.pdf> [Consulta: 10 de marzo de 2017].
- El ojo del tiempo: fotografía antigua en Hellín* (1998). Hellín: Museo Comarcal. [Los Legados de la Tierra-catálogo].
- La ciudad diversa: cien años de evolución urbana de Hellín a través de la fotografía* (2000). Hellín: Museo Comarcal. [Los Legados de la Tierra-catálogo].
- LAMA HERNÁNDEZ, J. M. y MIGUEL TOMÁS, P. J. (2011). "Ludwik Tarszensky Konarzensky, Conde de Lipa, pionero de la Fotografía en España" en *Cuadernos de Çafra*. Badajoz: Centro de Estudios del Estado de Feria y Museo de Santa Clara de Zafra. IX, pp. 227-243.
- LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, I. y LARA LÓPEZ, E. L. (2001). *La memoria en sepia. Historia de la fotografía jienense desde los orígenes hasta 1920*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F. y DÍAZ BURGOS, J. M. (2003). "La fotografía en otros pueblos" en Díaz Burgos, J. M. *Fotografía en la Región de Murcia*. Murcia: Murcia Cultural.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1984). *Crónica de la luz: fotografía en Castilla-La Mancha*. Madrid: Ediciones El Viso
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1989). *Die Quellen der Erinnerung / Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona: Lunwerg.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2000). *150 años de Fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2004-2005). "Informe: Fotógrafos y Fotografía en CLM" en *Añil*, 28. Centro de Estudios de Castilla-la Mancha.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2005a). *La huella de la mirada*. Barcelona: Lunwerg.

- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2005b). *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg.
- LÓPEZ PRECIOSO, J. (2004). "El ojo en el tiempo. La colección de fotografía del Museo Comarcal de Hellín (Albacete)", en *Añil*, 28. Centro de Estudios de Castilla-la Mancha: Almud ediciones.
- MIGUEL TOMÁS, P.J. (2010). "Correspondencias" en *Rostros en el tiempo. Sobre una saga de fotógrafos: los Ibáñez*, <<http://rostroseneltiempo.blogspot.com.es/2010/12/correspondencias.html>> [Consulta: 12 de marzo de 2011].
- MIGUEL TOMÁS, P.J. (2011). "Un conde que enseñaba magia: Luis Tarszenski" en *Rostros en el tiempo. Sobre una saga de fotógrafos: los Ibáñez*, <<http://rostroseneltiempo.blogspot.com.es/2011/01/un-conde-que-ensenaba-magia-luis.html>> [Consulta: 21 de enero de 2011].
- MIGUEL TOMÁS, P.J. (2011). "Un año buscando a Anastasio" en *Rostros en el tiempo. Sobre una saga de fotógrafos: los Ibáñez*, <<http://rostroseneltiempo.blogspot.com.es/2011/02/un-ano-buscando-anastasio.html>> [Consulta: 4 de febrero de 2011].
- MIGUEL TOMÁS, P.J. (2011). "Demasiado azul" en *Rostros en el tiempo. Sobre una saga de fotógrafos: los Ibáñez*, <<http://rostroseneltiempo.blogspot.com.es/2011/03/demasiado-azul.html>> [Consulta: 12 de marzo de 2011].
- MERCK LUENGO, G. (1986). "Historia de la Fotografía Murciana". Yáñez Polo, M.A., Ortiz Lara, L. y Holgado Brenes, M. (coord.) en *Historia de la Fotografía Española. 1839-1986*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española. pp. 271-302.
- MORENO GARCÍA, A. (1989). *Hellín: Crónica en imágenes*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses. "Notas Yeclanas", en *Diario de Murcia*, 30 agosto 1900, p. 2.
- RIEGO AMÉZAGA, B. (1996). "La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica" en *Ayer*, 24. Madrid: AHC-Marcial Pons. pp. 91-112.
- TORRES DÍAZ, F. (1999). *Crónica de un siglo de Fotografía en España (1900-2000)*. Barcelona: FotoVentas.
- VILLAVERTE GUILLEN, F., GÓMEZ CORTÉS, J. y PIQUERAS GARCÍA, R. (1985). *Almansa, imágenes de un pasado, (1870-1936)*. Almansa: Instituto de Estudios Albacetenses.
- YÁÑEZ POLO, M.A., ORTIZ LARA, L. y HOLGADO BRENES, M. (1986). *Historia de la Fotografía Española. 1839-1986. Actas del I Congreso de la Fotografía Española*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española.

VI ENCUENTRO

**TRAS LA CÁMARA: CENTENARIO DE CASIANO ALGUACIL (1914 - 2014)
Y HOMENAJE A MANUEL CARRERO DE DIOS**

PONENCIAS

- 167 LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE CASIANO ALGUACIL EN EL ARCHIVO DE LA DIPUTACIÓN DE TOLEDO
M^a Jesús Cruz Arias
- 177 LAS FOTOGRAFÍAS DE CASIANO ALGUACIL EN EL ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO
Mariano García Ruipérez
- 191 FROM ANDALUCÍA TO VIZCAYA: "RECUERDOS Y BELLEZAS" OF AN UNKOWN ALGUACIL
Patrick Lenaghan
- 209 MANUEL CARRERO DE DIOS, IMPULSOR DE LA RECUPERACIÓN DE ALGUACIL
Isidro Sánchez Sánchez
- 227 CASIANO ALGUACIL: MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS TOLEDANAS
Beatriz Sánchez Torija
- 247 CASIANO ALGUACIL EN LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE PATRIMONIO NACIONAL
Reyes Utrera Gómez

COMUNICACIONES

- 263 APROXIMACIÓN A UNA HISTORIA DE LA TARJETA POSTAL ANTIGUA DE PUERTOLLANO (1906-1933)
José Domingo Delgado Bedmar
- 277 TURISMO Y FOTOGRAFÍA EN LA CIUDAD DE TOLEDO A TRAVÉS DE SUS MONUMENTOS
Jesús Nicolás Torres Camacho

PONENCIAS



LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE CASIANO ALGUACIL EN EL ARCHIVO DE LA DIPUTACIÓN DE TOLEDO

M^a Jesús Cruz Arias
Archivo de la Diputación Provincial de Toledo

Resumen

La Diputación Provincial de Toledo conserva en su Archivo 241 negativos fotográficos en placas de vidrio, de 18 x 24 cm., del fotógrafo toledano Casiano Alguacil, cuyo hallazgo fortuito se produjo en 1981 al realizarse en sus depósitos unas obras de acondicionamiento. En el presente trabajo se explican las condiciones en se hallaron las placas, los motivos de su presencia en dicha institución y su proceso de restauración, así como la descripción y temática de la colección, constituida por imágenes pertenecientes a un buen número de ciudades castellanas y andaluzas, todo un legado que contribuirá a conocer mejor la obra de este pionero de la fotografía en Toledo.

Palabras clave: Casiano Alguacil, Diputación, Toledo, Conservación, Placas de vidrio.

Abstract

The Provincial Delegation of Toledo preserves in its Archive 241 photographic negatives in 18 x 24 cm. glass plates by the Toledo photographer Casiano Alguacil, whose fortuitous finding occurred in 1981 when some conditioning works were being made. The present work explains the conditions in which the plates were found, the reasons for its presence in the institution and its restoration process, as well as the description

and theme of the collection, constituted by the images which belong to a good number of Castilian and Andalusian cities, a legacy that contributes to a better understanding of the work of this pioneer of Toledo photography.

Keywords: Casiano Alguacil, Provincial Delegation, Toledo, Conservation, Glass plates.

1. Historia de su conservación

Quando accedí al cargo de Archivera Provincial en la Diputación de Toledo en 1979, uno de los primeros y más urgentes objetivos fue el acondicionamiento de la sala de trabajo y de los depósitos del Archivo, que carecían de las condiciones apropiadas para la conservación de los fondos y para proporcionar un servicio eficaz a los usuarios del mismo. Al mismo tiempo había que llevar a cabo la organización de la documentación que se encontraba en su mayor parte sin clasificar ni ordenar. El estado precario en que se encontraba el Archivo obedecía a varias causas, pero la principal sin duda fue la falta de persona responsable directa que se ocupase del mismo durante varios años, desde la jubilación del archivero que me precedió, sumado al hecho de que en los últimos años de su dedicación se produjeron numerosas ausencias por enfermedad, sin olvidar la carencia

habitual de medios necesarios. Esta situación, a la larga, produjo un descontrol total de los documentos y significó un patente perjuicio en el funcionamiento general del Archivo. El hecho cierto es que fue necesario comenzar a organizarlo prácticamente partiendo de cero.

1.1. Condiciones en que se hallaron las placas

Para conseguir el primer objetivo se propusieron obras de reforma y acondicionamiento de las dependencias. En el transcurso de 1981, durante la ejecución de las mismas, al remover y trasladar legajos y paquetes de documentación, se hallaron unas cajas de cartón frágiles, atadas con cuerdas, sin ninguna protección, que contenían un total de 241 negativos fotográficos realizados sobre placas de vidrio, en formato de 18 x 24 cm, con emulsión de colodión húmedo, del conocido fotógrafo toledano Casiano Alguacil. No se tenía noticia alguna de su existencia, pues no figuraban en ningún inventario ni registro, de ahí que lo considerásemos un *hallazgo* fortuito e importante. Se recogieron en cajas convencionales de archivo, de la mejor manera posible, dentro de los medios que se tenían al alcance, procurando evitar el roce entre ellas, hasta tanto se formalizase un tratamiento adecuado de las mismas.

En general, su estado de conservación era deficiente, dadas las pésimas condiciones en que se encontraron, expuestas al polvo y a la humedad, pero, a pesar de haber sufrido los estragos del tiempo, traslados y malas instalaciones, el azar había permitido que gran parte de los negativos se mantuviese en bastante buen estado y que en su totalidad pudiesen ser recuperados y aprovechados.

1.2. Motivo de su presencia en el archivo

¿Por qué se encontraban en los depósitos del Archivo? ¿Cómo llegaron hasta allí? Esta es una cuestión que también puede achacarse al azar, aunque, eso sí, con la intervención del archivero D. Emilio García Rodríguez, mi predecesor en el cargo. Los estudiosos de la vida y obra de nuestro fotógrafo toledano constatan que el mismo autor hizo donación de su legado al Ayuntamiento, pero no donó material alguno a la Diputación Provincial. Beatriz Sánchez Torija afirma que Eugenio Rodríguez poseía un gran número de placas de Alguacil, parte de ellas de temática no toledana, que no tenían salida comercial y por ello decidió donarlas a la Diputación de Toledo (SÁNCHEZ TORIJA, 2006: 57-58). En el Archivo no se ha encontrado ningún acta de entrega, ni nota o relación de dichas placas, por lo que no tenemos constancia escrita de que se efectuase tal donación.

No podemos precisar tampoco desde qué fecha permanecían en los depósitos. Solo podemos conjeturar, y ello es lo más probable, que en los años 50 o 60 del pasado siglo, el entonces archivero, Emilio García Rodríguez, conocedor de las mismas y sensible a toda obra artística, se pusiese en contacto con la Casa Rodríguez y acordase recoger y conservar un material que a la misma no le servía y que tenía almacenado sin utilizar. Algún comentario verbal nos ha llegado en este sentido. Pero debió ser decisión personal, no institucional, porque no existe ninguna propuesta o informe elevado por su parte a la Corporación ni ningún acuerdo provincial referido a este asunto.

Sospechamos, además, que en esos momentos no fueron considerados material propio y específico de archivo, como tampoco lo eran las cajas de azulejos y

de artesanados antiguos que, procedentes de edificios propiedad de la Diputación, ocupaban, sin embargo, gran parte de los pasillos del depósito. Con su actuación, el citado archivero, a pesar de las inapropiadas condiciones que hemos expuesto, salvó a estos documentos histórico-artísticos, de un valor incalculable, de una posible pérdida y favoreció el incremento del patrimonio cultural de esta institución y de Toledo, en definitiva.

2. Proceso de restauración

La restauración de las placas se encomendó al experto en fotografía y en técnicas de restauración, Manuel Carrero de Dios, que también se había encargado de la recuperación de la colección municipal. En septiembre de 1981 se elevó propuesta a la Comisión de Gobierno, acompañada del informe y proyecto redactado por Carrero, que fue aprobada el 16 de noviembre. Los trabajos se llevaron a cabo durante 1982 y 1983, finalizándose en junio de este año.

En el proceso de restauración se siguieron las siguientes fases¹:

- Limpieza del polvo y suciedad que contenían las placas por sus malas condiciones de almacenamiento. Algunas presentaban roturas en esquinas y fragmentos que se recompusieron, bordes desvaídos o zonas que habían perdido parcialmente su emulsión, consecuencia de las vicisitudes sufridas a lo largo del tiempo. Esta tarea, tan delicada, se realizó respetando la

intención y los métodos del autor, intentando recuperar su estado primitivo.

- Obtención por contacto de un positivo matriz o internegativo de cada placa sobre película plana en soporte de poliéster, de tamaño ligeramente superior- para contar con unos bordes sin imagen que facilitasen su manejo y portasen la signatura identificativa, pero conservando su idéntico formato. Este positivo sirve para obtener cuantos negativos se necesiten de la imagen, sin recurrir a la placa original, garantizándose así su conservación y su integridad.
- Obtención de un negativo copia, también sobre película plana en poliéster, a partir de cada positivo matriz, como réplica exacta de la placa y en su mismo formato. Estos negativos permiten efectuar reproducciones positivas en papel para su divulgación.
- Realización de positivos en papel en el mismo formato que las placas, formando con ellos cuatro álbumes, montados en hojas de cartulina con separadores de papel cristal para su consulta por los usuarios del Archivo.
- Complementariamente se confeccionaron diapositivas, en paso universal, de cada imagen, montadas sobre marquitos de 5 x 5 cm, en un álbum de hojas intercambiables, para facilitar su manejo.

Una vez restauradas y obtenidas las copias, todo el material se acondicionó debidamente para su poste-

¹ Siguiendo el expediente de restauración conservado en el Archivo y la explicación que el propio restaurador nos proporciona en el prólogo de la obra *Toledo en la fotografía de Alguacil 1832-1814*, Toledo, 1983, pp. XVI –XVII.



Ávila. Claustro de san Vicente

rior conservación. Las placas se introdujeron en bolsas de cartulina fuerte herméticamente cerradas, en posición vertical sobre su lado mayor y se colocaron en un fichero apropiado a su tamaño, separadas entre sí por 5 mm. Los positivos matriz y los negativos copia se acondicionaron igualmente en bolsas de cartulina de menor gramaje, en ficheros metálicos. Todas las bolsas fueron proporcionadas por el restaurador. Una leyenda con la identificación de su contenido y signatura faci-



Burgos. Puerta de la Pellejería de la Catedral

lita su localización y uso. Es justo destacar y agradecer desde aquí el magnífico e impecable trabajo de restauración realizado por Carrero de Dios, gracias al cual hoy podemos disfrutar y aprovechar este interesante legado.

La labor de identificación y clasificación corrió a cargo del personal del Archivo. No fue tarea fácil, sobre todo en el caso de las imágenes que reproducen interiores de los monumentos, detalles de coros, capillas, pilares, sepulcros, puertas, fragmentos de relieves, etc., ya que

los pies de las placas son por lo general muy escuetos, cuando no carecen de él, y aluden solamente al autor, localidad y edificio, sin especificar más datos.

A las placas, y a los negativos y positivos realizados de ellas, se les proporcionó una signatura alfanumérica, dando una letra a cada provincia, de Ávila a Zamora, siguiendo el orden alfabético de las mismas, un número a cada monumento y un número correlativo a cada imagen dentro del mismo. Así, B corresponde a Burgos, B1 corresponde a la Catedral de Burgos, B1-1 a su fachada principal, B1-5 a la puerta de la Pellejería, etc.; B2, a la Cartuja de Miraflores, B2-1, a su vista exterior, etc. Tres de las placas de la colección no pudieron identificarse, puesto que reproducen detalles, fragmentos de tallas renacentistas con decoración vegetal y algún emblema de orden religiosa, muy difíciles de ubicar en una obra concreta.

Hay que advertir la particularidad de que existen once placas múltiples (una de ellas repetida), del mismo formato que las demás, de 18 x 24 cm, que incluyen seis imágenes cada una, las cuales constituyen una muestra del método que seguía Alguacil y los fotógrafos coetáneos para reproducir en serie imágenes para su uso en postales. Corresponden a Burgos, Salamanca y Sevilla, sumando un total de sesenta fotografías. De la mayoría existen también placas individuales, excepto de veintitrés, cuyos positivos y negativos se han sacado de estas múltiples para tener la colección completa. Por eso el resultado son 264 imágenes, aunque sean 241 las placas existentes.

3. Temática e importancia de la colección

La colección está constituida por reproducciones fotográficas de diversos monumentos y objetos artísticos



León. Fachada del convento de san Marcos

españoles en su mayor parte de las provincias de Ávila, Burgos, León, Madrid, Salamanca, Segovia, Sevilla y Zamora, además de otras que cuentan tan solo con alguna placa, como Guadalajara, Murcia y Toledo. Es sabido el interés de Casiano por los monumentos arquitectónicos representativos de las ciudades castellanas y andaluzas, a los que logró dar un toque personal, reflejo de su sensibilidad artística, siendo también consciente de su potencial valor turístico y comer-



Madrid. Lavanderas en el río Manzanares



Madrid. Sala del Museo Arqueológico Nacional

cial. De vez en cuando suele incluir tipos populares, mendigos, monjes, o algún elemento que humaniza la escena y le proporciona cotidianeidad. Nos asombra la perfección que alcanza en los interiores, el dominio de la luz, el tratamiento del claro-oscuro, usando los medios limitados de la época.

Hoy día constituyen verdaderos documentos del pasado, puesto que a lo largo de un siglo los monumentos fotografiados, así como su entorno, han sufrido cambios, deterioros o restauraciones, lo que convierte a la colección en una obra única e irreplicable. Lo mismo se puede decir de las fotografías tomadas en los museos arqueológicos de León y en el Nacional de Madrid, de objetos y piezas artísticas, relieves, reproducciones de puertas, arcos, capiteles, de salas enteras, etc. Son un valioso testimonio gráfico de la historia de los museos, de la técnica usada en la exposición de las piezas, de su montaje, de objetos que conservaba en aquel

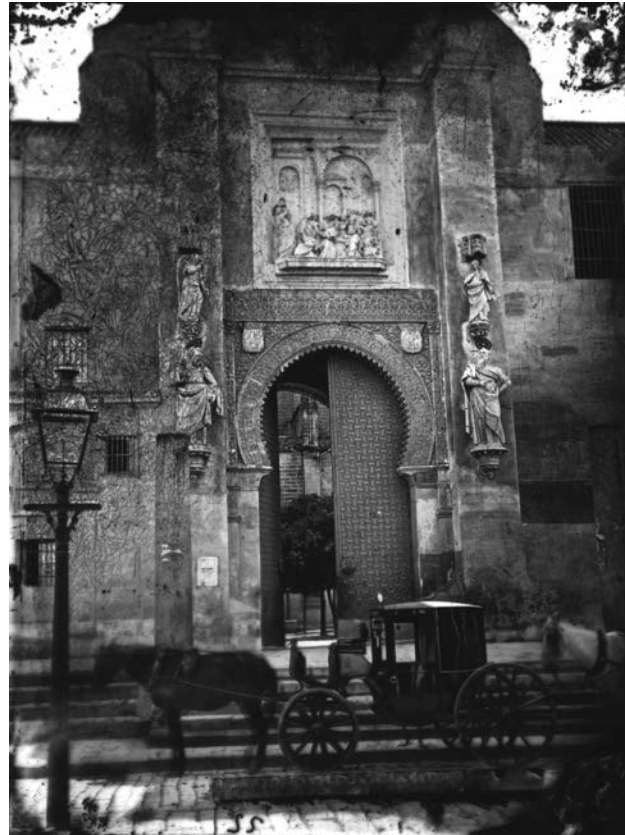
momento y que hoy día han pasado a otros museos, aspectos todos de gran interés museístico.

La mayoría de estas fotografías debieron tomarse a finales de la década de 1870 y primeros años de la siguiente para formar con ellas su colección de *Monumentos Artísticos de España*, que vendía por entregas o de forma aislada. Y puede que las haya de los primeros años del XX, cuando se constata la presencia de nuestro ya afamado fotógrafo trabajando en Burgos, Segovia y Zamora (GONZÁLEZ, 2002: 87). Aproximadamente el ochenta por ciento de las mismas figuran entre las enumeradas en el catálogo de su establecimiento fotográfico (situado en la calle del Comercio, nº 6), publicado en 1907 (1907: 8-16), bajo los epígrafes de las ciudades que forman la Colección que nos ocupa, que son todas, excepto Córdoba y Sigüenza.

La cantidad de imágenes por provincia y su distribución por monumentos, edificios o centros es la siguiente:



Salamanca. *Iglesia de san Martín*



Sevilla. *Puerta del Perdón de la Catedral*

- ÁVILA: 49 imágenes, de las cuales 19 son de la Catedral, 11 de la iglesia de San Vicente, 14 del convento de Santo Tomás, 3 de la iglesia de San Pedro, y 2 de arquitectura civil.
- BURGOS: 74 imágenes, de las cuales 39 son de la Catedral, 16 de la Cartuja, 4 del monasterio de la Huelgas, 6 de la iglesia de San Nicolás, 1 de una escultura de santo Domingo de Silos, 6 de arquitectura civil, una panorámica y 3 múltiples (una repetida).
- GUADALAJARA: Solamente una, que corresponde al palacio del Duque del Infantado.
- LEÓN: 25 imágenes, de las que 16 son de la Catedral, 6 del convento de San Marcos y 3 del Museo Arqueológico.
- MADRID: 37 imágenes, de las que 32 son del Museo Arqueológico Nacional, 2 de arquitectura civil (Palacio Real y Banco de España), una panorámica del puente de madera sobre el Manzanares, con la ciudad al fondo y otra de Alcalá de Henares.



Segovia. Convento de santa María del Parral

- MURCIA: Dos pasos procesionales de Salzillo (el Prendimiento y la Soledad)
- SALAMANCA: 31 imágenes: 5 de la Catedral Nueva, 3 de la Vieja, 4 del convento de San Esteban, una de la iglesia de San Martín, 11 de monumentos civiles, una panorámica de la ciudad y 6 múltiples.
- SEGOVIA: 9 imágenes: 2 de la Catedral, 6 del convento del Parral y una del acueducto romano.
- SEVILLA: 27 imágenes: 4 de la Catedral, 7 del Alcázar, 8 de la Casa de Pilatos, 6 de arquitectura civil (Ayuntamiento y Palacio Arzobispal) y 2 múltiples.

- TOLEDO: Solamente dos imágenes, correspondientes a la talla de un Cristo de la Catedral y al castillo de Polán.
- ZAMORA: 5 imágenes: 2 de la Catedral y 3 de la iglesia de La Magdalena.

4. Divulgación de la colección

La existencia de este material se dio a conocer a las provincias interesadas, de las que se conservaban imágenes, pero no tuvo mucha repercusión en su utilización y aprovechamiento; tan sólo se realizaron algunas copias concretas, a petición de algún investigador y se proporcionó la relación de fotografías de alguna de las localidades.

En febrero de 1996 se aprobó, por Decreto de la Presidencia, el préstamo de nueve placas y sesenta y nueve diapositivas, a solicitud de la Filmoteca Regional de la Junta de Castilla y León, en colaboración con la Obra Social y Cultural de Caja España, para montar una exposición itinerante por tierras de esa Comunidad. Concretamente las localidades fueron Salamanca, Aguilar de Campoo (Palencia), Medina de Rioseco e Iscar (Valladolid), Benavente y Puebla de Sanabria (Zamora) ubicándose en museos, centros y salas culturales, instaladas las placas en vitrinas herméticas, expuestas a 50-75 lux de media. La duración de dicha exposición fue de cuatro meses, de julio a octubre del citado año, editándose un catálogo en el que se reprodujeron seis de las placas expuestas, con un comentario sobre la vida y obra de Alguacil ([CATÁLOGO], 1996: 12 p).

No se han publicado, a partir de entonces, más fotografías de la Colección, excepto la que incluyó Publio López Mondéjar en su obra sobre las primeras

imágenes de Madrid. Es una curiosa y espléndida vista del puente de madera sobre el Manzanares, con las lavanderas y sus tendales en las orillas y con la ciudad al fondo, que reproducimos en este texto (LÓPEZ MONDÉJAR, 1999: 186).

Sin duda la divulgación más eficaz de estas imágenes se ha hecho últimamente a través de la página *web* de la Diputación de Toledo, desde el Servicio del Archivo, donde se muestran todas las de la Colección, por provincias y localidades, pudiéndose obtener copia de las mismas.

Con esta pequeña aportación al conocimiento de la obra del que fue considerado “Decano de la fotografía toledana”, queremos resaltar la importancia de este legado relativo a monumentos y obras artísticas de más de una decena de provincias españolas, captados con gran maestría y perfección técnica por este insigne toledano, un adelantado a su tiempo, pionero de la fotografía en Toledo, que hemos tenido la suerte de conservar.

Bibliografía

- [CATÁLOGO] (1996). *Casiano Alguacil 1832-1914. Primeras imágenes* / [organiza y patrocina] Caja España, Obra Cultural.
- [CATÁLOGO] (1907). *Catálogo y detalles de fotografías de monumentos artísticos de Casiano Alguacil: premio de honor y primer premio en el concurso fotográfico de Toledo en 1906*, Madrid.
- GONZÁLEZ, R. (2002). *El asombro en la mirada: 100 años de fotografía en Castilla y León (1839-1939)*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1999). *Madrid, laberinto de memorias: (cien años de fotografía, 1839-1936)*. Madrid: Lunweg.
- SÁNCHEZ TORIJA, B. (2006). *Casiano Alguacil. Los inicios de la fotografía en Toledo*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.

LAS FOTOGRAFÍAS DE CASIANO ALGUACIL EN EL ARCHIVO MUNICIPAL DE TOLEDO

Mariano García Ruipérez
Archivo Municipal de Toledo

Resumen

El Archivo Municipal de Toledo conserva la mayor parte de las fotografías realizadas por Casiano Alguacil (1832-1914) sobre esta ciudad. En este texto se recogen las vicisitudes que posibilitaron su ingreso en este centro en 1914 y se da cuenta de la evolución de este fondo fotográfico hasta la actualidad en aspectos relacionados con su instalación, conservación, descripción, reproducción y difusión.

Palabras clave: Casiano Alguacil, Toledo, Historia de la fotografía, Fondos fotográficos, Conservación, Digitalización.

Abstract

The Municipal Archive of Toledo conserves most the photographs made by Casiano Alguacil (1832-1914) on this city. This text describes the vicissitudes which allowed them to enter this center in 1914 and the evolution of this photographic archive up to the present in aspects related to its installation, conservation, description, reproduction and diffusion.

Keywords: Casiano Alguacil, Toledo, History of photography, Photographic archives, Conservation, Digitization.

1. Su ingreso en el Archivo (1908-1914)

Hace unos años participamos en la edición de la obra *Toledo entre dos siglos en la fotografía de Casiano Alguacil* con un texto que titulamos "La colección fotográfica de Casiano Alguacil en el Archivo Municipal de Toledo" (GARCÍA, 2008). En él dábamos cuenta de cómo llegó este fondo fotográfico a ser propiedad municipal. Pero hoy sabemos más.

Resumamos. En la sesión de 25 de noviembre de 1908 el ayuntamiento examinó una instancia firmada por ciento veinticinco vecinos en la que solicitaban la creación de un Museo Artístico Fotográfico en las casas consistoriales, encargando a Casiano Alguacil su instalación, custodia y conservación, a cambio de un corto estipendio. Además, según se dice en el escrito, firmado entre otros por Ricardo Arredondo, Juan Moraleda y Esteban, Sebastián Aguado, Ventura Reyes Prosper, Manuel Castaños Montijano, Vicente Cutanda o Aurelio Cabrera, Alguacil tenía "gran número de clisés de dicho Toledo que en obsequio de sus conciudadanos pone gustoso a disposición del Municipio"¹. La corporación así lo aprobó en sesión de 2 de diciembre de 1908. Casiano, que tenía entonces 76 años, recibiría a cambio un salario diario de 1,50 pesetas por este cometido.

¹ Esta solicitud se conserva en el AMT, caja 3962.

También se le otorgaron 150 pesetas para afrontar los gastos de instalación necesarios de este Museo en las casas consistoriales.

No nos resulta fácil conocer las fechas exactas en las que ese Museo fotográfico estuvo abierto al público. Con toda seguridad era visitable a mediados de 1909 tal y como se recoge en una noticia aparecida en el periódico toledano *El Castellano*, en su ejemplar de 19 de junio. En él se indica concretamente que:

Ha sido objeto de merecidas alabanzas la exposición de fotografías y objetos artísticos de Toledo instalada en el piso principal del Ayuntamiento. El autor de las fotografías expuestas es el Sr. Alguacil, y en todas ha marcado el sello de su arte, pues nadie ignora que es fotógrafo de gusto y de mérito².

Dos años después, en 1911, con motivo de las Fiestas del Corpus, se celebró en Toledo un Concurso de Fotografía Artística auspiciado por el Ayuntamiento³ y bajo la dirección de Buenaventura Sánchez Comendador. Las obras fueron expuestas en el paraninfo del Instituto (Palacio de Lorenzana) y de ello se hicieron eco publicaciones periódicas de tirada nacional. Casiano Alguacil recibió el primer premio de las fotografías obtenidas en Toledo tras presentar al concurso "una numerosísima colección, entre la que se observa más de una vein-

tena de asuntos que son verdaderos cuadros"⁴. ¿Eran reproducciones de fotografías realizadas hace tiempo o fueron tomadas por Casiano para esta ocasión? Si es esto último supondría que el maestro se siguió sirviendo de la cámara para retratar su ciudad rayando los ochenta años de edad, aunque lo más probable es que se sirviera de copias de fotos hechas bastante antes ¿Seguía abierto el Museo Fotográfico en las casas consistoriales? Sabemos que sí.

En el mes de febrero de 1912 un grupo de vecinos se dirigió al Ayuntamiento solicitando que se aumentara la consignación que recibía Casiano Alguacil. En concreto pedían que se le duplicara esta cantidad, es decir que se le entregaran tres pesetas diarias, "a cambio de que el sr. Alguacil done al Ayuntamiento los clichés que posea de los monumentos de Toledo"⁵. Así se aprobó quedando encargado el Alcalde de gestionar lo propuesto. En la sesión municipal en la que se trató este asunto, el concejal Manuel Cano Gutiérrez argumentó que las fotografías de monumentos toledanos de Alguacil "se han extendido por todo el Orbe, habiendo contribuido en gran manera a que esta población sea visitada por multitud de extranjeros". El también concejal Victoriano Medina remarcó que Casiano era "uno de los toledanos que más han contribuido con sus

2 *El Castellano* de 19 de junio de 1909, p. 3.

3 Parece que fue propuesta del concejal Victoriano Medina, presidente de su Comisión de Festejos.

4 *Heraldo de Madrid* de 16 de junio de 1911. Los accésits fueron para Daniel Lucas, de Toledo y Fernando López, de Madrid. A este "Concurso y Exposición de Fotografía Artística en Toledo" le dedicó un amplio reportaje la revista *Gran Vida* en su número 99 de junio de 1911, en concreto las pp. 178-180. En él aparecen reproducidas dos fotos de la procesión del Corpus de B. Sánchez Comendador y de F. López. Véase también la p. 3 de *El Castellano* de 1 de julio de 1911.

5 *El Castellano* de 24 de febrero de 1912, p. 2.

obras al fomento del turismo y cuyos clichés de monumentos, según la autorizada opinión de los señores jurados del último concurso fotográfico son de incalculable mérito”⁶.

Las gestiones del Alcalde con Casiano debieron resultar efectivas, aunque la entrega de los clichés se fue demorando. En el mes de octubre de 1914 todavía los tenía el fotógrafo en su poder. Su Museo Fotográfico colocado en la “galería municipal” sufría los vaivenes propios de la actividad cultural de la ciudad. En concreto, por entonces, sus fotografías habían sido descolgadas para exhibir en esa zona cuadros de Vera. El alcalde, Félix Conde y Arroyo, argumentó en la sesión municipal de 21 de octubre de ese año que “estaba esperando a que mejorase el señor Alguacil para pedirle que trajera los clichés”⁷.

Una semana después, en una nueva sesión municipal, el Alcalde informó a los concejales que “recogió y están en el archivo los clichés del señor Alguacil”⁸. En el diario *El Castellano* se mencionó incluso el número total de clichés, 690⁹, dato que no figura en el libro de acuerdos municipales. Apenas unas semanas después, una vez conocido el fallecimiento del insigne fotógrafo, acaecido el día 3 de diciembre, los regidores toledanos reflejaron en la sesión celebrada el 9 de diciembre de 1914 su sentimiento por la muerte del artista, “conce-

diéndole a perpetuidad la sepultura donde reposan sus restos”¹⁰.

Las placas de vidrio de monumentos toledanos realizadas por Casiano Alguacil ingresaron, pues, en el Archivo Municipal entre el 21 y el 27 de octubre de 1914. Y no creemos que estuvieran relacionadas pues Casiano no numeró sus copias fotográficas como sí hicieron otros fotógrafos de la época. Es el caso, por poner algunos ejemplos, de Juan Laurent, Josep Thomas o Rafael Garzón.

Ningún positivo en papel de los realizados por Alguacil van identificados con un número. Es muy posible que solo al final de su vida numerara sus placas de vidrio relativas a monumentos. Al menos lo hizo en el folleto titulado *Catálogo y detalles de fotografías de monumentos artísticos*, (ALGUACIL, 1907). Como sabemos distinguió en él varios bloques nada precisos.

Las fotos de Toledo, que van del núm. 1 al 214, las diferenció por estilos artísticos y en algunos casos por edificios, incluyendo también fotografías de los cuadros del Greco (núms. 215-258), grabados de portadas de libros (259) y postales de láminas del Quijote (260). A partir del número 261 referencia placas de otras poblaciones: Salamanca (núms. 261-313), Burgos (314-336), Cartuja de Miraflores de Burgos (337-363), Ávila (364-403), Segovia (404-423), Zamora (424-434),

6 Sesión del ayuntamiento pleno de Toledo de 21 de febrero de 1912, AMT, Libros Mss, Sec. A, núm. 329, fol. 55v-56.


7 Sesión del ayuntamiento pleno de Toledo de 21 de octubre de 1914, AMT, Libro Mss, Sec. A, núm. 331, fol. 262v.

8 Sesión del ayuntamiento pleno de Toledo de 28 de octubre de 1914, AMT, Libro Mss, Sec. A, núm. 331, fol. 289v.

9 *El Castellano* de 31 de octubre de 1914, p. 9.

10 Sesión del ayuntamiento pleno de Toledo de 9 de diciembre de 1914, AMT, Libro Mss, Sec. A, núm. 331, fol. 349v. Los gastos de su entierro habían sido abonados por el Sr. Díaz Marta.

150 contos en papel
 De vellón, y en papel
 De seda, y en papel



Excmo. Señor

Los que suscriben, vecinos de Toledo a V. E. son el distrito república española:

Que es la Ciudad que habitamos como un conuincio o reunión de la tierra de la Patria desde la mas remota antigüedad, que con bellísima página de esta historia los innumerables palacios, casas, iglesias, y los muchos monumentos que en forma de memoria, que tanta obra es esta, tanto monumentos han sido estériles, y dadas a conocer al mundo todo por nuestra conuincio Don Casiano Alguacil, que en sus fotografías ha revelado por todas partes de Toledo artístico, monumental y monumental; que por su múltiple y sentida obra tiene gran número de obras de esta Ciudad, que ha obrado de sus obras desde que por gusto o a disposición del Sr. Alguacil, y cuando los nobles monumentos que obiga el mencionado conuincio sobre los monumentos con un acuerdo, se fundase un museo artístico fotográfico que pudiese colocarse en la galería del piso principal de las casas conuincionales, mandamos al repete de Alguacil

Rovoy

de su instalación, cada día y conuincio ~~en el distrito república española~~ ~~República~~, mediante un modelo estipulado, y con la cantidad indispensable para el gasto de los materiales necesarios que no pasasen de 150 pesetas.

Al mismo tiempo se encargaría de hacer para las escuelas municipales selecciones de monumentos para que oportunamente los explicara el profesor de sus discípulos.

Gracia que no olvide alcanzar de V. E. una vida que los monumentos que

Toledo don de Noventa de mil monumentos este

Miguel Ruiz Julián Ponce
 Calisto Toranzo
 Joaquín Salas Judaro Salas
 y Rodrigo
 Emilio Corral Juan María
 Joaquín Salas Antonio López
 Juan María

Excmo. Señor.

Señal de Constitución de esta Ciudad

1908-11-12 Solicitud de creación del Museo Fotográfico de Casiano Alguacil

León (435-449), Sigüenza (450-464), Madrid (465-478), Sevilla (479-489) y Córdoba (490-501). En sus últimas páginas incluyó una "Adición al catálogo" en el que describe las identificaciones de los números 502 a 542, con fotos de Toledo y de otras poblaciones que desconocemos por qué no las incluyó con las anteriores en su secuencia respectiva. ¿Las decidió añadir cuando

ya tenía realizado el grueso del catálogo? Pensamos que sí. Esto nos lleva a creer que en su archivo poseía otras muchas placas que no quedaron reflejadas en su catálogo de 1907. Y no solo nos referimos a las tomadas a particulares que acudían a su estudio para realizarse retratos, sino también a las que pudo hacer de temas de actualidad actuando como periodista

gráfico. Todas esas placas se han perdido, aunque de algunas conservamos copias en papel¹¹.

Es más, también es factible pensar que en 1907 no poseía todas las placas de monumentos artísticos que había realizado hasta entonces pues, en el transcurso de su vida, pudo haber vendido algunas y otras pudieron deteriorarse o perderse. La existencia actual de copias en papel de fotografías de Casiano con esa temática no incluidas en ese catálogo y de las que no conservamos sus placas argumenta nuestra afirmación.

¿Cuántas placas de “monumentos artísticos” realizó Casiano? La pregunta tiene una difícil e imprecisa respuesta. Y el *Catálogo* de 1907 no ayuda mucho. En él figura un número delante de cada asiento descriptivo con la particularidad de que en bastantes ocasiones ese número identifica más de una placa. Por ejemplo, el número 8 correspondía con cuatro detalles del exterior de la puerta de los Leones de la Catedral, por lo que es lógico pensar que existirían cuatro placas con ese mismo número. El 214 son “doce detalles de los alrededores de Toledo, el 260 identifica 32 postales de láminas del Quijote... La cuestión es que a veces simplemente indica “Detalles...” sin especificar cuántos por lo que es imposible cuantificar el número total de placas existentes en 1907¹². Y no faltan descripciones aún más imprecisas

como la 79 “Varios patios de casas particulares de los siglos XV y XVI¹³”, la 80 “Detalles de los mismos” y la 81 “Varias portadas”. El ejemplo más extremo es el 478 que reseña como “gran número de fotografías de objetos pertenecientes al Museo Arqueológico de Madrid...”¹⁴. Si tenemos en cuenta las descripciones, es decir si al recoger “Cuatro detalles...” contamos como cuatro placas, aunque estén agrupadas con un solo número, el total de placas reflejadas en ese catálogo es como mínimo de 1.036, de las que unas 540 serían de temática toledana. Pero hay muchas descripciones en plural del tipo “detalles”, “vistas”, “patios...” que solo hemos contado una vez. Intuimos que de una manera u otra en ese catálogo pueden referenciarse en torno a las 1.300 placas. Pero ya sabemos que tenía más que no incluyó en ese catálogo.

El Ayuntamiento de Toledo recibió, apenas unas semanas antes de la muerte de Casiano, 690 placas de vidrio de “monumentos artísticos” toledanos, según se afirmaba en *El Castellano* incluyendo entre ellas fotos de los cuadros del Greco y de las portadas de libros de la Biblioteca Provincial. Pero sabemos que fueron más. También en el lote llegaron dos placas de los castillos de Maqueda y Guadamur y otras tres de ciudades no toledanas (Burgos, Sigüenza y Alcalá de Henares),

11 En el Archivo Municipal de Toledo disponemos de un retrato de una joven en tamaño de carta de visita. Como ejemplo de su actividad como periodista gráfico resaltamos el reportaje que hizo Casiano Alguacil de la inundación sufrida por la localidad de Consuegra en 1891. Seis de sus fotos fueron reproducidas en la revista barcelonesa *La Ilustración Artística* de 12 de octubre de 1891, y también se hizo eco de ellas el diario madrileño *El Imparcial* de 2 de octubre de ese mismo año.

12 Ejemplos serían el número 151 “Detalles de la iglesia de San Pedro Mártir”, el 152 “Detalles del convento de San Clemente”...

13 El 207 recoge “Veinte detalles de patios, varios siglos”. Los del número 79 los tenía en su apartado de estilo gótico y estos últimos en el bloque relativo a “estilo árabe y mudéjar”.

14 El 519 es una “Colección de sesenta tableros del Renacimiento, útiles para tallistas...”



Mueble que custodiaba las placas de Alguacil en las instalaciones del Archivo Municipal hacia 1970

posiblemente por una mala identificación¹⁵. Desconocemos cómo se hizo la selección y si en ella participó o no Casiano, posiblemente ya bastante enfermo.

Podemos afirmar que la casi totalidad de las placas relacionadas con la ciudad de Toledo que figuran en el catálogo de 1907 llegaron al archivo municipal en 1914. Suerte más dispar debieron tener las hechas fuera de la provincia. Pongamos un ejemplo. En ese impreso se describen al menos 82 placas de Salamanca y en el Archivo de la Diputación Provincial de Toledo solo se conservan 31 imágenes en la actualidad¹⁶. Y lo mismo parece ocurrir con otras ciudades ¿Dónde están las que faltan?

2. Su primera instalación y descripción: el trabajo de Buenaventura Sánchez Comendador (1916-1917)

Entregadas las placas en las instalaciones del Archivo Municipal poco o nada se habría hecho en ellas, una vez muerto Casiano, si no se hubieran producido peticiones de fotógrafos toledanos para su utilización. El primero fue Abelardo Linares que solicitó al Ayuntamiento, el 28 de julio de 1916, ser nombrado como conservador de los clichés de Alguacil sin percibir ninguna remuneración siempre que se le autorizara "la exclusiva para reproducir copia de los mismos", comprometiéndose por ello a "catalogar y rotular los citados clichés sacando copia de los mismos para formar un álbum en que se justifique el número y asuntos a que se refieren". Pocos días después, el 7 de agosto de 1916,

15 Una de ellas es descrita por el propio Alguacil como "Detalles de un convento – Toledo" correspondiendo, en realidad, con la "Portada de la Iglesia de Santiago Apóstol de Sigüenza (Guadalajara)".

16 Algunas de esas placas tienen cada una seis imágenes, por lo que el número de placas conservadas es menor.



Mueble de las placas de Casiano Alguacil tras su restauración en el año 2014

Pedro Lucas Fraile, otro de los fotógrafos locales, hacía una petición similar. Examinadas ambas solicitudes por la Comisión Defensora de los Intereses Históricos y Artísticos de Toledo, formada entre otros por Teodoro San Román y Alfredo Van-den Brule, dictaminaron el 14 de octubre de 1916 que no se debía acceder a lo solicitado ya que la catalogación de los clichés debía

hacerla una persona experta nombrada por el Ayuntamiento para que los ingresos que pudieran derivarse de la realización de copias de esas fotografías fueran municipales. El ayuntamiento de Toledo así lo acordó, en su sesión de 18 de octubre. Por ella sabemos que los regidores entendieron que era preciso no demorar “la catalogación para la debida custodia de los clichés”,



Detalle del mueble en el que puede apreciarse cómo estaban colocadas las placas

y que el Alcalde D. Alfredo Maymó había encargado a los talleres municipales construir un armario para guardarlos¹⁷.

Como resultado de este acuerdo municipal fue construido un mueble para custodiar las placas y se encargó su catalogación a Buenaventura Sánchez Comendador¹⁸, por entonces conserje municipal. El mueble de madera estaba formado por tres módulos constituidos cada uno por 6 cajoneras. Cada cajonera tenía una puerta abatible a manera de bandeja, sujeta por

dos bisagras situadas en su parte inferior, que cubría todo su tamaño lo que permitía, una vez abierta, examinar todas las placas que contenía. Cada una de esas puertas estaba cerrada con llave, de tal forma que el mueble contaba con 18 cerraduras, tantas como cajones. Las medidas de éstos eran de 75 cm de base por 29 cm de alto y unos 30 cm de fondo; y las del mueble-archivo de 265 cm de base, por 190 cm de alto y 30 cm de fondo. En cada uno de los cajones, en su base y en su parte superior, se habían colocado unos pequeños listones de madera, a manera de guías, separados entre sí por unos 5 mm formando así una sucesión de ranuras horizontales en donde podían colocarse las placas, sujetas por esos pequeños listones.

Cada cajón podía contener unas 45 placas, encajadas de manera vertical y por su lado más corto ya que la separación entre los listones superiores e inferiores es de unos 18 cm. Las placas estaban separadas entre sí por una distancia de 1,5 cm, aproximadamente, lo que facilitaba su extracción. Una franja de papel adherida en la parte superior del cajón, una vez abierto, permitía conocer el número de cada una de las placas, siguiendo una secuencia numérica de izquierda a derecha. Y en el exterior de cada cajón un pequeño papel ovalado reflejaba los números de placas que contenía. Así, la fila superior custodiaba en sus tres cajones las 132 primeras (1-45, 46-91 y 92-132, respec-

17 Sesión del ayuntamiento pleno de Toledo de 18 de octubre de 1916, AMT, Libros Mss, Sec. A, núm. 333, fol. 346-346v.

18 Buenaventura Sánchez Comendador entró a trabajar en el Ayuntamiento de Toledo el 29 de mayo de 1893 con la categoría de conserje. Se jubilaría el 26 de mayo de 1933 ocupando entonces la plaza de conservador de las casas consistoriales y auxiliar de Archivo. Este último cargo, el de auxiliar de Archivo, lo desempeñó desde el día 26 de julio de 1926. Falleció el 18 de noviembre de 1939. Su expediente personal se conserva en el AMT, en la caja 6886, exp. 774/siglo XX.

tivamente)¹⁹. Dado que estas empezaron a colocarse por el cajón situado en su parte superior izquierda y continuaron con los de esa fila, los últimos números anotados figuran en el módulo central de la fila quinta, que contendría las placas 570-621, quedando sin numerar el cajón del módulo derecho de esa fila y los tres que formaban la fila sexta, la más cercana al suelo.

Este mueble estaba pensado para albergar placas de vidrio de 18 x 24 cm pero sabemos que en el fondo de Casiano Alguacil había al menos diez placas de 21 x 27 cm que posiblemente se conservarían en él pero extendidas sobre los listones inferiores de alguno de los cajones en teoría vacíos.

El mueble, construido entre noviembre de 1916 y primeros días de marzo de 1917, quedó instalado en una dependencia del Archivo Municipal, compartiendo espacio con estanterías de madera que conservaban documentos municipales²⁰. Y allí estuvo hasta la década de 1980.

Pero volvamos ahora a los trabajos de catalogación realizados por B. Sánchez Comendador. En la sesión de 21 de marzo de 1917, el Ayuntamiento le agradeció "la colocación de los clichés cedidos por el señor Alguacil, que son más de seiscientos" y que merced a su trabajo "han quedado coleccionados y catalogados"²¹. Había tardado en ello unos cinco meses.

Buenaventura Sánchez Comendador era, por entonces, una persona reconocida en la ciudad, artista y fotógrafo. Recordemos que, en 1911, había dirigido el Concurso de Fotografía Artística, organizado por el Ayuntamiento con motivo de las fiestas del Corpus, presentando en él algunas de sus instantáneas. Un año después de realizar la catalogación de la obra de Casiano, es decir en 1918, fue uno de los académicos fundadores de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo. Publicaría algunas de sus propias fotografías en las revistas de Santiago Camarasa (*Castilla, y Toledo. Revista Semanal de Arte*) y en otras publicaciones de este editor. También difundió breves textos en el *Boletín* de esa Real Academia (SANZ, 1983:181-182).

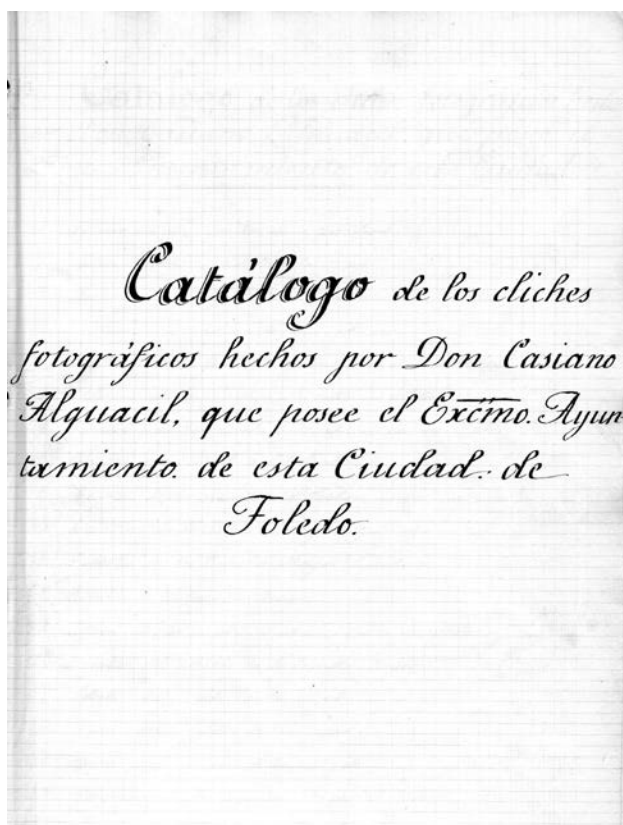
Su trabajo en el Ayuntamiento lo compaginó con el de maestro del taller de Metalistería en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Toledo, destacando en la época por ser autor de "bellos y miniados pergaminos" y por "trabajos de hierro" (Vera, 1940-1942: 58-59).

Su trabajo de descripción de la obra de Casiano quedó reflejado en un texto manuscrito de veinticuatro páginas intitulado "Catálogo de los clichés fotográficos hechos por Don Casiano Alguacil que posee el Excmo. Ayuntamiento de esta Ciudad de Toledo" y que está

19 Los tres cajones de la segunda fila contenían las placas 133-177, 178-222 y 223-263, respectivamente; los de la tercera, 264-307, 308-352 y 353-393; los de la cuarta, 394-438, 439-483 y 484-524. En la quinta solo estaban numerados el cajón izquierdo y el central (525-569 y 570-621).

20 Desmontado en una de las reformas de ese espacio y reinstalado hace unos años en una dependencia cedida a la Cofradía Internacional de Investigadores en el torreón norte de ese inmueble ha sufrido su casi destrucción por decisiones ajenas a la corporación municipal. Los servicios municipales de Carpintería que debieron realizarle en ese año de 1916 se han encargado de restaurar uno de sus módulos, el situado en su parte derecha, que puede ahora contemplarse en las instalaciones del Archivo, compartiendo espacio con el mueble del Archivo Secreto.

21 Sesión del ayuntamiento pleno de Toledo de 21 de marzo de 1917, AMT, Libros Mss, Sec. A, núm. 334, fol. 103-103v.



Portada del catálogo de clichés de Alguacil realizado por B. S. Comendador

datado el 14 de marzo de 1917²². En él se observa que prefirió ordenar la mayoría de las placas por edificios, sin distinguir estilos arquitectónicos y sin adendas, como ocurría en el catálogo impreso de 1907. Junto al número de la placa recogió una breve descripción, tomada tal vez de ese catálogo de Casiano comple-



Primera página del catálogo de clichés de Alguacil realizado por B. S. Comendador

tada con sus propios conocimientos de la ciudad. Las placas 1-243 son instantáneas de la Catedral de Toledo, de la 244 a la 252 reproducen aspectos de la Mezquita del Cristo de la Luz. Relativas a Santa María la Blanca son las identificadas con los números 252-258. Las hay de San Juan de los Reyes (259-296), del Alcázar (297-

22 Este catálogo se conserva en el AMT, caja 3962.

308), etcétera. Como cuadros del Greco se describen las comprendidas entre la 327 y la 389... Al final incluyó un conjunto de placas agrupadas bajo una temática concreta sin mayores especificaciones. Así, como "Tipos toledanos", sin más, relacionó las placas 533 a 538. La voz "Artesonados", sin indicar de dónde, le sirvió para describir el contenido de las comprendidas entre la 539 y la 554. Ejemplos de estas descripciones genéricas serían también los de "Vistas de Toledo" (placas 579-594), "Detalles de diferentes sitios de Toledo" (602-606) y "Grabados existentes en la Biblioteca Provincial (607-618). También incluyó en su relación la existencia de cinco clichés (núms. 597-601) formados cada uno por "doce vistas en Toledo"²³. Con todo, lo mejor del trabajo de Sánchez Comendador es que describió y numeró una a una las placas conservadas en el Archivo de determinados formatos. Es decir, en su catálogo un número se corresponde con una única placa, algo que no ocurría en el catálogo de 1907.

El número dado a las placas por B. Sánchez Comendador solo figuraba anotado en la parte superior de cada cajonera, junto a la rendija en donde estaba colocada cada una. Es decir, en la placa no se anotó ese número ni siquiera en un papel o sobre protector, pues, tal y como en 1980 las examinó Manuel Carrero de Dios, estaban "guardadas en un armario de madera construido para tal fin en época muy lejana, colocadas

en posición vertical y sin ninguna protección contra el polvo y la humedad" (*Toledo*, 1983: XVII). Desconocemos si para facilitar su identificación Comendador realizó copias en papel que sí numerara en sus reversos. Esto sería lo más factible.

Otro hecho que nos llama la atención es que el artista conserje solo describiera las placas de gran formato (18x24 cm, y 21x27 cm) pero sabemos que las había más pequeñas en el fondo de Casiano Alguacil. En su catálogo de 1907 incluyó como núm. 258 "varios retratos de personajes de aquella época, como 259 una "hermosa colección al platino de grabados del siglo XV y XVI, con asuntos de la sagrada escritura y portadas de libros existentes en la Biblioteca de Toledo", y como 260 una "colección de 32 postales al platino de láminas del Quijote, edición que hizo la Academia de la Historia en tiempos de Carlos III". Estos tres números contendrían la casi totalidad de las 182 placas de 13x18 cm conservadas hoy en el Archivo Municipal, y que Manuel Carrero de Dios descubrió hacia 1980 "en el fondo de un armario... apilados en bloques de 50 o 60 y envueltos simplemente en papel" (*Dos fondos*, 1987: 221).

Con los datos obtenidos hasta ahora sabemos, pues, que en 1917 el fondo estaba formado por 813 placas, de las que 621 medían 18x24 cm. De 21x27 cm había otras diez²⁴. Y las más pequeñas, las de 13x18 cm, eran 182²⁵. Manuel Carrero de Dios en 1980 identificó 802²⁶

23 De estos no se conserva ninguno en la actualidad, aunque sí existe una copia en papel de uno de ellos en la Colección Luis Alba.

24 Como ha demostrado Rafael del Cerro Malagón en estas mismas Jornadas esas diez placas no fueron realizadas por Casiano sino por Alfonso Begue, y se datan antes de 1866.

25 Suponemos que en las placas de 13x18 cm no ha habido pérdidas desde su recepción hasta hoy.

26 Nuestro querido amigo señaló que había 648 negativos de 18x24 cm, 147 de 13x18 cm y 7 de 21x26 cm. Los datos no son correctos (*Toledo*, 1983: XVI).

de las que dos no se conservan en la actualidad. Por ello estamos en condiciones de afirmar que este fondo fotográfico apenas ha sufrido pérdidas en estos cien años²⁷.

No es el momento de detenernos en el uso de estas placas con posterioridad al año 1917. Sin duda la inexistencia de copias en papel de muchas de ellas dificultaría su difusión²⁸. Aún así tenemos constancia de que en 1930 se realizaron copias en papel de unos 300 clichés, los más interesantes, a petición de la Junta Provincial de Turismo²⁹. Pasaría medio siglo hasta que se llevara a cabo una nueva reproducción, pero esta vez de todas las placas conservadas.

3. La labor de Manuel Carrero de Dios y de Esperanza Pedraza (1980-1983)

El trabajo desarrollado en la conservación de las placas de vidrio, y en su nueva instalación y reproducción, por Manuel Carrero de Dios, a principios de la década de 1980, es muy conocido y ha quedado reflejado en diferentes de publicaciones recogidas en la bibliografía. Gracias a él, y al libro publicado por el Ayuntamiento en 1983, Casiano Alguacil volvió a recuperar el papel que debía tener en la historia de la fotografía española.

La archivera municipal Esperanza Pedraza fue la responsable en esos años de clasificar todo el fondo fotográfico en seis secciones, divididas a su vez en grupos (en total 27). Las secciones fueron: 1) Arquitectura, 2) Pintura, 3) Tipos toledanos, 4) Cerámica, 5) Escultura, y 6) Libros. La sección de Arquitectura, la más numerosa, estaba constituida por los siguientes grupos: Alcázar, calles, castillos, Catedral, conventos, detalles, fuentes, iglesias, monumentos, paisajes, palacios, patios, puentes, portadas, puertas, Hospital de Santa Cruz, sepulcros, sinagogas y techos.

4. La digitalización del fondo y su nueva descripción (2008)

Las copias en soporte fotográfico (negativos y positivos) realizadas por M. Carrero de Dios sufrieron un rápido proceso de degradación de tal forma que unos diez años después ya no permitían ser reproducidas. No obstante, sí se mantenían en perfecto estado sus álbumes en papel y las copias en diapositiva. Los avances técnicos, especialmente en el campo de la digitalización fotográfica, permitieron retomar de nuevo este proyecto en el año 2008. Fue entonces cuando se realizaron copias

27 A los cinco clichés perdidos, que incluía cada uno doce vistas (núm. 597-601), debemos añadir cuatro placas de 21x27cm comprendidas entre las identificadas con los núms. 622-631. Las otras cuatro perdidas no están aún identificadas. El número de placas conservadas de 18x24 cm es en la actualidad de 612.

28 En 1923, Santiago Camarasa solicitó a la corporación municipal que se le permitiera realizar copias de los clichés para su reproducción en la revista *Toledo*. Estos seguían estando al cuidado del "conserje municipal", es decir de B. Sánchez Comendador. El ayuntamiento en su sesión plenaria de 28 de marzo de 1923 aprobó la cesión con las condiciones que determinara la "Comisión quinta" y el "conserje municipal". Todo nos hace pensar que el resultado fue contrario a los intereses de Camarasa porque ninguna foto de Casiano se reprodujo en esta Revista con posterioridad a 1923. Santiago Camarasa ya había demostrado interés por la obra de Casiano un año antes (Camarasa, 1922). Sobre esta petición y el debate municipal puede verse, además del libro de acuerdos municipales núm. 339 de la Sec. A, fol. 503-503v, los ejemplares de *El Castellano* de 21 y 22 de marzo de 1923.

29 Véase el "Expediente sobre le sean cedidos unos clichés para el archivo fotográfico de la Oficina de Turismo" iniciado a petición de la Junta Provincial de Turismo de Toledo y conservado en la caja 3962 del AMT.

digitales en alta resolución de todas las placas de vidrio de Casiano y de las fotografías que solo se conservaban en papel. Además, se llevó a cabo una nueva identificación y descripción mediante la elaboración de una base de datos con campos determinados que permiten la localización fácil de todas las imágenes. Esta tarea fue desarrollada principalmente por María del Prado Olivares Sánchez, ayudante del Archivo. Sus resultados pueden verse fácilmente pues ese mismo año se difundieron en la web municipal. Y allí siguen. Además, también en octubre de 2008, fue publicado un nuevo libro en el que dábamos cuenta de estos avances (*Toledo*, 2008).

5. Casiano Alguacil en la colección Luis Alba: ampliación del fondo fotográfico (2013-2014)

Hasta ahora hemos prestado atención en nuestra exposición a los originales de Casiano Alguacil, es decir a sus placas de vidrio, pero en el Archivo se conservan copias en papel, algunas de época, de muchas fotos de Casiano. Y las hay de las que no tenemos placas. En la actualidad disponemos de 866 fotos diferentes de Alguacil en el Archivo Municipal, de ellas, como ya sabemos, 800 son placas de vidrio. Las otras 66 son copias en papel de las que no conservamos placas.

Un hecho fundamental en el incremento de este número de fotografías se ha producido con la adquisición por parte del Ayuntamiento de la Colección de Luis Alba. La mayoría de las fotos adquiridas por el bibliófilo toledano ingresaron en el Archivo el 19 de octubre de 2009.

La identificación de estas fotos, teniendo en cuenta el catálogo de 1907 y la descripción realizada en la web, fue abordada en el mes de mayo de 2013 por alumnos del Master en Patrimonio Histórico de la Facultad de Humanidades de Toledo. En concreto en este proyecto participaron Ana Alonso Bomba, Jesús Manuel Fernández Pérez, María del Rocío Fúnez Buitrago y Emilio José Gómez Gómez.

El resultado final es espectacular. Entre las fotos adquiridas por el Ayuntamiento a Luis Alba han llegado 569 imágenes diferentes realizadas por el fotógrafo Casiano Alguacil. De ellas 420 tienen a Toledo y a sus gentes como protagonistas, correspondiendo las restantes 149 a otras ciudades. Lo más sorprendente es que de las 420 fotos toledanas hay 166 de las que no teníamos en el Archivo Municipal ni placa de vidrio ni copia en papel. De las 149 relativas a otras ciudades solo ocho podían ser visionadas ya en la web. Por lo tanto, si a las 866 fotos diferentes que se pueden contemplar en el Archivo de este fotógrafo unimos las 307 nuevas que proceden de la colección Luis Alba, podemos afirmar que la labor fotográfica de Casiano está reflejada en 1.173 imágenes conservadas en la actualidad en el Archivo Municipal.

Confiemos en que a finales de octubre de este año 2014, cuando conmemoremos el centenario de la llegada al Archivo de las placas de Casiano Alguacil, pueden contemplarse en la web municipal esas 1.173 fotografías³⁰.

³⁰ Este deseo se cumplió ampliamente y en la web municipal se pueden contemplar y descargar todas las fotografías que posee el Ayuntamiento de Toledo realizadas por Casiano Alguacil.

Bibliografía

- ALGUACIL, C. (1907). *Catálogo y detalles de fotografías de monumentos artísticos de... Premio de honor y primer premio en el concurso fotográfico de Toledo en 1906*. Madrid: Ambrosio Pérez y Compañía, impresores.
- CAMARASA, S. (1922). "Visiones de antaño" en *Toledo. Revista de Arte*, 185, 404.
- CARRERO DE DIOS, M. (1982). "Restauración del catálogo fotográfico de Casiano Alguacil" en *Boletín de Información Municipal*, 55, 9-10.
- CARRERO DE DIOS, M. (1983). "La recuperación de un fotógrafo" en *Toledo en la fotografía de Alguacil, 1832-1914*. Toledo: Ayuntamiento, XV-XVII.
- CERRO MALAGÓN, R. del (1987). "Dos fondos fotográficos toledanos: Alguacil y Rodríguez" en *Carpetania: revista del Museo de Santa Cruz*, 1, 217-234.
- CERRO MALAGÓN, R. del (2008). "Casiano Alguacil, 1832-1914: Un fotógrafo toledano entre dos siglos" en *Toledo entre dos siglos en la fotografía de Casiano Alguacil, 1832-1914*. Toledo: Antonio Pareja editor.
- PORRES MARTÍN-CLERO, J. (1981-1982). "De nuevo, Alguacil", *Toletum*, 15, 195-199.
- GARCÍA RUIPÉREZ, M. (2008). "La colección fotográfica de Casiano Alguacil en el Archivo Municipal de Toledo" en *Toledo entre dos siglos en la fotografía de Casiano Alguacil, 1832-1914*. Toledo: Antonio Pareja editor, 17-26.
- PORRES MARTÍN-CLERO, J. (1983). *Toledo en la fotografía de Alguacil, 1832-1914*. Toledo: Ayuntamiento.
- PORRES MARTÍN-CLERO, J. (2008). *Toledo entre dos siglos en la fotografía de Casiano Alguacil, 1832-1914*. Toledo: Antonio Pareja editor.
- SANZ GARCÍA, M.P. (1983). *Autores toledanos del siglo XX (1900-1980)*. Toledo: Caja de Ahorro Provincial.
- VERA SALES, E. (1940-1942). "Memoria de los cursos académicos 1939-1940 a 1941-1942", *BRABACH*, 58, 57-64.

FROM ANDALUCÍA TO VIZCAYA: “RECUERDOS Y BELLEZAS” OF AN UNKNOWN ALGUACIL¹

Patrick Lenaghan
The Hispanic Society of America

Abstract

The Hispanic Society of America holds 286 glass negatives by Casiano Alguacil and at least 250 prints of his, most of which date from the nineteenth century. This makes it one of the most important repositories of his work. This material provides unique insights into his work as a photographer. In particular, these pieces comprise half of his work documenting monuments outside of Toledo (the other part is in Archivo Provincial de la Diputación de Toledo). As such, these pictures show Alguacil as he pursued his objective to record the artistic treasures of Spain and place him in a long tradition of printmakers and photographers.

Keywords: Casiano Alguacil, The Hispanic Society of America, Photographic Archive, Photographic Heritage.

Resumen

La Hispanic Society of America conserva 286 negativos de vidrio de Casiano Alguacil y al menos 250 copias suyas, la mayoría de las cuales datan del siglo XIX. Esto lo convierte en uno de los repositorios más importantes de su trabajo. Este material proporciona una visión única de su trabajo como fotógrafo. En

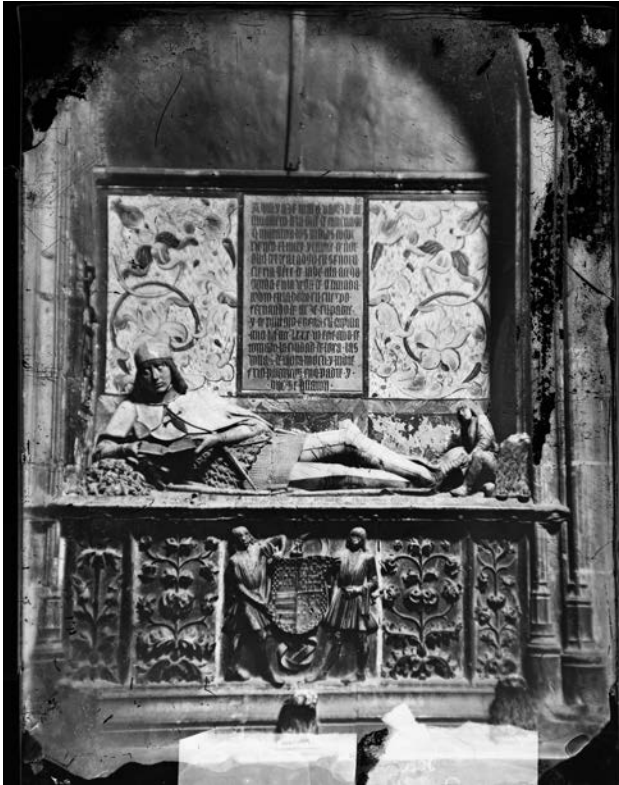
particular, estas piezas comprenden la mitad de su trabajo documentando monumentos fuera de Toledo (la otra parte está en el Archivo Provincial de la Diputación de Toledo). Como tal, estas imágenes muestran el modo en el que Alguacil persiguió su objetivo de grabar los tesoros artísticos de España y colocarlo en una larga tradición de grabadores y fotógrafos.

Palabras clave: Casiano Alguacil, The Hispanic Society of America, Archivo Fotográfico, Patrimonio Fotográfico.

Among the many treasures in The Hispanic Society of America's photograph collection, it may seem strange to single out Casiano Alguacil's photograph of *El doncel* from the Sigüenza cathedral (NN 63222). Still several reasons make this a good beginning for a survey of Alguacil's work held in the museum. Historically, the picture has great significance as one of the earliest images of the tomb, if not the first. Even more notable, it shows him working outside of his native Toledo documenting the artistic monuments of Spain. This is the photographer in our collection whom I wish to present here.

The Hispanic Society of America holds almost 300 glass negatives by Alguacil and at least 250 prints of

¹ Because, like everyone who studies Casiano Alguacil, I am deeply indebted to Manuel Carrero de Dios from whom I have learned so much, I was delighted to present this paper at a symposium dedicated to Alguacil held in honor of Manuel.



Casiano Alguacil, *Tomb of El Doncel, Sigüenza Cathedral*, digital image from glass negative HSA NN 63222, ca. 1879

his, most of which date from the nineteenth century but others are those which the Hispanic Society staff made in the 1930s from the negatives. The uncertainty regarding the number reflects the nature of our collection since the curators organized it to record views and monuments rather than the work of individual

photographers. As a result, they classified pictures by subject rather than by source or creator. Today as we compile a database of the collection we are gradually able to reconstruct the corpus of various figures. Nonetheless, with more than 178,000 images, the process will take time to complete and pictures of his may still lurk in uncatalogued sections.

Almost all the material relating to Alguacil entered the Hispanic Society in 1933. It came in a generous gift which the Marqués de Vega Inclán made to his lifelong friend, Archer Huntington, founder of the Hispanic Society. The two men had supported each other in their ventures, founding museums and promoting Spanish culture (LENAGHAN, 2014; CODDING, 2017, LENA-GHAN, 2017). At the end of his life and in a moment of great uncertainty in Spain, Vega Inclán decided to make one last gift to his friend. This included not only 370 negatives and 16,277 photographs but also books and the great painting by Joaquín Sorolla, *Junta del Patronato de la Casa-Museo del Greco*. Among the photographs are many gems including the material which forms the basis for this essay, the negatives and prints by Alguacil.

In the inventory he supplied of his gift, the Marqués describes the negatives: "Clichés fotográficos, inéditos la mayor parte, del famoso fotógrafo toledano, Alguacil, monumentos, paisajes, murallas, imágenes etc. de las provincias de Guadalajara, Burgos, Salamanca, Segovia, Ávila, Zamora Córdoba, Vizcaya y León, en tamaño 0.18 x 0.24"². Although the document lists 305, only 298 arrived and of these, 12 are no longer

2 HSA Archive: Member's File Vega Inclán. Relación 1. XI.

usable because they either broke in transit or have suffered extensive lifting of emulsion. Consequently, only 286 survive today. Even so, these glass plates by Alguacil make up almost the entire section of negatives of Vega Inclán's donation. Moreover, the other 65 are all smaller, many are of lesser quality, and some may even be those which the Marqués himself took³.

By contrast, the prints by Alguacil comprise only a small percent of those donated, in a section of 3,182⁴. Although Vega Inclán does not mention the photographer by name, he also passes over such notable figures as Jean Laurent, Emilio Beauchy, Antonio Esplugas, Rafael Garzón, and Venancio Gombau, among many others⁵. Only when the series came from a single author, such as Hauser y Menet (2500) or Mariano Moreno (600) does the Marqués mention him.

Vega-Inclán was a passionate collector of photography and a great connoisseur of Spanish culture. Given his close ties to Toledo, it is not surprising that he prized the photographer's work. We do not know how the marqués acquired the material, but he might have bought them from the photographer after he had retired, or perhaps Vega Inclán purchased them after Alguacil's death. At any rate, the inventory reveals the marqués's pride when he presents the negatives to



Casiano Alguacil, *View of the Manzanares River*, digital image from glass negative

his friend Huntington as "inéditos la mayor parte, del famoso fotógrafo toledano, Alguacil".

Not all of the Hispanic Society's photos of Alguacil came from Vega Inclán. Another 26 period prints are a gift from American Antiquarian Society, a research center established in 1876 in Worcester Massachusetts devoted to American subjects. Since, however, the pictures fell outside of institution's mission, they decided on March 5, 1943 to send them to the Hispanic

3 They include scenes of Sports in Sierra Guadarrama such skiing, shots of Palencia that are clearly handheld and less sharp, fountains of León, and Stereoscopes of Mallorca. Of these the stereoscopes of Mallorca and the scenes from Sierra Guadarrama seem likely to have been his personal photographs.

4 "Catálogo fotográfico de la España artística, monumental, y pintoresca. Variados tamaños. Comprende las provincias de Álava, Alicante; Ávila, Baleares, Barcelona, Burgos, Cádiz, Cáceres, Canarias, Castellón, Córdoba, Coruña, Gerona, Granada, Guadalajara, Guipúzcoa, Huesca, Huelva, León, Logroño, Lugo, Madrid, Málaga, Navarra, Pontevedra, Salamanca, Santander, Segovia, Sevilla, Soria, Tarragona, Toledo, y Vizcaya con un total de 3,182 fotografías".

5 Forty enlargements, probably by Wunderlich go similarly unmentioned as to their author.

Society⁶. Unfortunately, no documentation shows how they had entered the Antiquarian Society, but Alguacil's work there formed part of an album or portfolio that included 84 works, in which the others were by Laurent, Camino (Granada), A. Rodríguez (Seville)⁷. In this group Alguacil's pictures documented Toledo while the others supplied those of Madrid, Seville, Granada and Ronda, thereby presenting a conventional vision of Spain like that typically offered to tourists.

Finally, there are photographs by Alguacil in the Hispanic Society which are modern prints. The staff generally made these from the negatives when a period print did not exist or when the curators wanted a second version. They did this when they considered the image so significant that they wished to include copies in different sections. Thus, they reprinted the view of the Manzanares (NN 63094), showing the laundresses working with the Royal Palace seen behind them so that they could place the first copy in the section of views of Madrid and the second in one relating to laundresses.

Of all the material relating to Alguacil in the Hispanic Society, the negatives are especially valuable for what they reveal about the photographer and his technique. In general, they are in good condition, particularly when one considers their fragile nature. On some the emulsion is lifting, generally at the edges, while others show larger areas of losses. A handful have breaks that probably occurred during shipping to the Hispanic Society since they do not appear in the period prints and the curators noted when they found negatives

shattered. In one case, however, the vista of Salamanca, this had happened before it was sent since the period print shows the break running through the image (NN 63135, GRF 114923).

Examination of the negatives reveals how Alguacil reworked them. As seen in a shot of the choirstalls of San Marcos (León), he marked areas in red that are burned out and would otherwise print black (NN63060). Elsewhere, he glued paper, generally black, to block out skies or other areas so that the defects or backgrounds would not appear. He also does this so that buildings or artworks will appear against a white background. In his picture of the sedan chair with paintings by Luis Paret y Alcázar (Museo Arqueológico Nacional), he outlined the piece and then covered the rest of the surrounding space with black paper. Now that it has lifted off, we can see the room in the museum in which he shot the object (NN 63104).

Alguacil also took pictures of existing prints, both of his own work and of other photographers. For example, in a sequence of religious statues, he shot a statue of the Christ of the sacred heart. He had the statue placed on a stand with a cloth behind it (NN 62923). On both sides, the negative shows details of the room where he was working, particularly the ladders used to take down the statue. Then he printed the image eliminating these details, but he has placed it on a sheet with another statue, an Immaculate Conception (NN 62921) to produce an image of the two statues. Looking at the corners of the negative, we can see

6 Letter from the American Antiquarian Society, HSA Archives, Department of Prints and Photographs.

7 Curiously, although their letter of donation mentions 87 works, only 84 were received and catalogued GRF 116287-116370.

the tacks holding the paper down. Since we have both glass plates, the one taken in front of the statue and the copy, we can compare them and see the loss in quality that results from reproducing an existing photograph. In particular, the graininess and blurred details reveal this as a copy negative⁸.

The knowledge that Alguacil did this helps us when studying his copies of other pictures, such as the Patio de las Dueñas (Salamanca), a cloistered convent which he may have found difficult to enter (NN 62971). The negative lacks the quality of others he took onsite in the city. Moreover, the image resembles another in the Hispanic Society collection so closely as to make one think that the same photographer took both in one session. The second one, which Venancio Gombau signed, shows the trees at the identical point of growth while the same flaring occurs in the upper story of the cloister (GRF 114978). Gombau, however, was not above placing his stamp on prints he made from other people's negatives and he may have done so here. Two other photographs in the Hispanic Society, both unsigned, also seem to come from the same session (GRF 4914, 4915). Moreover, details of the men's costumes suggest a date well before Gombau's career. Perhaps all four prints come from glass plates taken by José Oliván who was Gombau's brother-in-law and teacher. Gombau might subsequently have acquired the glass plates for the set and Alguacil a print of one

of these. At any rate, Alguacil clearly owned an early photograph of Salamanca taken by local which he valued sufficiently to copy.

Other negatives and prints reveal details of Alguacil's technique. On his trip to Burgos and Segovia, he used a lens that did not fully cover the plate of the negatives. In one of his photos of the Convento Sto Spirito Segovia he failed to line up the angle of the shot⁹. Curiously, he recognized the problem when he put the label on because he set it an angle (NN 63214). Thus, if you tilt the image and then crop it, you can straighten it. When you do this digitally, the label is now positioned correctly, but oddly in the Hispanic Society's period print it is not (GRF 114659). In spite of this defect, the negative reveals amazing details. Elsewhere Alguacil occasionally had problems with focus. In his picture of the facade of the University of Salamanca, the bottom of the negative is sharp, but the top is not (NN 63128)¹⁰.

The negatives have more to offer. As yet no scientific analysis has been performed on them. Such tests might enhance our appreciation of Alguacil's technique, in particular by revealing whether they mark the transition in his career from wet collodion to dry plates. More precise examinations might also help refine the dates of the pictures. This might be particularly valuable in those cases where he made multiple trips to the same city.

8 That he organized them in multiple shots so that he could include more than one on a plate, which suggests that he was not working with an enlarger.

9 Perhaps this reflects a problem with his lens or tripod or perhaps he just did not look at it carefully enough.

10 This may be because the lens did not permit the depth of field he wanted.



Casiano Alguacil, *Patio of the Convento de las Dueñas, Salamanca*, digital image from glass negative HSA NN 62971 copy of an earlier photo

Some answers to these questions have emerged as we digitized the negatives since the resulting high resolution images have permitted a closer study of their details. After examining them, it seems that although the glass plates range from the 1860s to the end of his career, Alguacil made most of them in the period 1880-1900.

The shot of the Salamanca University facade (NN 63128) must be one of Alguacil's earliest, dating before statue of Fray Luis de León was installed on April 25, 1869. Although he might have taken the picture standing to one side of the monument, it still shows the plaza before they laid down pavement. In this case, Alguacil took the picture in person, since the sharp-

ness and clarity of the negative in the Hispanic Society argue against it being a copy of another photograph. The picture which Gombau signed (GRF 125016) also shows the square without the statue but with the pavement, thereby suggesting that they had put this down just before installing the statue. One should remember that again Gombau is probably reprinting someone else's negative since he would have been eight at the oldest when the picture was taken. (Gombau was born in 1861, and the latest date for the photo is 1869).

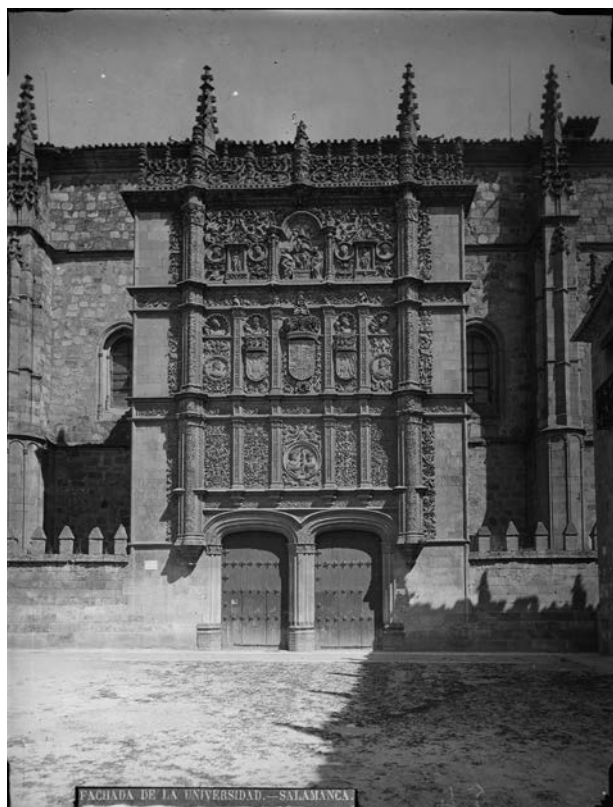
Architectural renovations provide clues to date other works by Alguacil. The Alcázar of Segovia suffered a devastating fire in 1862. Notwithstanding the building's importance, it had to wait twenty years before renovations began and even then the project advanced so slowly that it was not completed until 1896. Alguacil's photos date from this period of restoration but he must have made two different visits since in one the Alcázar's roof is in progress (GRF 114572, NN 63141), and in another they have completed that stage although work clearly continues (GRF 114573). Similarly, the complex history of the conservation of León cathedral permits us to date a shot of the side to circa 1887 (NN 63051) and the scaffolding that appears on the facade to 1889-90 (NN 63053) (GONZÁLEZ-VARAS, 1993)¹¹.

The photos of Madrid may be even later. In one, Alguacil recorded the Plaza de toros de Goya, a bullring which only opened in 1874 (NN 63088). Although the photo is particularly sharp, the posters by the ticket office are too small to allow us to read anything more than "14

11 Available online at <<http://www.saber.es/web/biblioteca/libros/catedral-de-leon-historia-y-restauracion/html/indice.htm>. On the other hand, Beatriz Sánchez Torija suggests 1889>. (Checked: 10-04-2017).

corrida de abono” and to discern two names: Eduardo Ibarra who supplied the bulls and one of the espadas: José Sánchez del Campo. This information places the shot after 1884 when Ibarra acquired the *ganadería* of Murube and before 1894 when Sánchez del Campo retired. As more bullfighting posters are catalogued, we should be able to establish a precise date for the photograph, but this is only possible because the negative has such exceptional quality. The image of Puerta del Sol (NN 63085) offers several clues that suggest Alguacil took it between 1895-98: the costumes, the sign for the circo de colón which reads Chicago, the electrical wires running to the building, the street lamps, the street cars drawn by horses and the sign for the Credit Lyonnaise. The last two provide the end points for the date since the French bank had just moved into its offices at 10 Puerta del Sol in 1895 while streetcars that ran on electric wires replaced the horse drawn vehicles in Sol in 1898¹².

This survey suggests that the Hispanic Society’s holdings are essentially raw materials in an unpublished format. In effect, the museum holds the contents of a portion of Alguacil’s studio at the time of his retirement, consisting of the glass negatives and the prints he had made from them. The negatives have suffered somewhat over time, and the period prints are probably those he made as reference copies with little effort to minimize defects. Fortunately, we can compare these



Casiano Alguacil, *Facade of University of Salamanca*, digital image from glass negative HSA NN 63128 shot before 1869

with the American Antiquarian Society prints which are contemporary prints made for a client.

12 Guidebooks of 1889 and 1892 listed it nearby at Espoz y Mina: *O’Shea’s Guide to Spain and Portugal. Eighth Edition*, edited by John Lomas, Edinburgh: Adam and Charles Black, Paris: Galignani, p. 302; Richard Ford, *The Handbook for Travellers in Spain. Revised and Corrected Eighth Edition*, London: John Murray, 1892 v. 1, Index and Directory 1893, p. 18. The bank first appears in Puerta del Sol in 1895 *Guías Jorrete. España Madrid*. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Compañía, 1895, p. 20 and Karl Baedeker, *Spain and Portugal. Handbook for Travellers*, Leipzig: Karl Baedeker, 1898, p. 57. In 1913 the bank is still listed near Puerta del Sol: Ruth Kedzie Wood, *Tourist Spain and Portugal*, New York: Dodd, Mead, and Co., 1913, p. 343. Nonetheless, the Baedeker’s of 1913 does not list this address but gives two different ones on Calle Alcalá 8 and Carrer San Jerónimo 13, p. 54. At any rate, the Bank had left by the time that Wunderlich took his photograph of the Puerta del Sol.



Casiano Alguacil, *Alcázar of Segovia*, digital image from glass negative HSA NN 63141, 1882-96



Casiano Alguacil, *Plaza de Toros de Goya, Madrid*, digital image from glass negative HSA NN 63088, 1884-94

When examining these images, one must remember the provenance. Because digital technology permits closer study, any flaw appears more clearly. Nonetheless, the question arises how Alguacil imagined a contemporary would view the photographs and what was acceptable. Apparently, these defects did not trouble him and to judge by the esteem he enjoyed in his lifetime, the public agreed. Today, modern imaging software offers notable gains in the appreciation of his artistry. This applies particularly to the negatives which often yield more information than one sees in the prints made from them in his day. Furthermore, using digital software, a greater appreciation of Alguacil's skill and working process emerges, particularly if one distinguishes between unpublished negatives, reference prints, and copies sold to a client. His work at the castle of Guadamur proves revealing in this regard. Here the Hispanic Society holds a period print made for a client

(GRF 116342) and a negative (NN 62945). Close examination reveals that he made two shots here, one after the other. A "straight" printing of the negative reveals an image that may easily disappoint because of the losses in the sky and the flat tones. Looking at Alguacil's own period print, however, it becomes clear how he cropped and corrected the image to produce a more successful scene.

These considerations also affect the interpretation of the nineteenth-century prints in the Hispanic Society which I consider his reference copies. As anyone who works with digital software will admit, it is a complex tool requiring careful use. To begin, the simple capture of an image is not straightforward but involves many decisions. An image can easily look flat until one adjusts the curves and sets the white balance properly. Only when these features are set correctly does something closer to the actual work result. But

simply recreating the works in the Hispanic Society collection may not always be the most appropriate choice, since these pieces do not reflect Alguacil's final thoughts. This is clearly the case in the shot of the "Castillo denominado La Calahorra", outside of Córdoba in *Monumentos Artísticos de España*, where we can study the glass negative (NN 62986), the Hispanic Society's period print (GRF 113447), and the copy published in *Monumentos Artísticos de España* (BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA: 17/205/14). Looking at the three images, it emerges that Alguacil cropped the image and rounded off the corners. After studying the negative, it becomes clear that he has removed several defects — fingerprints on the glass plate and spots and discolorations in the sky and water — as best he could. (One recalls his use of black paper and red coloring on the negatives). Nonetheless, the flaws are clearly visible in the period print (GRF 113447), and on digitizing the negative, they take on yet more prominence. Following, Alguacil's "instructions" as revealed in the print for *Monumentos Artísticos de España*, however, modern software can produce a dramatic image that reflects his wishes and fully justifies Alguacil's claim as one of the masters of nineteenth-century photography.

Digital technology can also help with broken negatives. The spectacular image, of a boy seated in the cloister of El Parral at Segovia exists at the Hispanic Society as a period print (GRF 114450), a modern version (GRF 114450.1), and a negative (63002). Unfortunately, the glass plate arrived broken¹³. Working from a digital image of the negative and taking the



Casiano Alguacil, *Castillo denominado La Calahorra Córdoba*, cropped and digitally restored digital image from glass negative HSA NN 62986, 1870s

nineteenth-century photograph as a guide, one can create a virtual replica of the picture in its previous state. This in turn allows one to make an impressive modern print at a larger size without the disfiguring breaks. The gains for exhibition and study seem notable, always providing that the piece is clearly identified as a modern version. Thus, in this case, digital technology permits an equivalent of the reconstruction and inpainting that conservators do all the time on paintings and statues. It seems pedantic to deny Alguacil comparable treatment particularly when the resulting gains are so dramatic.

The examination of Alguacil's materials and working methods using digital technology raise other questions

13 Comparison with the period print reveals that it suffered the damage in transit since the older copy does not show the cracks.

about the presentation of his work. One, in particular, arises as to how to frame them and must they always have a rectangular crop? When he published pictures in the *Monumentos Artísticos de España* he rounded off the corners. This has implications for others. In the cloister of Burgos cathedral, he used a lens which did not cover the entire field of the glass plate (GRF 114360 and NN 62980). Consequently, the corners are empty, producing an unattractive effect that distracts from an otherwise impressive image. Yet the scene becomes far more vivid, if cropped differently rounding off the top and bottom, in a shape found in paintings or even more dramatically as an oval. At this point, we are speculating as to his intentions because Alguacil himself included the picture in the album in the Palacio Real (FOT/711) leaving the effect plainly visible¹⁴.

This survey of the material in the Hispanic Society also reveals a more distinctive image of Alguacil. In the first place, his subjects differ because apart from the 26 photos of Toledo that come from the American Antiquarian Society, the rest, almost 300 images, depict other parts of Spain, principally in Castile and León but also in Andalucía. As such, they attest to Alguacil's indomitable spirit as he traveled across the country. In Andalucía, he recorded sights in Córdoba and Seville, if not Granada. In the heart of the peninsula, he not only visited Madrid, but journeyed up to Alcalá and Guadalajara before reaching Sigüenza. He also made his way north to Ávila, Segovia, Salamanca, Zamora, León and Burgos. Finally, he made 23 negatives of

Basque subjects, but since no evidence suggests that he actually went there, these images are among the most problematic and will be addressed at the end.

In short, the negatives and period prints offer a way to study an aspect of Alguacil's career that surveys frequently overlook: a photographer documenting the architectural and artistic patrimony of Andalucía, Castile, and León¹⁵. By looking at his career in its entirety, one sees how the Hispanic Society holds the part of his non-Toledan work, that perfectly complements that found today in the Archivo Provincial de la Diputación de Toledo (APDT). Several examples show this. In Ávila, Alguacil made two photos of the cathedral facade within the space of a few minutes. They are just about identical, down to the details of the piles of dirt in the plaza in front of the cathedral and the reja lined up against the wall. The only difference is that in the Hispanic Society image (NN 62966), a man has just walked through the photo. Inside the Burgos cathedral, the APDT has a photo of the entire tomb of the Canon Diego de Santander while the Hispanic Society has a detail of it that Alguacil subsequently shot (NN 62924). On the banks of the Manzanares, he recorded the laundresses working in the shadows of the royal palace, first from one side of the river (Hispanic Society NN 63094) and then he crossed to the other (APDT). In Zamora, the exterior views are split between the collections with the Hispanic Society holding two side shots of the cathedral (NN 63193, 63194) while the more traditional one taken from the front is found in the Toledo archive.

14 For a meticulous discussion of this photograph and the album in the Patrimonio Nacional see UTRERA, 2017 in this volume.

15 This perspective has changed notably with the dissertation of Beatriz Sánchez Torija.



Casiano Alguacil, *Cloister of Burgos Cathedral*, with edges and with edges trimmed digital image from glass negative HSA NN 62980, 1875-80

If the holdings of the two institutions represent the bulk of his work outside Toledo, they effectively make up the torso of his project to record the monuments of Spain, a series that he never completed. Looking at these photographs, one cannot escape the conclusion that Alguacil occupies a more important part in the tradition of images documenting Spain than anyone has yet assigned him¹⁶.

Moreover, his role in this regard stands out even more, since curiously, it fell to foreigners to develop the iconography of Spanish views. During the late eighteenth-century the pace of travel picked up and the peninsular war only increased interest in the country so that French and English visitors began to come in ever greater numbers despite the inconveniences a traveler experienced. Large

16 Again this statement needs to be revised in light of Beatriz Sánchez Torija.

albums of prints now became available which increasingly defined an image of Spain and its monuments for foreigners. Of these, the most splendid examples were designed by Alexandre Laborde (1808-20), Girault de Prangey (1833), John Frederick Lewis (1835, 1836), and David Roberts (1837). Similarly, sketches by David Roberts appeared as elegant engravings in the more modest series issued annually by Jennings (1835-38), thereby further disseminating such views (ROSCOE, ROBERTS and PELL, 1835) y (ROSCOE and ROBERTS, 1836, 1837 and 1838). These volumes also established a canon for subsequent lithographers, such as Genaro Pérez Villamil and Francisco Javier Parcerisa, as well as photographers such as Clifford and Laurent¹⁷. Clifford in particular stands out with his longstanding desire to assemble his work in Spain in a comprehensive collection, a goal that eluded him during his life and was only realized afterwards in four volumes published 1863-68.

Today, most viewers do not consider prints and photographs in the same category. In particular, we have lost the ability to read engravings and lithographs as visual documents because we believe photography to be the medium which defines reality, supposedly offering an objective or impartial record. Nonetheless, contemporaries of Alguacil doubtless saw the matter differently, and his images of Andalucía, Castile, and León should be examined in this tradition of nineteenth-century imagery which endeavored to provide the public with a record of major monuments (RODRÍGUEZ, D., PÉREZ, H. and AGUILAR, I., 2015). This becomes clear when one examines views

from various cities. Visiting the mosque of Córdoba, Alguacil ventured in to take various pictures. Views of the interior had become obligatory after foreign enthusiasm for arabic past made it well-known. In contrast, Spaniards or at least Spanish artists seem to have lagged not only in their appreciation for the site but more broadly for this period of their history. For two different analyses of the difficulties Spaniards faced when interpreting their Islamic heritage, see GONZÁLEZ, 2014 and TORRECILLA, 2016). As a result, Laborde and Prangey had created their prints well before Pérez Villamil produced his. Other famous images of the interior appear in LEWIS, 1836; ROSCOE and ROBERTS, 1836, and ROBERTS, 1837.

Alguacil's picture also reveals a recurring problem not only of his but one that many early photographers faced: the lack of wide angle lens that could encompass more in a shot. In this case, Alguacil might have wanted to include two full arches, but he also had a problem focusing, since not the first row of capitals and arches but those behind in the middle are in focus. He was not alone in finding the space difficult. Previously, Clifford had stumbled here as well, although in part he may have had little time to work on site. At any rate, his photograph reveals technical problems, but he chose to keep it, given the importance of the monument. Doubtless he imagined that he would return to retake it, yet unfortunately he never did, so that it is his only image of the interior. Subsequently Laurent and Moreno solved the problem brilliantly, probably working with better equipment and larger glass plates. Their work thus attests to the technical advances from the days of Clifford.

17 Pérez Villamil's lithographs appear in PÉREZ, J. and ESCOSURA, P., 1842-1850. Those of Parcerisa figure in the series *Recuerdos y bellezas de España bajo la protección de SS. MM. La Reyna y el rey: obra destinada para dar a conocer sus monumentos y antigüedades* which appeared in 10 volumes from 1839-65.

In Córdoba, Alguacil not only documented the interior of the mosque but also the courtyard and details of facade (as Laborde or Prangey had also done) while recording views throughout the city. His artistic debt to others becomes clear in his shot of the Roman bridge which repeats that of Clifford who in turn echoes the lithograph by Roberts and the engraving by Laborde (ROBERTS, 1837). At the same time, however, Alguacil moved to one side to take a second photograph of it, in the process revealing how he studied the structure as it existed in space and searched for new angles to shoot. The picture also underscores his indebtedness to the series *Recuerdos y bellezas*, something which recurs throughout his work, not only in the selection of monuments but sometimes even in the point of view he chose. Although in this case, he almost repeats the lithograph found in the volume, he did not always feel obliged to recreate those views exactly (MADRAZO, 1855). For instance, when he crossed the bridge heading toward the city, he framed the gate in an attractive horizontal format where Parcerisa had created a dramatic vertical composition for the book.

Similarly, Alguacil's work in Segovia ranges similarly from general views to shots of the cathedral, the aqueduct, and other monuments including their interiors. Not surprisingly, given its ruinous state when he visited, he did not enter the Alcazar. But Alguacil is not unique in this regard. In fact, the Hispanic Society holds few nineteenth-century photographs of the interior, since the fire of 1862 had effectively gutted it and before that, photography of interiors presented formidable challenges.

Some of Alguacil's more distinctive work in Segovia recall lithographs found in the corresponding volume of *Recuerdos y bellezas*, such as his picture of the Plaza mayor (GRF 114548) or that of the Patio of the Palacio del Marqués de Arco (NN 63146) (QUADRADO, 1865). This last one and the two he took of Convento de Corpus Christi are less common choices (NN 63213, 63214), but because both buildings appear in the volume for Segovia, it confirms the idea that Alguacil had consulted the book when planning his photographic campaign. Regardless of his model, his two images of Convento de Corpus Christi are a striking record of the interior.

While in Segovia, Alguacil also journeyed to San Ildefonso de La Granja where he documented the palace and its fountains. The resulting photographs are significant for both technical and iconographic reasons (NN 63003-12). In the first, the fountains normally present a challenge since running water requires a short time of exposure to freeze the motion, something which the earliest cameras could not always achieve. On the other hand, photographing the fountains without the water running leads to images that may look empty. Clifford had recorded them with and without the water being turned on. Later both Laurent and Hauser y Menet would also do this. (Admittedly, the photographer had to plan in advance to be present when the water is operating.) Of course, painters and printmakers did not confront this problem so that Fernando Brambilla working for the series of lithographs, the *Colección de vistas reales*, could blithely draw them running¹⁸. In the second regard, that

18 Fernando Brambilla made the drawings which Léon-Auguste Asselineau lithographed for the series issued under the direction of Federico Madrazo. The prints of La Granja appear in: *Colección de las vistas del Real Sitio de San Ildefonso. Litografiadas de Orden del Rey de España. El Señor d. Fernando VIII de Borbón. En su Real Establecimiento de Madrid.* 1832.

of the iconography, Alguacil's decision to include a large section on the palace gardens is also notable. Since the Bourbon kings had only erected the palace and gardens in the eighteenth century, the site had not formed part of the traditional route of visitors. Even in the nineteenth century, many writers still overlooked it when forming a canon of monuments so not surprisingly it does not appear in either Perez Villamil's work or the *Recuerdos y bellezas*. By contrast, Alguacil's decision to make an extensive set of the fountains and grounds stands out, even as his work elsewhere in Segovia follows the iconography laid out in the second series.

As with Segovia, Alguacil's work in Burgos offers an opportunity to see him responding to traditional representations of the city. The cathedral of Burgos had presented earlier photographers its own challenge in selecting an angle that contained the whole facade. In fact, Clifford used a painting by Pérez Villamil to depict the entire building in a view, not unlike the one David Roberts presented in his engraving (ROSCOE and ROBERTS, 1837). In his lithograph, Pérez Villamil had chosen a more innovative perspective but did not include the entire façade (PÉREZ and ESCOSURA, 1842). By the end of the century, not only Alguacil (NN 62981) but others such as Leon et Levey as well as Laurent and Moreno had solved the problem. Where Laurent and Moreno also documented architectural details, Alguacil found striking shots of the building as it nestles into the hill (NN 62983, 62984). Comparing these with those of Clifford, one might almost think that Alguacil deliberately chose the opposite view. He similarly finds a different perspective when he comes to the Arco de Sta María (NN 62982). This image has a quiet charm that

distinguishes it from Roberts's engraving, a dramatic almost unreal gothic fantasy, supposedly based on his sketch made on site (ROSCOE and ROBERTS, 1837). More broadly, this survey of prints and photographs attests to the different ways Burgos inspired artists to render its monuments as they sit so evocatively in the landscape. In this context, one can appreciate more precisely when Alguacil finds a distinctive solution and where he followed an existing iconography.

By now a consistent pattern in Alguacil's work has emerged as he documents the artistic and architectural monuments of Spain. The 23 negatives of Basque subjects (NN 63164-86), however, offer a strikingly different vision. Admittedly, some resemble those he had taken elsewhere in their focus on castles, historic structures, or figures characteristic of a region. But others stand out for their modern subject, whether the port and factories of Bilbao or the Puente Vizcaya that spans the two towns of Portugalete and Las Arenas. This last photo also offers the crucial clue that these images can date no earlier than 1893 since the bridge was only completed in that year. As such, the pictures would fall well toward the end of Alguacil's career. The inclusion of this marvel of modern Spanish engineering may surprise the viewer. Yet perhaps it is not so strange that Alguacil responded enthusiastically to this achievement. Perhaps after having photographed the three great Spanish gothic cathedrals of Toledo, León, and Burgos so extensively, structures which many considered architectural triumphs that defied gravity, he found this modern work similarly attractive. Nonetheless, these pictures raise serious questions. Even if one accepts that the iconography follows the general outlines of his work,

the style and execution differs notably, above all in their overtly artistic qualities. In the images of the factories of Bilbao, the industrial elements are presented in a pictorialist composition that jars with everything seen so far in his work. Furthermore, the works demonstrate a higher technical proficiency and depict figures in poses that depart significantly from his work elsewhere.

Without a doubt, Alguacil made the negatives today in the Hispanic Society. Vega Inclán's inventory states this unequivocally, and technically they resemble the others. But equally clearly, Alguacil was copying existing photographs. This emerges when one compares the negatives with the matching period prints. In the picture of the Puente de Vizcaya, the negative has defects and a number written in the lower left corner, but these do not appear in the print. The originals can, in fact, be attributed to Manuel Torcida Torre (1864-1928) who moved to Bilbao in 1893 and spent the rest of his life there (MADARIAGA, 1996: 39). In particular, two images from the set appear in postcards with the inscription Foto Lux, the association which he founded after 1901 with another photographer. As such, he signed many photos "Lux," but since the pictures in the Hispanic Society do not have this signature it suggests that they predate this company. Nonetheless, several were later issued as postcards under his name, some even after his death¹⁹.

All of this has further implications as to when and why Alguacil did this. Regarding the first, I suspect that Alguacil made the negatives in the period 1893-1901, that is after the construction of the bridge and before Torcida Torre formed his company. After 1901, the



Casiano Alguacil, *View of Burgos with towers of the cathedral*, digital image from glass negative HSA NN 62984, 1875-80

Basque photographer most probably would have signed as Lux but the pictures do not bear that signature. Alguacil's motives in copying the images are harder to understand. Because he made these glass plates, it suggests that he planned to make copy prints. Perhaps the two men had met, and Alguacil had agreed to act as an agent for Torcida Torre, selling his work in Toledo. At any rate, it shows him actively pursuing his career right up to the end. Equally important, it demonstrates how he continued to engage with the work of other photographers throughout his life just as he had done at the beginning of his career when he copied the picture of the Patio de las Dueñas in Salamanca.

Although Alguacil did not take the original shots in the Basque Country, they reveal much. Most importantly, they

¹⁹ Adding to the confusion, the numbers on the postcard series do not match the numbers on the negatives that Alguacil made.



Casiano Alguacil, *Smokestacks of Bilbao*, digital image from glass negative HSA NN 63168, 1893-1901, a copy of earlier photo probably by Manuel Torcida Torre

throw his own work into higher relief: how he conscientiously and patiently traveled throughout Spain in pursuit of his goal to document its artistic monuments. The contrast with the pictorialist work of Torcida Torre underscores Alguacil's quiet skill as he created his pictures, particularly as he searched out unexpected views. In this regard, he now appears as a man of his time who resem-

bles Clifford and Laurent in many ways. If Alguacil did not complete his project, it reflects a lack of financial support and a body of clients more than anything else. Today by reconstituting his work as it survives in Toledo and in New York, we can recognize Alguacil as one of the notable figures in Spanish photography in the second half of the nineteenth century.

Bibliography

- (1993). *Boletín "Lux". Revista Fotográfica Photo berriak. Las novedades fotográficas*. Photomuseum Zarautz.
- CODDING, M. A. (2017). "Visiones del mundo hispánico: Archer M. Huntington y la Hispanic Society, museo y biblioteca," in Coddling M. A. (editor). *Tesoros de la Hispanic Society of America. Visiones del mundo hispánico*. Madrid: Museo Nacional del Prado, New York: The Hispanic Society of America, pp. 21-37.
- GONZÁLEZ, J. A. (2014). *El mito de Al Ándalus: orígenes y actualidad de un ideal cultural*. Córdoba: Ediciones Almuzara, S.L., pp. 47-63.
- GONZÁLEZ-VARAS I. (1993). *La catedral de León: Historia y restauración 1859-1901*. León: Universidad de León.
- LABORDE A. (1806-1820). *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Paris: P. Didot.
- LENAGHAN P. (2014) "Mis felicitaciones más efusivas por su plan" in Ríos M. T. and Miguel Arroyo, C. (editors). *Visite España. La memoria rescatada*. Madrid: Biblioteca Nacional de España and Museo Nacional del Romanticismo, pp. 105-23.
- LENAGHAN, P. (2017). "Un retrato de España: Huntington, Sorolla y Zuloaga en la Hispanic Society of America," in Coddling M. A. (editor). *Tesoros de la Hispanic Society of America. Visiones del mundo hispánico*. Madrid: Museo Nacional del Prado, New York: The Hispanic Society of America, pp. 61-83.
- LEWIS, J. F. (1835). *Lewis's Sketches and drawings of the Alhambra, made during a residence in Granada, in the years 1833-4*. London: Hodgson, Boys & Graves.
- LEWIS, J. F. (1836). *Lewis's sketches of Spain & Spanish character, made during his tour in that country in the years 1833-4; drawn on stone from his original sketches*. London: Published by F.G. Moon and John F. Lewis.
- MADARIAGA, J. (1996). "Manuel Torcida Torre y la Casa Lux: breves pinceladas de este fotógrafo y pionero cineasta bilbaino," en *Bilbao* N. 93.
- MADRAZO, P. de (1855). Córdoba. In *Recuerdos y bellezas de España*. [Barcelona]: [Impr. de Repullés].
- MUÑOZ Y RUIZ, F. and SALA Y SARDA, J. (1863-68). *Álbum Monumental de España Colección Fotográfica Sus Mejores Obras Arquitectónicas*. Madrid: Imprentas de J. E. Morete (v.1-2) y Manuel Galiano (v. 3-4).
- PÉREZ, J. and ESCOSURA, P. de la, (1842-50). *España artística y monumental, vistas y descripción de los sitios y monumentos más notables de España*. Paris: Alberto Hauser.
- PRANGEY, G. (1833). *Choix d'ornaments moresques ... Monuments arabes et moresques de Cordoue*. Paris: Hauser.
- QUADRADO, J. M. (1865). Salamanca, Ávila y Segovia. In *Recuerdos y bellezas de España*. [Barcelona]: [L. Tasso].
- ROBERTS, D. (1837). David Roberts, *Picturesque sketches in Spain, 1832 & 1833*. London: Hodgson & Graves.
- RODRÍGUEZ, D., PÉREZ, H. and AGUILAR, I. (2015). *Mirar la arquitectura: fotografía monumental en el siglo XIX*. [Madrid]: Biblioteca Nacional de España.
- ROSCOE, T., ROBERTS, D. and PELL, H. (1835). *The tourist in Spain. Granada*. London: Robert Jennings and Co.

- ROSCOE, T. and ROBERTS, D. (1836). *The tourist in Spain. Andalusia*. London: R. Jennings and Co.
- ROSCOE, T. and ROBERTS, D. (1837). *The tourist in Spain Biscay and the Castiles*. London: Robert Jennings and Co.
- ROSCOE, T. and ROBERTS, D. (1838). *The tourist in Spain and Morocco*. London: R. Jennings.
- SÁNCHEZ, B. (2015). *La fotografía de Casiano Alguacil: un nuevo enfoque*, Ph. D. Thesis, Universidad de Castilla-La Mancha.
- TORRECILLA, J. (2016). *España al revés. Los mitos del pensamiento progresista (1790-1840)*. Madrid: Marcial Pons, pp. 155-206.
- UTRERA, R. (2017). "Casiano Alguacil en la Colección Fotográfica de Patrimonio Nacional", en *Actas V, VI y VII Encuentros Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha*.

MANUEL CARRERO DE DIOS, IMPULSOR DE LA RECUPERACIÓN DE ALGUACIL

Isidro Sánchez Sánchez
Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Resumen

Hace muchos años, a mediados de los ochenta del pasado siglo, hablo de fotohistoria en un acto académico. El gran historiador Miguel Artola pregunta con cierto desdén: ¿Es una disciplina auxiliar del historiador?, ¿tiene metodología propia?, ¿hay una historiografía correspondiente? Y es que por entonces la fotohistoria, historia gráfica o historia de la fotografía, denominaciones también aplicadas, se encuentra en mantillas en España y lejos del mundo universitario. Hoy, sin embargo, es un concepto admitido, también en el ámbito académico, y utilizado con frecuencia. Incluso, puede afirmarse, ya superado.

Palabras clave: Fotohistoria.

Abstract

Many years ago, in the mid-1980s, I spoke about photohistory at an academic event. The great historian Miguel Artola asked in disdain: is photohistory an auxiliary discipline of historians? Does it have its own methodology? Is there a corresponding historiography? And this is why at that time photohistory,

graphic history or history of photography, which names also applied, was still in the beginning stages in Spain and far from the university world. Today, however, it is a recognised concept, also in the academic field, and frequently used. Even, it can be confirmed, already overcome.

Keywords: Photohistory.

1. Fotohistoria

Hasta comienzos de los ochenta del siglo pasado no se produce en España el despegue de la fotohistoria¹, en claro contraste con otros países de nuestro entorno. El mundo académico presta escasa atención a la fotografía y, por supuesto, a la historia de la fotografía y su construcción se produce desde esos años fundamentalmente gracias a investigadores foráneos o a personas ajenas al mundo universitario².

En los tres lustros siguientes hay un avance evidente y Bernardo Riego Amézaga, gran especialista español en Historia de la Fotografía, afirma en 1996 que es preciso superar la historiografía fotográfica de las últimas décadas: "Es necesario que la Fotografía como

1 Se pueden consultar, por ejemplo: CASAJÚS QUIRÓS, 2005: 215-229, SÁNCHEZ VIGIL, 2006, FONTANELLA, 2007 y VEGA 2007.

2 Sobre los primeros años de desarrollo de la fotohistoria en España se puede ver SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 1997: 21-42.



Primera edición, del Instituto de Estudios Albacetenses (1980)

fenómeno de múltiples caras y las imágenes que ha producido, que han sido fruto de diversas concepciones, se inserten en el discurso histórico". En los años transcurridos se cumplen los objetivos, pero se sobrevalora al autor de la fotografía en "detrimento del peso institucional de la producción de imágenes y la ideología subyacente en sus funciones tecnológicas" (RIEGO AMÉZAGA, 1996: 91-111).

Ya en 2005, Emilio Luis Lara López (2005: 3), profesor de la Universidad de Jaén, con la referencia de Riego, habla de la urgencia de trascender la fotohistoria, como historia particular que se agota en sí misma, para elaborar una historia más global, en la que la fotografía sea una fuente más que ayude al conoci-

miento histórico. El mismo autor da por superada, diez años después, la fase de la fotohistoria, el período de historia de la fotografía, para pasar a escribir Historia con fotografías, como una fuente documental más (LARA LÓPEZ, 2015: 75-99).

Publio López Mondéjar, periodista y gran fotohistoriador español, es un pionero en este mundo. Reside en Londres durante unos años y, allí, además de aprender el oficio de fotógrafo, conoce la existencia de obras dedicadas a la historia de la fotografía británica y de otras latitudes. En 1980 publica *Retratos de la vida*, con imágenes de Luis Escobar y otros fotógrafos, prologado por el escritor y filósofo Agustín García Calvo, con fotografías preferentemente de La Mancha y La Manchuela³.

En la presentación, López Mondéjar afirma que "Es muy difícil, casi imposible, encontrar una mínima referencia a España en los manuales de historia de la fotografía". Por su parte, García Calvo alaba en el final del prólogo su labor fotohistórica: "Queden, sea como sea, dadas las gracias debidas a Publio Mondéjar y sus amigos por haber convertido estos residuos de álbum familiar arrinconado en edición de documentos públicos y haberlos hecho así manantial de memoria para cualquiera: por ejemplo, para ti, lector".

A comienzos de los ochenta, indica López Mondéjar, la fotografía no figura en el catálogo de bienes culturales de la Nación y las pocas colecciones guardadas se deterioran gravemente en edificios públicos, como el notable fondo Jean Laurent y sucesores, olvidado en

3 Sale en abril, pero en ese mismo mes, según la base de datos ISBN, aparece también en la editorial madrileña Mayoría. Hay otras dos ediciones, la de Hermann Blume, asimismo en el año 1981, y en 1989 la de Lunweg.

los sótanos del Ministerio de Cultura. Y llega a afirmar, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, casi treinta años después, que la historia de la fotografía se hace desde entonces “a partir de los menguados restos del expolio” (LÓPEZ MONDÉJAR, 2008).

2. 1981

Es el gran año para la fotohistoria en España, ya que se puede considerar su punto de despegue. Supone todo un hito pues aparecen, además de un número importante de libros sobre fotografía, desde diferentes puntos de vista —técnica, cartografía, aprendizaje, teoría o tipos—, una serie de interesantes aportaciones en el terreno de la propia fotohistoria.

Se edita ese año, traducido al español, el libro de Susan Sontag (1981) titulado *Sobre la fotografía*⁴. Desde 1973 a 1977 la escritora publica una serie de trabajos que, finalmente, se reúnen en un libro en 1977. En el capítulo titulado “El mundo de las imágenes”, de la primera edición en castellano, convertido después en “El mundo de la imagen”, Sontag, reflexiona sobre la creación y consumo de las fotografías en las sociedades industriales, que las utiliza de forma compulsiva. Y eso que todavía no ha llegado el empleo masivo de las cámaras digitales. Aparecen asimismo una historia de la fotografía, profusamente ilustrada, de Mauricio Wiesenthal (1981) y una obra de Otto Stelzer (1981)

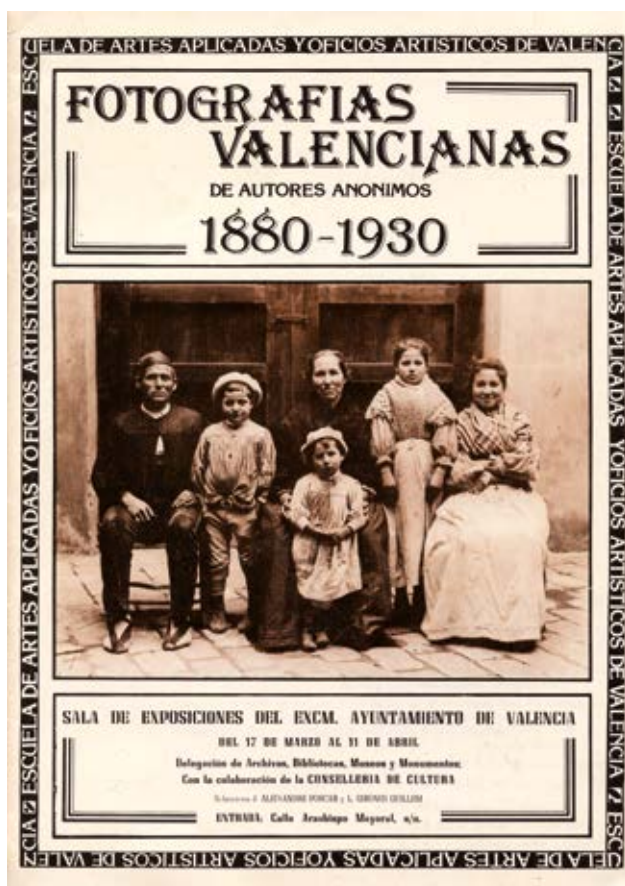
en la que se estudia la relación entre el mundo de la pintura y el de la fotografía.

Pero en 1981 ven la luz dos obras que se convierten en referencia. Tras una intensa labor investigadora, el hispanista y fotohistoriador norteamericano Lee Fontanella da a la luz pública en 1981 su *Historia de la Fotografía en España*, que supone una primera síntesis, rigurosa, con cuidada edición y gran tamaño⁵. Marie-Loup Sougez, otra gran especialista, publica en 1981 *Historia de la fotografía*, con un capítulo dedicado a la historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta la guerra civil, con el objetivo, se dice en el prólogo, de llenar un hueco existente. Más que hueco, puede afirmarse que existe una gran laguna, pues también pone de manifiesto la autora las grandes dificultades que tiene para redactar la parte española.

Durante ese año se publican de igual modo trabajos de ámbito geográfico más reducido, que inician una senda muy transitada a partir de ese momento. A la nueva edición de *Retratos de la vida*, dedicada a la fotografía manchega, se suman, por ejemplo, la obra de Miguel Ángel Yáñez Polo (1981), sobre fotohistoria sevillana; el catálogo bilingüe de una muestra celebrada en la sala de exposiciones del Ayuntamiento de Valencia, con fotografías de autores anónimos conservadas en diferentes colecciones privadas, organizada por José V. Aleixandre Porcar y Luis Gironés Gillem (1981) y el apoyo de alumnos de

4 La segunda edición aparece en 1982 y luego salen diversas ediciones.

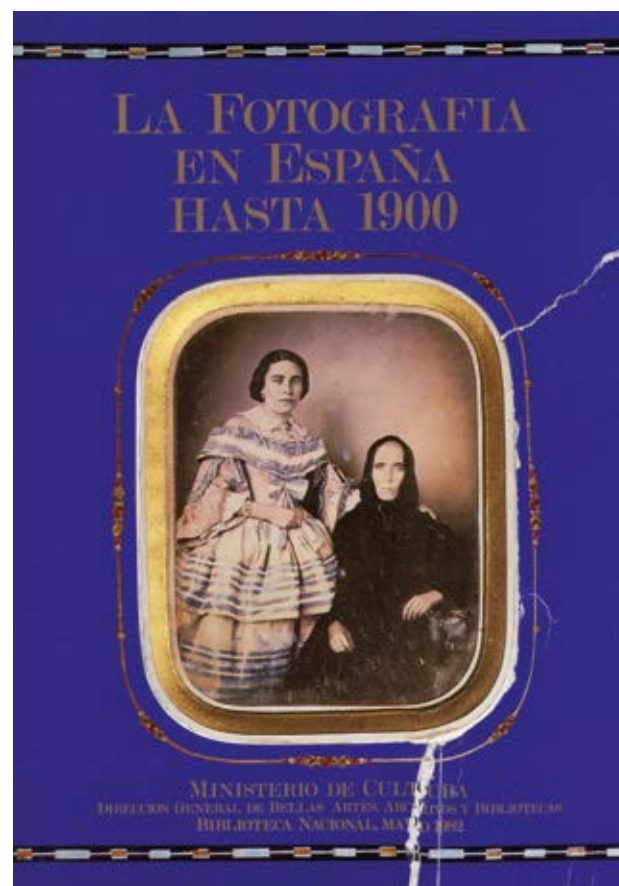
5 También su *Photography in Spain in the Nineteenth Century*. San Francisco, Delahunty Gallery/Fraenkel Gallery, 1983. Con 40 páginas y 67 ilustraciones, parece ser que es la primera vez que se reúne y se exhibe fuera de España, desde el 4 de enero al 11 de febrero de 1984, un número importante de fotografías del siglo XIX.



1981

fotografía de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Valencia; o el libro de Ramón Baragaño Álvarez (1981) sobre fotos antiguas de Asturias.

Se editan asimismo en 1981 las actas de las *Jornades catalanes de fotografia*, celebradas en Barcelona en diferentes fechas del año anterior. En la introducción, Joan Fontcuberta afirma que las Jornades deben significar una reflexión seria, para que una situación mal



1982

asumida no represente un freno a futuros progresos en el mundo de la fotografía, que es tanto como decir en el mundo del arte, de la información y de la comunicación visual. La segunda ponencia, elaborada por un grupo de doce personas, tiene el significativo título de "Recuperació del passat fotogràfica de Catalunya. Models de creció d'arxius locals i d'un museu per a la fotografia de Catalunya".

Y, por recordar una actividad más, en 1981 comienzan los trabajos para la exposición celebrada durante mayo de 1982 en la Biblioteca Nacional, la primera vez que la Institución abre sus puertas “a una exposición monográfica de fotografías”. Organizada por la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, del Ministerio de Cultura, además de las fotografías seleccionadas el catálogo contiene textos de los principales fotohistoriadores y otros autores: Marie-Loup Sougez, Aurora Sanz, Joan Fontcuberta, Lee Fontanella, Francisco Calvo Serraller, Miguel Ángel Yáñez Polo, Publio López Mondéjar y Cristina Rodríguez Salmones. El comisario de la exposición, Luis Revenga, afirma que el objetivo no es sólo mostrar fotografías, que ya considera suficiente, pues la muestra tiene una significación especial: con ella la Administración “incorpora la fotografía en el momento oportuno a nuestra política oficial, dándole la importancia y el reconocimiento que merece” (REVENGA y RODRÍGUEZ SALMONES: 1982).

3. Alguacil

En 1981 se inician también los trabajos para la edición de un libro dedicado al fotógrafo Casiano Alguacil Blázquez. Un grupo de jóvenes historiadores⁶, bajo la batuta de Manuel Carrero de Dios (1983), se enfrenta al estudio de sus fotografías y la relación con la ciudad del Tajo. Antes, en 1979, Carrero ofrece al Ayuntamiento de Toledo, tras la vuelta de la democracia al mundo municipal, la recuperación del Archivo Alguacil. Aceptada su propuesta, realiza una encomiable labor de ordenación, limpieza, conservación y



Dibujo de Eduardo Sánchez Beato (1983)

catalogación del Fondo del fotógrafo de Mazarambroz, guardado en el Archivo Municipal de Toledo desde comienzos del siglo XX.

Así, la recuperación del legado Alguacil se concreta durante 1980 y 1981. Carrero se encarga de limpiar y

⁶ Rafael del Cerro Malagón, Fernando Martínez Gil, Isidro Sánchez Sánchez y Juan Sánchez Sánchez.



Carpetania (1987)

restaurar las placas, además de hace copias en diferentes soportes. Esperanza Pedraza Ruiz, responsable del Archivo Municipal de Toledo, realiza su clasificación temática y una breve descripción. El fotógrafo identifica 648 negativos de 18x24 cm., 147 de 13x18 y siete



2014. Fuente CECLM

de 21x26. Es decir, un total de 802 placas de vidrio, todas ellas de temática toledana. Cabe pensar que sin su importante labor buena parte de estas placas se habrían perdido para siempre. Además, del 8 al 27 de junio de 1982 se celebra una exposición en Toledo con

parte de su obra, en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorro Provincial de Toledo⁷.

A continuación, llega el turno al fondo Alguacil conservado en el Archivo de la Diputación Provincial de Toledo, con fotografías de otras ciudades españolas, pero no de Toledo. En sesión de la Corporación provincial del 16 de noviembre de 1981 se aprueba, ante el deficiente estado de conservación de las placas de cristal, la restauración de la colección, "que constituye un documento histórico-artístico de valor incalculable", que lleva a cabo también Manuel Carrero⁸.

El libro aparece por fin, entre dificultades importantes, en 1983 y se presenta en las Casas Consistoriales el 22 de noviembre, con la presencia de Publio López Mondéjar, a la vez que se inaugura una exposición con fotografías de Alguacil, abierta hasta el 3 de diciembre de ese año. Y el día 29 del mismo mes, en el palacio toledano de Benacazón y con la presencia de los autores, conferencia, proyección de diapositivas y coloquio sobre la obra del fotógrafo de Mazarambroz.

La salida del libro es noticia en la prensa de la época⁹ y un conocido historiador toledano recibe la obra de la siguiente manera: "Libro atractivo, de

lectura amena, encuadernado e ilustrado con dignidad y con una composición y ajuste muy cuidados, logrando un gran equilibrio entre el texto, las ilustraciones y las fotografías menos conocidas de Alguacil, que se comentan con oportunidad y se contrastan con textos de novelistas famosos, elogiosos unos y pesimistas los más, sobre la ciudad en la época en que vivió, trabajó y se esforzó en divulgar sus bellezas artísticas aquel buen artesano y algo artista también" (PORRES MARTÍN-CLETO, 1984).

Aunque se editan otras aportaciones¹⁰, Beatriz Sánchez Torija (2017) realiza la gran obra sobre Casiano Alguacil. Efectivamente, el 12 de noviembre de 2015 defiende su tesis doctoral, dirigida por la profesora Esther Almarcha Núñez-Herrador, en la que analiza a fondo la obra del fotógrafo con una magnífica metodología y aporta el conocimiento de las múltiples fototecas de todo el mundo donde se conservan sus fotografías (SÁNCHEZ TORIJA, 2015)¹¹. Y dos años después aparece el interesante libro, gran avance en el conocimiento del citado fotógrafo.

Es decir, Manuel Carrero es el especialista que recupera la figura y la obra de Casiano Alguacil. Por eso, los

7 Se reparte un cartel de 61 x 40 cm.: *Toledo siglo XIX*. Exposición de fotografías del catálogo fotográfico de Casiano Alguacil, existentes en el Archivo Municipal, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1982.

8 Revista *Provincia*, 118 (noviembre y diciembre de 1981).

9 "En breve aparecerá un libro sobre Casiano Alguacil", *El Castellano Independiente* (19-4-1983), p. 10. Al final de la noticia se escribe las líneas siguientes: "El Ayuntamiento, que financia el libro, y este grupo de historiadores, que ha trabajado de modo totalmente altruista, creemos colaboran espléndidamente a divulgar la olvidada figura de Alguacil y dar a conocer una época entrañable de la historia de Toledo, en un tiempo precisamente en que la ciudad era punto de mira de los más importantes creadores de la literatura española".

10 Ver, por ejemplo CERRO MALAGÓN y GARCÍA RUPÉREZ, 2008.

11 Ver también su obra anterior (SÁNCHEZ TORIJA, 2006).

organizadores del VI Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha, celebrado con motivo del centenario de su muerte, decidimos que a la vez sirviera para hacer un merecido homenaje a Manuel Carrero, nacido en Pinto (Madrid) el 16 de junio de 1933.

4. Militar

Es importante recordar la profesión de químico artíficero de Carrero pues con ella consigue los conocimientos necesarios para acercarse al mundo de la fotografía, especialmente a su técnica, con tres cimientos: formación en el mundo de la química, contacto con la fotografía antigua y gran afición por la historia. Los tres le hacen interesarse por el origen, evolución y comportamiento de los materiales fotográficos, para desarrollar su apreciable investigación sobre los métodos para el almacenamiento y conservación de los diversos materiales fotográficos¹². En realidad, dice nuestro hombre, trabaja en el Ejército como técnico con categoría militar, y prácticamente no tiene contacto con la tropa o los cuarteles, sólo esporádico y siempre de carácter técnico.

Cuando es soldado del Regimiento de Artillería número 71, tras las correspondientes pruebas en el marco de las oposiciones convocadas el 30 de diciembre de 1955, ingresa en el cuerpo auxiliar de

Ayudantes de Ingenieros de Armamento y Construcción (rama de Armamento y Material), como químico artíficero polvorista, para seguir el curso práctico de capacitación profesional en Establecimientos Militares y conocimientos militares, que empieza el 1 de diciembre de 1955 en la Escuela Politécnica del Ejército¹³.

Tras su primer destino en Madrid, es destinado a Cartagena. En 1959, procedente del madrileño Parque y Maestranza de Artillería, llega al Regimiento de Artillería nº 6, en Cartagena, como alférez auxiliar de Armamento y Material¹⁴. De Cartagena pasa a Valladolid en 1967, para cubrir la vacante de libre elección anunciada por Orden de 6 de febrero de 1967 (D. O. núm. 32), destinado con carácter voluntario a la Fábrica Nacional de Valladolid, como alférez auxiliar de Armamento y Material¹⁵. Allí, además de sus labores profesionales, desarrolla funciones docentes, concretamente de apoyo a la Escuela de Aprendices como profesor de Geometría.

En 1977 se traslada a la Fábrica Nacional de Toledo, de la Empresa Santa Bárbara. Dentro del Cuerpo Auxiliar de Ayudantes de Ingenieros de Armamento y Construcción es en 1980 teniente supernumerario, con antigüedad de 25 de marzo de ese año, con documentación cursada por el Gobierno Militar de Toledo. Es

12 Esos conocimientos le permiten elaborar diferentes artículos, que pueden verse en la relación bibliográfica siguiente, referidos a materiales diversos. Sobre las reacciones específicas de los negativos en base plástica de nitrato y acetato de celulosa, (CARRERO DE DIOS, 1993: 101-112, 1994: 27-38 y 2001). Nota de editor: referencias completas en la lista de obras de Manuel Carrero de Dios en el texto.

13 *Diario Oficial del Ministerio del Ejército*, año LXVI, 256 (15-11-1955), p. 1.

14 *Diario Oficial del Ministerio del Ejército*, año LXX, 66 (21-3-1959), p. 9.

15 *Diario Oficial del Ministerio del Ejército*, año LXXVIII, 69 (23-3-1967), p. 12.

decir, se trata de una situación de supernumerario en destino de interés militar¹⁶.

En 1986, como capitán y supernumerario, se le concede el pase, con carácter voluntario, a la reserva transitoria. Finalmente, por orden 562/16776/88, se autoriza el cambio de residencia, a petición propia, sin derecho a indemnización, desde Toledo a Madrid, para continuar en la misma situación militar en su nueva residencia¹⁷.

5. Fotógrafo

Fotógrafo autodidacta desde principios de la década de los años sesenta de pasado siglo, se ha dedicado, además de su labor en el campo de la investigación, a captar con sus cámaras preferentemente temas arquitectónicos, vegetales y de interés humano, sobre los que ha presentado varias exposiciones en diversas ciudades.

Su recorrido expositivo comienza en 1982, con una colectiva, y termina en Córdoba, con una individual. En Bilbao participa en *Arteder'82*. Cerca de tres mil artistas de cuarenta y cuatro países acuden a la muestra internacional de arte gráfico, inaugurada el 19 de marzo de 1982 en el Pabellón Municipal de la Feria de Muestras de la capital vizcaína y abierta al público hasta el 4 de abril (*ARTEDER'82*, 1982). En la ciudad andaluza expone su obra en 1998, en la Galería Ignacio Barceló, AFOCO (Asociación Fotográfica Cordobesa).

En los años ochenta presenta varias exposiciones individuales. En 1983, en la Delegación del COAM de Toledo, la *Muestra de Arquitectura Popular de la*

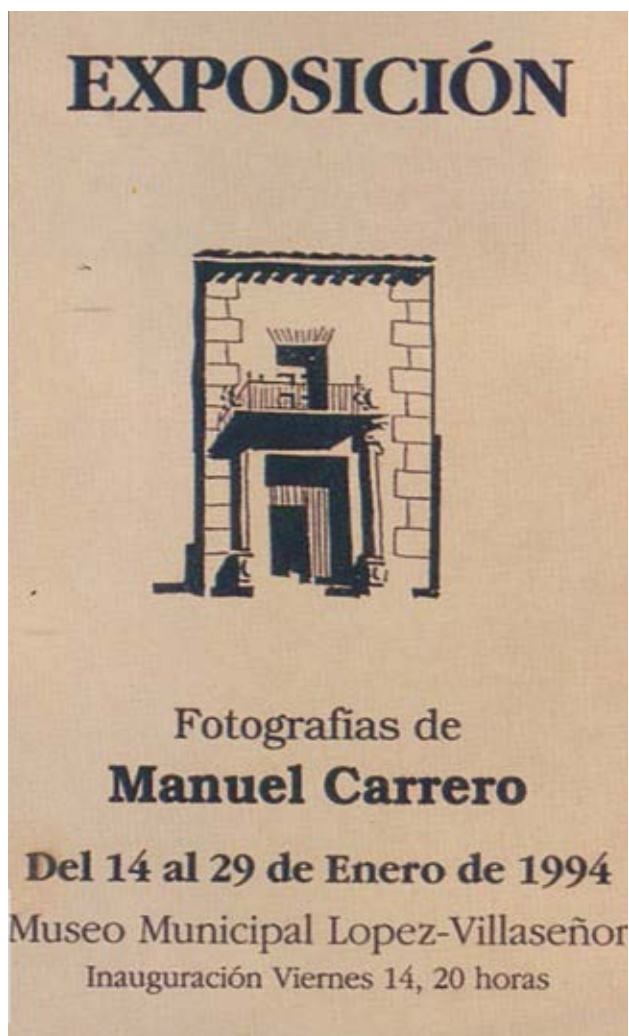


Positivo, b y n, 39x30 cm. (Manuel Carrero, 1982). Fuente CECLM

Provincia de Toledo, en colaboración con el arquitecto Antonio Sánchez-Horneros Gómez. En dicho año también expone su obra en la toledana Galería TOLMO. Durante el año 1984 sus fotografías pueden verse en

16 *Boletín Oficial del Ministerio de Defensa. Diario Oficial del Ejército*, año XCI, 199 (1-9-1980), p. 15 y 201 (3-9-1980), p. 4.

17 *Boletín Oficial del Ministerio de Defensa*, año II, 64 (4-4-1986), p. 2.884 y año IV, 184 (22-9-1988), p. 8.088.



Exposición en Ciudad Real (1994). Fuente CECLM

la Real Sociedad Fotográfica (Madrid), la Agrupación Cultural Revuelo (Sonseca, Toledo) y en la Sala Gil Marraco (Zaragoza). Y en 1985, en la Sala de Exposiciones de la Asociación Fotográfica Vallisoletana.

Los años noventa son para Carrero de plena actividad fotográfica y expositiva. En 1990 su obra se contempla en la Sala Julio Pascual de la Posada de la Hermandad (Toledo), vuelve a la vallisoletana Sala Gil Marraco y asimismo se puede ver en la Casa Revilla (Valladolid). Mientras que en 1991 llega a la Galería ART4 (Gandía, Valencia) y al Ateneo Municipal de Guadalajara.

Durante 1992, dentro de las actividades desarrolladas por la Asociación Cultural Montes de Toledo, su *Antología de Arquitectura Popular de los Montes de Toledo* se expone en varias localidades de la comarca¹⁸, en colaboración con otras asociaciones culturales y diversos ayuntamientos.

Vuelta a la zaragozana Sala Gil Marraco en 1993 y en 1994 su obra se exhibe en el Museo Municipal López Villaseñor, de Ciudad Real, y en la Sala Matías Moreno, de la toledana Escuela de Artes. La de Ciudad Real se celebra desde el 14 hasta el 29 de enero de 1994 y trata de mostrar un mundo que demasiadas veces pasa desapercibido, "como es el que configuran la luz y unos elementos de la naturaleza tan cercanos a las personas"¹⁹. Expone cuarenta fotografías en blanco y negro sobre una serie de cortezas de árboles que ponen de manifiesto las diversas texturas de unas treinta y seis variedades".

¹⁸ *Revista de Estudios Monteños*, 57 (Primer trimestre de 1992), p. 3.

¹⁹ J. Yébenes, "Exposición de fotografías. La contemplación de un mundo desapercibido", *Lanza* (15-1-1994) y *Bisagra*, 310 (16 al 22 de enero de 1994), p. 69.

En 1995, en la Sala Caja de Madrid de Manzanares y con el título de *Fisonomía de la naturaleza* se pueden ver fotografías en blanco y negro de 24x30 cm., también sobre cortezas arbóreas. Jolopca (1995: 14) la describe así: "la contemplación de la treintena de fotos, detalladísimas y sugerentes cortezas de muy atractivo efecto, alcanzan evidente altura en "Pino piñonero", "Olmo", "Plátano oriental", "Árbol del amor", "Falso plátano", "Tinta de vino", etcétera, en una acabadísima demostración y estudio de algo que sin contemplar esta singular muestra, es sumamente difícil reparar en esas 'cicatrices' arbóreas, espléndidamente conseguidas y con un sentido artístico abrumadoramente interesante".

También la revista manzanareña *Siembra* se ocupa de la exposición mediante una crítica firmada por S., que presenta a Carrero como un fotógrafo que consigue composiciones abstractas mediante fotografías realistas, con los troncos de los árboles como únicos protagonistas. El fotógrafo explica que "Podría haberlo hecho con cualquiera de sus otros rasgos, con sus hojas, sus ramas acercarme a ellos penetrando en su naturaleza a través de las grietas de su piel, de su corteza e incluso citarles con su nombre de familia"²⁰. La exposición resulta interesante, pues las fotografías son de alta calidad y belleza, dice el redactor, "prometiéndonos contemplar los árboles en toda la grandeza de un detalle de su tronco, un fragmento que por sí sólo constituye toda una magnífica obra de arte, que Manuel Carrero capta y ofrece".

Su labor de apoyo a la edición de libros también es reseñable. Bien con sus propias fotografías o con otro

tipo de aportaciones técnico-fotográficas a las publicaciones. Carrero forma parte de la junta directiva de la Asociación Cultural Montes de Toledo, editora de la *Revista de Estudios Monteños*, que contiene un buen número de fotografías suyas.

En el seno de la Asociación hace esfuerzos recopilatorios y de restauraciones fotográficas diversas, lo que le vale una distinción en 1998. La entrega de premios se produce en la Llega, fiesta anual de la Asociación. Tras la lectura de los méritos valorados, se procede a la entrega de los títulos de Monteño Distinguido a las siguientes personas y entidades: Francisco García "Kalato", escultor, natural de Gálvez; Paco Torres Fernández, actor, natural de Los Navalmorales; Manuel Carrero de Dios, fotógrafo e investigador; y Escuela Taller Municipal de Toledo²¹.

A continuación se relacionan, por orden cronológico, las principales publicaciones en las que colabora Manuel Carrero:

SÁNCHEZ-HORNEROS GÓMEZ, A., *La arquitectura popular toledana*, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1981 (Publicaciones del I.P.I.E.T. Serie VI. Temas Toledanos 9).

ACMT, *Itinerarios por los Montes de Toledo (Provincia de Toledo)*, Toledo, Asociación Cultural Montes de Toledo, 1983.

PRODAN, G., *Felipe García Coronado en la memoria de la ciudad*, Ciudad Real, Ayuntamiento, 1991.

PERIS, D. (coord.), *Arquitecturas de Toledo. Del Romano al Gótico*, Toledo, JCCLM, 1992. Manuel

20 S., "Abstracción figurativa en la fotografía de Manuel Carrero", *Siembra*, 202 (diciembre de 1995), p. 69.

21 "Crónica de la XXI Fiesta", *Revista de Estudios Monteños*, 83 (Tercer trimestre de 1998), pp. 2 a 5.



Modernidad II (M. Carrero, 2011). Primer premio en el II Certamen de Fotografía Digital para Mayores de la Comunidad de Madrid

Carrero hace selección y positivado de fotografías antiguas conservadas en el Archivo Rodríguez.

PERIS, D. (coord.), *Arquitecturas de Toledo. Del Renacimiento al Racionalismo*, Toledo, JCCLM, 1992. Manuel Carrero hace selección y positivado de fotografías antiguas conservadas en los archivos Rodríguez, Clara Delgado y Teresa Pérez Higuera.

TORMO Y MARTÍN DE VIDALES, P., *El Cardenal Payá: Apuntes para una biografía*, Toledo, Estudio Teológico de San Ildefonso - Diputación Provincial de Toledo, 1992.

LÓPEZ GÓMEZ, J. E., *La Procesión del Corpus Christi en Toledo*, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1993.

AYUNTAMIENTO DE TOLEDO, *Cerca del Tajo. Actuación integral sobre el Tajo a su paso por Toledo*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1995. Libro de gran tamaño (29,5x24 cm.), 256 páginas a todo color, editado con motivo de la actuación integral

sobre el Tajo a su paso por la ciudad, realizada con fondos FEDER, en colaboración con la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y el Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente.

CERRO MALAGÓN, R. del, *Guía de Toledo*, Gijón, Ediciones Júcar, 1997.

CERRO MALAGÓN, R. del, *Toledo, la magia de las tres culturas*, Madrid, Ediciones Límite, 1998.

6. Divulgador e investigador

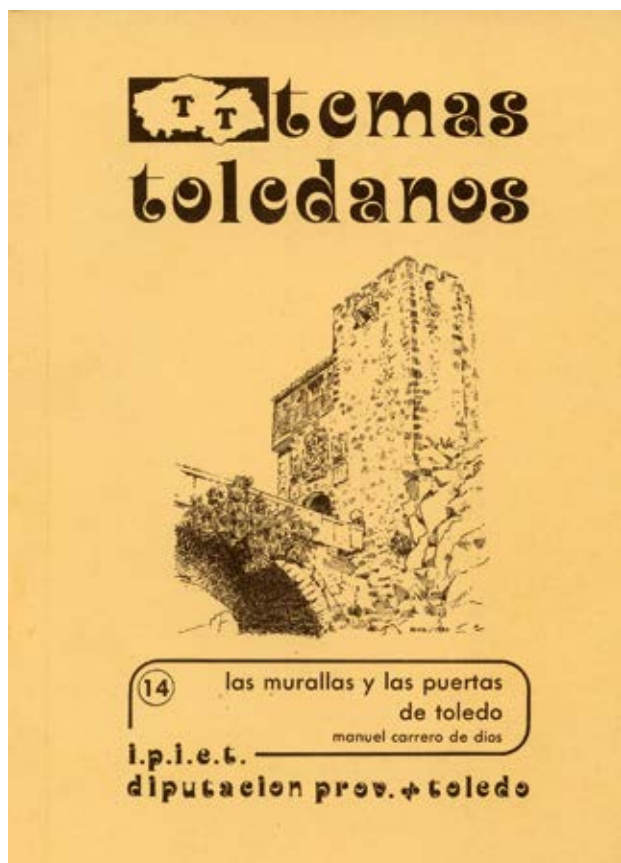
a) Labor docente

Además de la actividad docente que desarrolla en Valladolid durante la década 1967 a 1977, relacionada con su actividad castrense, en 1995 participa en un curso, impartido a conservadores de material fotográfico de diferentes países iberoamericanos, en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (I.C.R.B.C.) –después se convierte en Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE)– del Ministerio de Cultura.

Desde 2006 hasta 2016 imparte asimismo el taller *Iniciación a la fotografía para mayores*, en el Centro de Mayores Sagasta, dependiente de la Consejería de Familia y Asuntos Sociales de la Comunidad de Madrid.

b) Colaboración en publicaciones periódicas

Bien con artículos divulgativos o resultado de su labor investigadora en el mundo de la fotografía colabora en las siguientes, ordenadas alfabéticamente: *ANABAD* (Madrid), *Añil* (Madrid), *Boletín de Información Municipal* (Toledo), *Calandrijas* (Toledo), *Carpetania* (Toledo), *Castilla-La Mancha* (Toledo), *Diario Regional* (Valladolid), *En Juego*, revista deportiva (Toledo), *Fuerzas Armadas*, revista homenaje (Toledo), *FV* (Madrid), *La Voz del Tajo* (Talavera de la Reina),

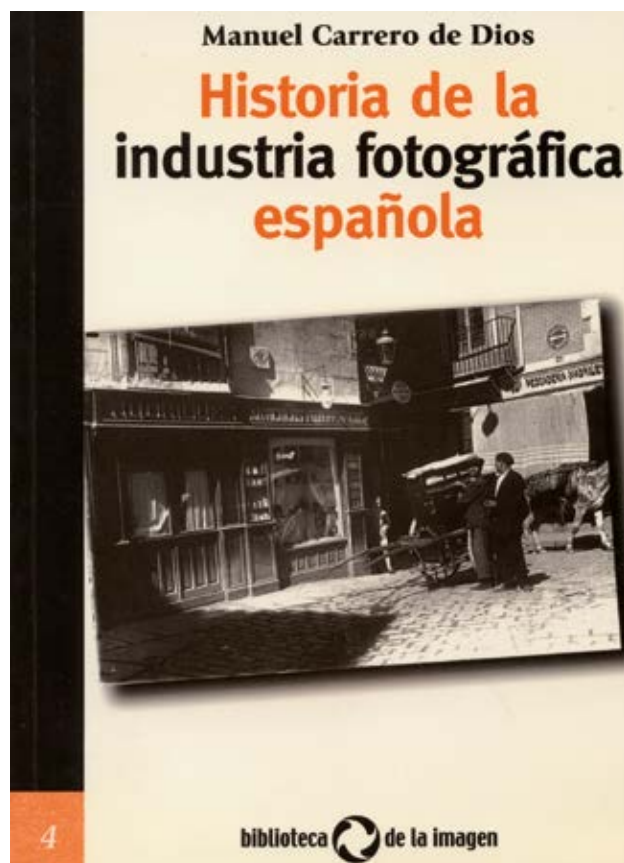


1981

Revista de Estudios Monteños (Toledo) o *Revista de Historia de la Fotografía Española* (Sevilla).

c) Investigación

Como resultado de su labor investigadora, participa como ponente en varios congresos y dicta conferencias sobre



2001

fotohistoria o características técnicas en diversos lugares. Además, registra en la Oficina Española de Patentes y Marcas, junto a Jesús Manuel Hernández Royo, un "Dispositivo para la identificación de soportes fotográficos con base plástica"²². La invención se presenta el 8 de febrero de 1989 y se concede el 16 de abril de 1990.

²² Base de datos *Invenes* (Invenciones en español): <<https://www.oepm.es/>> (Consulta: 7-11-2017).

Merece la pena recordar el resumen que figura en el expediente: "Utiliza la permitividad relativa (Σr) de los materiales. Para ello se forma un condensador plano con el soporte fotográfico a identificar, como dieléctrico, y dos placas metálicas conductoras que mantienen una presión constante sobre ambas caras de dicho soporte, por medio de un dispositivo mecánico adecuado. Constituido el condensador, para medir la permitividad relativa se utiliza un oscilador de relajación que ataca a un temporizador monoestable del que sale un impulso de unos 500 Hz, capaz de vencer la impedancia del condensador formado y provocar la desviación de la aguja de un microamperímetro. Lleva seis escalas ajustables para utilizar en función de los espesores del material a ensayar. El dispositivo, tiene su aplicación en el campo del tratamiento de archivos fotográficos".

La relación bibliográfica siguiente muestra la labor, desde 1981 a 2006, de Manuel Carrero. Figuran libros o artículos en revista u obras colectivas, bien como autor o en colaboración con otros autores.

CARRERO DE DIOS, M., *Las murallas y las puertas de Toledo*, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1981 (Colección Temas Toledanos, nº 14). Con fotografías de Casiano Alguacil y dibujos de José Luis Ruz.

CARRERO DE DIOS, M., "Restauración del catálogo fotográfico de Casiano Alguacil", *Boletín de Información Municipal*, Toledo, 55 (Julio y agosto de 1982), pp. 9 y 10.

CARRERO DE DIOS, M. y otros, *Toledo en la fotografía de Alguacil (1832-1914)*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1983.

CARRERO DE DIOS, M. y otros, "Dos fondos fotográficos toledanos: Alguacil y Rodríguez", en *Jornadas Para*

la Conservación y Recuperación de la Fotografía (1ª. 26-28 marzo 1985. Madrid), Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1985.

CARRERO DE DIOS, M. y otros, "La fotografía y las ciencias sociales: Consideraciones metodológicas sobre su utilización como documento: el caso del Fondo Alguacil", en *Jornadas Para la Conservación y Recuperación de la Fotografía (1ª. 26-28 marzo 1985. Madrid)*, Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1985.

CARRERO DE DIOS, M. y otros, "Historia de la fotografía de Castilla-La Mancha", en *Historia de la fotografía española, 1839-1986*. Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986, pp. 155-164.

CARRERO DE DIOS, M. y otros, "Dos fondos fotográficos toledanos: Alguacil y Rodríguez", en *Carpetania*, Toledo, 1 (1987), pp. 71-88.

CARRERO DE DIOS, M., "La conservación de archivos fotográficos. Un problema: los negativos de nitrato", *Boletín de la ANABAD*, Madrid, tomo 37, 4 (1987), pp. 607-614.

CARRERO DE DIOS, M. y otros, *Imágenes de un Siglo. Fotografías de la Casa Rodríguez (1884-1984)*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987. Segunda edición en 1990.

CARRERO DE DIOS, M., "Identificación y tratamiento de los negativos de nitrato en los fondos fotográficos", *Revista de Historia de la Fotografía Española*, Sevilla, 2 (1990), pp. 11-15.

CARRERO DE DIOS, M., "El nitrato identificado", *FV: foto-vídeo actualidad*, Madrid, 42 (1992), pp. 71-72.

CARRERO DE DIOS, M., "La conservación de archivos

- fotográficos. Los negativos de acetato", *Boletín de la ANABAD*, Madrid, tomo 43, núm. 1 (1993), pp. 143-150.
- CARRERO DE DIOS, M., "Causas de descomposición y tratamiento de negativos fotográficos con base plástica", en *Imatge i Recerca: Jornades Antoni Varés (3es: 1994: Girona)*, Girona, Ajuntament de Girona, 1994, pp. 27-38.
- CARRERO DE DIOS, M., "Los criterios de tratamiento de materiales fotográficos. Una polémica" *Boletín de la ANABAD*, Madrid, tomo 44, 1 (1994), pp. 179-180.
- CARRERO DE DIOS, M., "La conservación de archivos fotográficos. Los negativos de cristal", *Boletín de la ANABAD*, Madrid, tomo 44, 3 (1994), pp. 43-54.
- CARRERO DE DIOS, M., "Causas de alteración y medios de conservación de negativos fotográficos", en *La fotografía como fuente de información. Segundas jornadas archivísticas*, Huelva, Diputación Provincial, 1995, pp. 101-112 (Celebradas en 1993. Palos de la Frontera).
- CARRERO DE DIOS, M., "La terminología fotográfica", *FV: foto-vídeo actualidad*, Madrid, 109 (1997), p. 27.
- CARRERO DE DIOS, M., *Historia de la Industria Fotográfica Española*, Girona, CCG Ediciones y Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), 2001.
- CARRERO DE DIOS, M. y P. A. ALONSO REVENGA, *Imágenes de la memoria. Guadamur. Fotografías (1873-1973)*, Guadamur, Ayuntamiento de Guadamur, 2001.
- CARRERO DE DIOS, M., "Prólogo", B. Sánchez Torija, *Casiano Alguacil: los inicios de la fotografía en Toledo*, Ciudad Real, CECLM-UCLM, 2006.

Bibliografía

- PÉREZ GALLARDO, H. (2013). *Fotografía y arquitectura en España, 1839-1886*. Madrid: Universidad Complutense. Tesis Doctoral.
- PIZARROSO QUINTERO, A. (1999). "La historia de la propaganda: una aproximación metodológica" en *Historia y Comunicación Social*, 4, pp. 145-171.
- ALEIXANDRE PORCAR, J. V. y L. GIRONÉS GUILLEM (1981). *Fotografías valencianas de autores anónimos, 1880-1930*, Valencia: Ayuntamiento.
- ARTEDER'82 (1982). *Catálogo de la Exposición Muestra Internacional de Obra Gráfica*, Bilbao: Feria Internacional de Muestras de Bilbao.
- BARAGAÑO ÁLVAREZ, R. (1981). *Asturias en fotos antiguas*, Gijón: Ayalga.
- BARTHES, R. (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós.
- BURKE, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica.
- CARRERO DE DIOS, M. y otros (1983). *Toledo en la fotografía de Alguacil (1832-1914)*, Toledo: Ayuntamiento de Toledo.
- CARRERO DE DIOS, M. y otros (1987). *Imágenes de un Siglo. Fotografías de la Casa Rodríguez (1884-1984)*, Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- CASAJÚS QUIRÓS, C. (2005). "Una propuesta para el estudio de la fotohistoria: el método Iconográfico" en *Doxa Comunicación*, Madrid, 3, pp. 215-229.
- CERRO MALAGÓN, R. del (1987). *Manuel Carrero, fotógrafo (Y otros oficios intermitentes)*, en Calandrajás, Toledo, 13, sp.
- CERRO MALAGÓN, R. del y GARCÍA RUPÉREZ, M. (2008). *Toledo entre dos siglos en la fotografía de Casiano Alguacil, 1832-1914*, Toledo: Antonio Pareja Editor.
- FONTANELLA, L. (1981). *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid: Ediciones El Viso.
- FONTANELLA, L. (2007). "Los rumbos historiográficos de la fotohistoria de España: pasado, presente y futuro" en *Latente*, 5, pp. 11-26.
- FONTCUBERTA, J. (coord.) (1981). *Jornades catalanes de fotografia. Dossier*, Barcelona: E. R. Sant Cugat del Vallès.
- FONTCUBERTA, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, J. (2013). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili.
- LARA LÓPEZ, E. L. (2005). "La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología" en *Revista de Antropología Experimental*, 5.
- LARA LÓPEZ, E. L. (2015). "El historiador y la fotografía: una relación antropológica" en *Fotocinema*, 10, pp. 75-99.

- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1980). *Retratos de la vida 1875-1939*, Madrid: Instituto de Estudios Albacetenses.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1981). *Retratos de la vida 1875-1939*, Madrid: Mayoría.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1989). *Retratos de la vida 1875-1939*, Madrid: Hermann Blume.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1989). *Retratos de la vida 1875-1939*, Madrid: Lunweg.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2008). *La fotografía como fuente de la Memoria. Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Publio López Mondéjar, leído en el Acto de su Recepción pública el día 30 de marzo de 2008 y contestación del Excmo. Sr. D. Julio López Hernández*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- REVENGA, L. y RODRÍGUEZ SALMONES C. (Comisarios) (1982). *La fotografía en España hasta 1900. Catálogo de la exposición celebrada durante mayo de 1982 en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Biblioteca Nacional.
- RIEGO AMÉZAGA, B. (1996). "La historiografía española y los debates sobre la Fotografía como fuente histórica" en *Ayer*, 24, pp. 91-111.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. (1997). "Fotografía e Historia en el imperio de la imagen" en B. Díaz Díaz y C. Pacheco Jiménez (coords.), *Imágenes de una ciudad y sus gentes. Fotografía en Talavera de la Reina (1857-1950)*, Talavera de la Reina: Colectivo Arrabal.
- SÁNCHEZ TORIJA, B. (2006). *Casiano Alguacil: los inicios de la fotografía en Toledo*, Ciudad Real: CECLM-UCLM.
- SÁNCHEZ TORIJA, B. (2015). *La fotografía de Casiano Alguacil: Un nuevo enfoque*. Tesis doctoral
- SÁNCHEZ TORIJA, B. (2017). *Monumentos artísticos de España. La fotografía de Casiano Alguacil*, Cuenca: UCLM.
- SONTAG, S. (1981). *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa.
- SOUGEZ, M-L. (1981). *Historia de la fotografía*, Madrid: Cátedra.
- SOUGEZ, M-L. y PÉREZ GALLARDO, H. (2003). *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2006). *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*, Gijón: Ediciones Trea.
- STELZER, O. (1981). *Arte y Fotografía. Contactos, influencias y efectos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- VEGA, C. (2007). "Buscando modelos. La historia de la fotografía en España" en *Latente*, 5, pp. 27-56.
- WIESENTHAL, M. (1981). *Historia de la fotografía*, Barcelona: Salvat.
- YÁÑEZ POLO, M. A. (1981). *Retratistas y fotógrafos: breve historia de la fotografía sevillana*, Sevilla: Ed. Repiso-Lorenzo.

CASIANO ALGUACIL. MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS TOLEDANAS

Beatriz Sánchez Torija
Museo Nacional del Prado

Resumen

Casiano Alguacil es uno de los pioneros de la fotografía española que se estableció en Toledo y desarrolló la mayor parte de su producción en el último tercio del siglo XIX. Fue retratista, comisionado patrimonial y, sobre todo, fotógrafo monumental.

Realizó multitud de vistas de su ciudad y se embarcó en un ambicioso proyecto denominado *Monumentos Artísticos de España*, que le llevaría a recorrer con su cámara buena parte de Andalucía y las dos Castillas, y que le situaría en el circuito de los grandes profesionales.

Su fotografía, por tanto, contribuyó a la promoción del patrimonio histórico-artístico de Toledo, pero también a la difusión del patrimonio existente más allá de las fronteras toledanas.

Palabras clave: Alguacil, fotografía, monumento, patrimonio, arquitectura, serie, postal.

Abstract

Casiano Alguacil is one of the pioneers of photography in Spain. He was settled in Toledo and carried out most of his production in the second half of the nineteenth century. He was famous for his photographic portraits, heritage commissions and above all for his photographs of monuments.

Casiano shot many views of his hometown and also developed a very ambitious project called *Monumentos*

Artísticos de España. He travelled around Andalusia and Castile with his camera, being the reason why he was included among the great professionals of photography of his time.

His photography contributed not only to the promotion of the historical and artistic heritage of Toledo but also to spread spanish artistic monuments far beyond the borders of this city.

Keywords: Alguacil, photography, monument, heritage, architecture, series, postcard.

El 3 de diciembre de 2014 se conmemoró el primer centenario de la muerte de Casiano Alguacil y Blázquez, un fotógrafo que vivió la mayor parte de su vida en la ciudad de Toledo y retrató cada uno de sus rincones pero que, además, quiso traspasar las fronteras toledanas y documentar muchos otros lugares de España. Este empeño le llevó a realizar un ambicioso proyecto –inicialmente denominado *Museo Fotográfico*– con el que contribuyó a la promoción del patrimonio histórico-artístico y a la difusión de sus valores culturales.

La calidad de sus imágenes, el valor patrimonial de su obra así como su labor documental son razones suficientes para otorgarle un merecido hueco dentro de la Historia de la Fotografía Española.

1. Sus comienzos madrileños

Nació el 14 de julio de 1832 en Mazarambroz, un municipio toledano que en aquel momento contaba con algo más de 1500 habitantes. Su familia debía tener un origen bastante humilde y, quizá en busca de mejores oportunidades, decidió marchar a Madrid pocos años después.

La primera noticia de la familia Alguacil Blázquez en la capital la encontramos en el padrón de 1846 aunque, muy probablemente, la familia llegase a Madrid seis o siete años antes, porque los hermanos pequeños de Casiano ya nacieron en esta ciudad: Francisco en 1840 y Eustasio en 1843. Inicialmente se instalaron en una buhardilla situada en el número 9 de la calle de Mediodía Chica, muy cerca de la calle Tabernillas, donde estaban establecidos unos familiares. Se trataba de una zona muy castiza, situada en el centro de Madrid y perteneciente al barrio oficial de Palacio y al barrio "oficioso" de La Latina.

En estos años trabajó como carpintero –llegando incluso a la categoría de carpintero oficial–, realizó el servicio militar en el cuerpo de Artillería (2º regimiento, 2ª batería) hacia 1856 y conoció a Paula Ramona, una madrileña con la que contrajo matrimonio en la parroquia de San Andrés el 5 de abril de 1856.

El matrimonio se trasladó a vivir a la calle del Águila, muy cerca del lugar en el que residían sus respectivas familias. Fruto de esta unión nació Ascensión, una niña que fallecería a la edad de dos meses y medio, en junio de 1857. A esta pérdida se sumó, al mes siguiente, la de la propia Ramona a causa de una tisis laringea. Ambas fueron enterradas en el cementerio de Puerta de Toledo, hoy desaparecido. Tras enviudar, Casiano aparece nuevamente empadronado con su familia en

el domicilio de la calle Tabernillas –al que se habían mudado un año antes–. Sigue ejerciendo como oficial carpintero aunque, en 1860, ya aparece registrado como vendedor de papel.

Es muy probable que fuera en ese momento cuando comenzase a tener los primeros contactos con el mundo de la fotografía, algo que podría resultar relativamente fácil debido a que en ese momento en la capital de España existían ya bastantes gabinetes fotográficos y, por su profesión de vendedor de papel, pudo haber tenido contacto con ellos e, incluso, suministrarles algunos de los materiales necesarios.

Al fallecimiento de su hija y su esposa en 1857, se sumó el de su padre a finales de 1860. Quién sabe si huyendo de estos malos recuerdos Alguacil decidiese trasladarse a Toledo, ciudad a la debió llegar a comienzo de los años 60 y en la que permaneció hasta su fallecimiento en diciembre de 1914.

2. Fotógrafo y creador de series

Tras unos comienzos que se aventuran bastante difíciles, todo apunta a que enseguida encontró su sitio. No sólo consiguió regentar un negocio más o menos próspero sino que, además, se convirtió en asiduo de los círculos más intelectuales de la ciudad, intervino en política y consiguió que sus fotografías se convirtiesen en la imagen más difundida del Toledo del último cuarto del siglo XIX.

Tenía su estudio fijo en la ciudad –siempre en establecimientos cercanos a la plaza de las Cuatro Calles– donde hacía retratos de gabinete pero, además, siguiendo la moda del momento consistente en la creación de "museos fotográficos", realizó fotografías con una salida más comercial, y dirigió su producción

al lugareño culto y al viajero que visitaba la ciudad, especializándose en las imágenes de monumentos y detalles artísticos. Así, mediante la publicación de una COLECCIÓN DE LÁMINAS TIRADAS EN FOTOGRAFÍA, creó su particular *Museo Fotográfico*, una iniciativa que le serviría para comenzar a difundir sus fotografías más allá del ámbito local.

Puede que las series publicadas por J. Laurent en la década de los sesenta le sirviesen de inspiración, y puede incluso que Alguacil llegase a conocer al fotógrafo de origen francés... No obstante, aunque no se ha encontrado documentación que los relacione, lo cierto es que ambos profesionales tuvieron una trayectoria similar ya que antes de decantarse por el oficio de la fotografía fueron vendedores de cartón y papel en la ciudad de Madrid; J. Laurent hasta 1855 y Alguacil desde 1860.

El empeño de algunos profesionales de la fotografía –como Charles Clifford, J. Laurent, Francis Frith, Martínez Hebert o Ribot– en realizar una producción más allá del propio retrato fue la causa del nacimiento de las series fotográficas, que actuaron como directas sucesoras de las colecciones de grabados. Así, pueden encontrarse muchos paralelismos entre los encuadres y detalles representados en esos grabados y en las fotografías que componían las citadas series. Casiano Alguacil –desde la humildad de su comercio toledano– también fue un promotor de las colecciones fotográficas, e intentó beneficiarse del éxito que tenían estas series. Comenzó a realizar fotografías destinadas a su *Museo Fotográfico* en la década de los años sesenta y, poco a poco, fue haciéndose con un gran número de imágenes para ofrecerlas por entregas a los clientes que así lo solicitasen.



Anuncio de *Monumentos Artísticos de España*, publicado el 5 de diciembre de 1880 en el periódico *El Nuevo Ateneo*

La década de los setenta debió de ser especialmente prolífica desde el punto de vista fotográfico. Liberado ya de sus obligaciones políticas como parte de la corporación municipal de Toledo (1868-1874), se vuelca en el ejercicio de la fotografía y realiza viajes a varias ciudades españolas, para inmortalizar algunos de sus monumentos más reseñables e incluirlos dentro de sus colecciones. Las fechas de estos viajes podemos deducirlas estudiando en profundidad las imágenes –en su conjunto o de manera individual–, ya que las transformaciones acaecidas en las ciudades visitadas por Alguacil nos dan las pistas para fechar el momento en que estuvo en ellas.

3. Monumentos Artísticos de España

La serie más importante que Casiano Alguacil produjo, y que alcanzó una mayor difusión, fue *Monumentos Artísticos de España*, de la que ya se tiene noticia a través de los anuncios que aparecen en prensa (Imagen 1). A pesar de que con el tiempo esta serie se convirtió en un proyecto de gran envergadura, la primera vez que se utiliza la denominación "Monu-



Vista del río Tajo con la casa del Diamantista. Toledo. Archivo Municipal de Toledo. LA-732077-PA

mentos Arquitectónicos de España” es en una publicación sobre la ciudad de Toledo, realizada en la imprenta de Fando e Hijos en 1870, y que lleva por título *Monumentos Artísticos de Toledo*.

La mayoría de las entregas publicadas bajo la denominación *Monumentos Artísticos de España* responden a una misma edición, que debió ser la que tuvo una difusión mayor, ya que se conoce un importante número de ejemplares que responden a esta tipología. Se trata de láminas que presentan la fotografía enmarcada por una especie de cenefa formada por varios rectángulos y con una sencilla decoración en las esquinas. Tanto la cenefa como las letras son de color dorado.

Sin embargo, se tiene noticia de, al menos, otras dos ediciones diferentes. En la primera de ellas la fotografía

se inserta en un rectángulo color ocre y la lámina se compone de una manera sencilla; de esta tipología se han consultado fotografías correspondientes a Salamanca y Toledo

La otra edición parece estar realizada con un especial cuidado y de ella puede decirse que es la más “lujosa”. Utiliza una tipografía más artística y el tono dorado tanto para las letras como para la cenefa que enmarca la fotografía; de esta tipología se conocen fotografías de Sevilla, Córdoba, Burgos, Segovia, Toro, Guadalajara y Toledo.

El estudio exhaustivo de la serie plantea algunos problemas. El punto de partida es el análisis del catálogo de 1907, editado en Madrid por Ambrosio Pérez y Compañía, y que lleva por título *Catálogo y detalles de fotografías de Monumentos Artísticos de Casiano Alguacil*. Desconocemos si existieron más catálogos publicados pero lo más probable es que hubiera algún otro más antiguo, quizá no editado pero sí manuscrito, puesto que esta publicación cuenta con un anexo final con fotografías añadidas –se entiende que a ediciones anteriores– y además, si consideramos la trayectoria de Alguacil, la fecha de la publicación resulta muy tardía.

Dicho catálogo cuenta con varios apartados correspondientes a ciudades: Toledo (1 - 260), Salamanca (261 - 313), Burgos (314 - 363), Ávila (364 - 403), Segovia (404 - 423), Zamora (424 - 434), León (435 - 444), Sigüenza (450 - 464) –en este apartado se incluyen también fotografías de Alcalá de Henares y Guadalajara–, Madrid (465 - 478), Sevilla (479 - 489) y Córdoba (490 - 501), además de un anexo final denominado “Adición al presente catálogo” (502 - 542), en el que se hace referencia a otros lugares como El Escorial, La Granja o, incluso, Lourdes. En conjunto, el



Patio del Palacio del Infantado. Guadalajara. Colección Cuesta Sánchez, Madrid



Patio de las Doncellas del Real Alcázar. Sevilla. Colección Cuesta Sánchez, Madrid

catálogo ofrece la posibilidad de que el cliente adquiera más de 1.000 imágenes (1.200 aproximadamente), organizadas en 542 entradas.

Cada una de las fotografías –en algunos casos un grupo de ellas– responde a un título y lleva asociado un número de catálogo aunque, extrañamente, ese número no aparece en el propio ejemplar fotográfico,

por lo que existe una cierta dificultad para asociar las imágenes con los títulos del catálogo. Además, estos títulos suelen ser muy genéricos y, en algunas ocasiones, no coinciden con el texto de la leyenda característica de las fotografías de Alguacil. En fin, que una clasificación de los ejemplares de esta serie de Alguacil resulta bastante más compleja que la de otras

series de imágenes realizadas por fotógrafos como Laurent, Beauchy, Lévy o Moreno, que suelen estar mejor organizadas.

Las fotografías de la serie *Monumentos Artísticos de España* se comercializaban mediante fascículos. Se trataba de una especie de "cuadernillo" con tres partes, cada una de ellas en un soporte de papel diferente. Estas tres partes eran: una portada, una hoja intermedia con la explicación del monumento y la propia fotografía.

En la portada se incluye el título de la serie, el nombre de la provincia al que la fotografía hacía referencia y otros datos escritos por el propio Alguacil correspondientes al número de entrega, número del "cuaderno", etc. Dicha portada es de papel normal y tiene diferentes colores dependiendo del cuadernillo al que pertenezca.

La hoja intermedia estaba realizada en papel "de seda" y recoge la explicación del monumento representado en la imagen, así como un sello en seco, en la esquina inferior derecha, en el que puede leerse "ALGUACIL. TOLEDO". El texto explicativo se muestra enmarcado por un recuadro negro con una ligera decoración en las esquinas. En la mayor parte de los ejemplares consultados, bajo este recuadro puede leerse: "Imp. de Fando e hijo".

Pero... ¿quién sería el encargado de elaborar estos textos en los que se facilitaba información acerca del motivo representado? ¿Eran elaborados por Alguacil en colaboración con su cuñada Salud Hernández¹? Recientemente he tenido oportunidad de estudiar lo que podrían ser anotaciones del propio Alguacil, destinadas

a explicar algunas de sus fotografías salmantinas. Estas notas están escritas al dorso de 16 positivos de pequeño formato. Lamentablemente, no conozco ningún ejemplar de estas fotos perteneciente a la serie *Monumentos Artísticos de España* que conserve la hoja con la explicación del monumento, por lo que no puedo asegurar que las anotaciones de los positivos analizados se correspondan con el texto final publicado. No obstante, la letra y la grafía de los números parecen corresponderse con la caligrafía del fotógrafo.

La última página del cuadernillo contenía la fotografía, enmarcada en un rectángulo con una sencilla decoración en las esquinas. Esta parte final del cuadernillo, que responde a un diseño diferente dependiendo de la edición de la serie a la que pertenezca, es la más importante por ser la encargada de albergar la fotografía. Las dos páginas iniciales, además de darle una cierta entidad al fascículo, servían como protección de la fotografía. Desgraciadamente son muy pocos los ejemplos de la serie que han llegado al completo hasta nuestros días, especialmente si nos referimos a los de fuera de Toledo, mucho más escasos. Exceptuando algunos álbumes con fascículos encuadernados correspondientes a la ciudad de Toledo que se conservan en la Biblioteca Regional de Castilla-La Mancha, en el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, en el Museo de Santa Cruz de Toledo o en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, el resto de ejemplares conocidos de la serie se hallan disgregados en colecciones particulares o en instituciones como el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, la Biblioteca Nacional, el

1 Salud Hernández era una mujer con coraje, culta y adelantada para su tiempo, con importantes conocimientos de historia, arte y tradiciones, además de un buen dominio de la lengua francesa. Su ocupación consistía en ser guía de Toledo. Vivió con Alguacil desde que este contrajo matrimonio con su hermana Elisa (1873) hasta su muerte, ocurrida en 1912.

Archivo Municipal de Toledo, etc. Una mención especial merece el álbum de *Monumentos Artísticos de España* de la colección de Isidro Sánchez Sánchez en el que, con un excelente estado de conservación, se agrupan cuadernillos de diferentes ciudades españolas: Alcalá de Henares, Burgos, Córdoba, Guadalajara, Salamanca, Segovia, Sevilla, Sigüenza y Toledo.

En cualquier caso, a pesar de no ser la mejor de las series en cuanto a organización, ni la más uniforme en sus ediciones, ni tampoco la más completa, lo cierto es que la creación de *Monumentos Artísticos de España* fue una importante estrategia comercial mediante la que Alguacil dio a conocer al gran público las fotografías que formaban su *Museo fotográfico* y que, hasta ese momento, eran conocidas por un número de clientes infinitamente menor. El hecho de que se animase a comenzar una empresa de este tipo hace que imaginemos una persona emprendedora que vio una clientela potencial en los viajeros que visitaban Toledo y en las editoriales que comercializaban libros para dar a conocer las bellezas españolas. Esa iniciativa hizo no sólo que se animase a sacar la cámara fuera de las fronteras toledanas sino que, además, le colocó en el circuito de fotógrafos españoles más importantes de la segunda mitad del siglo XIX.

4. Los viajes de Alguacil

Es muy complicado precisar en qué momento estuvo en cada una de las ciudades pero todo parece indicar que la mayoría de sus viajes fueron realizados en las

décadas de los setenta y ochenta del siglo XIX, exceptuando la visita a Madrid que se produjo en los años noventa. Ciudades y pueblos de las dos Castillas y de Andalucía fueron captados por su objetivo, algunos de ellos ampliamente y otros de manera casi testimonial.

En su periplo por España, es posible que Alguacil no viajase solo sino que estuviese acompañado por algún ayudante. Esta afirmación toma fuerza cuando se comprueba que, en ocasiones, en lugar de firmar como "C. Alguacil. Fotógrafo" lo hace como "Alguacil y Cía. Fotógrafos". ¿Realmente existió alguien que formase parte de esa "Cía" o, simplemente, era una forma de equipararse a otras grandes empresas fotográficas y así gozar de una consideración mayor por parte del público? En cualquier caso, solo o acompañado, lo cierto es que recorrió varias ciudades y, a continuación, se exponen algunas particularidades de las fotografías realizadas en esos viajes.

Ávila² fue uno de los lugares que más y mejor fotografió Alguacil, con unas 70 fotografías documentadas. Gran parte de las bellezas artísticas de la ciudad quedaron inmortalizadas en sus placas: la Catedral, la Basílica de San Vicente, el Convento de Santo Tomás, la Iglesia de San Pedro, el Convento de Santa Teresa, el antiguo Hospital de Santa Escolástica –portada–, el Palacio de Polentinos, las Puertas del Alcázar y de San Vicente, algunas calles –C/ de la Cruz y C/ de San Segundo–, así como una vista general de la ciudad. Es bastante probable que su estancia en Ávila se produjese entre 1876 y 1882; no obstante, existe la remota

² Gran parte de la información expuesta sobre Ávila ha sido amablemente facilitada por Jesús María Sanchidrián, gran conocedor de la ciudad y divulgador de su memoria gráfica.



Puente y Arco de Santa María, Burgos. Colección Cuesta Sánchez, Madrid

posibilidad de que en 1907 visitase nuevamente la ciudad, con motivo de la realización de un concurso fotográfico en el que participó. Las bases de este concurso se publicaron el 1 de septiembre en la prestigiosa revista *La Fotografía* y, el 23 de octubre de ese mismo año, *El Diario de Ávila* publicó el fallo del jurado mediante el que se concedía una mención honorífica a Casiano Alguacil.

Los detalles para fechar su viaje a la ciudad amurallada se encuentran en las fotografías que muestran el patio del Palacio de Polentinos, la Puerta del Alcázar, la Puerta de San Vicente y una vista general. La Casa de Contreras –o Palacio de Polentinos– fue mansión de los Condes de Polentinos hasta finales del siglo XIX, en que fue adquirido por el Ayuntamiento de la ciudad y convertido en dependencia militar. En 1875, en este inmueble se creó la Administración Militar –transformada después en Academia de Intendencia– y, en la fotografía, pueden verse personajes con uniforme, lo que indica que es posterior a esa fecha.

Algunos detalles de la muralla ofrecen las claves para datar otras fotografías, por ejemplo la Puerta del Alcázar –que conduce a la plaza del Mercado Grande– fue captada por la cámara de Alguacil antes de la demolición del edificio de la Alhóndiga, efectuada en 1882, y que todavía puede verse a la izquierda de la fotografía; y el almenado de la Puerta de San Vicente aparece ya reconstruido, sin el remate plano de los merlones que puede observarse en fotografías de Laurent, realizadas hacia 1864. Por otro lado, en la vista general de la ciudad se observa el cuarto cubo por la esquina derecha de la muralla ya restaurado. Ambas restauraciones se produjeron en 1876, fecha que permite aproximarnos al año en que se realizaron las fotografías.

Todos estos detalles y muchos otros pueden apreciarse en las fotografías de Alguacil –algo más de treinta– que forman parte del primer *Catálogo Monumental de España*, dedicado a la provincia de Ávila, y que fue realizado por Manuel Gómez Moreno y Martínez entre 1900 y 1901. De los cuatro realizados por el autor este es, con diferencia, el que más imágenes de Alguacil incluye. Otras publicaciones referentes a

tierras abulenses en las que se incluyen fotografías de Alguacil son: *Segovia, Ávila und El Escorial*, de August L. Mayer y *Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes in Spanien*, de Hubert Joly.

Además de imágenes de Ávila capital, también se conoce una fotografía de Arenas de San Pedro, concretamente del Castillo de la Triste Condesa.

Burgos fue otra de las ciudades fotografiadas por Alguacil de la que se conocen un gran número de imágenes, aproximadamente unas 90. Debió visitar Burgos hacia 1875 pero hay constancia de, al menos, otra visita, probablemente posterior pero realizada antes de 1880³. En algunos de los ejemplares que se han podido consultar de la colección *Monumentos Artísticos de España* aparecen escritos el mes y el año de la entrega (diciembre 1879 y febrero 1880) por lo que, obligatoriamente, las fotografías tuvieron que ser realizadas con anterioridad a esa fecha.

Muchos de los monumentos más conocidos quedaron documentados por su cámara, especialmente la Catedral y la Cartuja de Miraflores, de las que realizó un gran número de imágenes y a las que concedió un apartado destacado en el catálogo de 1907. Otros edificios y rincones burgaleses representados fueron: el Monasterio de la Huelgas, la Parroquia de San Nicolás, la Iglesia de San Esteban y el desaparecido Palacio Episcopal –entre los edificios religiosos–; el Arco de Santa María, la Casa de los Miranda, la Casa de los Lerma, la Casa de los Brizuela –conocida hoy como palacio de Castilfalé, nombre de la familia que compró

y restauró el edificio hacia 1920–, y el Hospital Militar –entre los edificios civiles–; así como al menos 4 vistas de la ciudad.

Aunque no puedo concretar con exactitud la fecha de los viajes, la razón por la que me inclino a pensar que estuvo en Burgos en dos ocasiones se debe a determinados detalles que se aprecian en las dos vistas del Arco de Santa María. Las balconadas del edificio colindante con la puerta de Santa María se muestran bastante deterioradas en una de las fotografías (Imagen 5), mientras que en el resto aparecen ya arregladas. Otro detalle a valorar son los carteles que aparecen pegados en el muro de la puerta a través de los que pueden detectarse claramente dos momentos, no sólo por la disposición de los carteles, sino también por el diseño de alguno de ellos, por ejemplo el anuncio de Singer.

En el repertorio de Burgos también pueden encontrarse imágenes que dan fe de la existencia de un patrimonio perdido, como el antiguo Palacio Episcopal, que fue derribado en 1914; o de un uso pasado y hoy desaparecido, como el Convento de la Merced. Este inmueble, que tras ser desamortizado pasó a manos del ejército y se convirtió en un Hospital Militar, fue comprado por la Compañía de Jesús, que le devolvió su carácter religioso, hacia 1890. Alguacil fotografió su bella portada con una veintena de personas posando delante de él antes del año 1887, ya que el Hospital Militar estuvo instalado en las dependencias de este antiguo convento desde marzo de 1846 hasta febrero de 1887.

³ En la *Guía del viajero en Toledo. La descripción histórico-artística de sus monumentos* [1880] puede verse un anuncio de Alguacil en el que, desde su comercio en la calle Cordonerías, 2, ofrece “colección de fotografías de los principales monumentos y vistas de Toledo y suscripciones a la España fotográfica, de la que van publicadas ya las provincias de Toledo, Salamanca, Burgos y Córdoba”.

Gran parte de sus fotografías más sugerentes de Burgos se recogen en *Leon, Burgos and Salamanca, a historical and descriptive account*, de Albert. F. Calvert, de 1908. Algunos años después, la revista *Castilla. Revista Regional Ilustrada*⁴ reproduce fotografías de Burgos en las portadas de cinco de sus números.

También pasó por León, si bien las fotografías que allí realizó no tuvieron tanta repercusión como las realizadas en otras provincias. Recogió imágenes de la Catedral y de San Marcos –tanto de las dependencias del Convento como de las del Museo Arqueológico.

Las imágenes de esta ciudad se pueden fechar fácilmente ya que en varias de ellas pueden verse las obras de restauración de la Catedral de León –desarrolladas entre 1880 y 1892– que fueron dirigidas por Demetrio de los Ríos. Me inclino a pensar que Alguacil debió visitar León en 1889, ya que lo que puede verse en su fotografía de la fachada de la Catedral, no es el andamiaje para desmontar el hastial occidental sino el encimbrado para su posterior reconstrucción, que comenzó a colocarse en este año. El otro edificio que retrató fue el Convento de San Marcos que, además, desde 1869 también era la sede del Museo Arqueológico, antecedente del actual Museo de León. En algunas de las vistas exteriores pueden apreciarse algunos lugareños posando junto al edificio, mientras que en las fotografías del interior prefiere destacar algunas de las piezas más reseñables de la colección del Museo.

Manuel Gómez Moreno reproduce algunas de las imágenes mostradas en el volumen dedicado a León

perteneciente al *Catálogo Monumental de España*, que fue publicado en 1926.

Es bastante probable que Alguacil fuese a Salamanca en dos viajes diferentes; el primero debió producirse entre 1876 y 1879, y el segundo a partir de 1884. Los monumentos fotografiados fueron las dos Catedrales, el Convento de San Esteban, el Convento de las Dueñas, la Iglesia de San Martín, la Iglesia de San Benito y la iglesia del Sancti Spiritus –entre los edificios religiosos–; el Colegio de los Irlandeses, el edificio de la Universidad, las Escuelas Menores, el Palacio de Monterrey, la Casa de las Conchas, la Torre del Clavero, el Palacio de la Salina y algunos palacios góticos –en lo referente a arquitectura civil–. Además realizó perspectivas de algunas calles y una vista general de la ciudad.

A través del análisis de las fotografías, puede verse que algunos de estos monumentos –la Universidad y la Iglesia de San Benito– fueron documentados en dos ocasiones, lo que nos haría pensar en dos viajes, pero la razón de esta afirmación se encuentra en los pequeños detalles que se exponen a continuación.

En algunos de los ejemplares que se han podido consultar de la colección *Monumentos Artísticos de España* aparece escrito el año de la entrega (1879) por lo que algunas de las fotografías –correspondientes a la Catedral, las Escuelas Menores y el Convento de San Esteban– tuvieron que ser realizadas con anterioridad a esa fecha. En la instantánea de la Torre del Clavero puede verse a un guardia civil y es que en esa plaza, en el que fue convento de los Trinitarios

4 *Castilla. Revista Regional Ilustrada* estaba dirigida por Santiago Camarasa y se publicó en Toledo, donde se localizaban sus oficinas y los talleres, entre 1918 y 1919.

Descalzos, se localizó la Casa Cuartel de la Guardia Civil desde 1876⁵, por lo que todo parece indicar que la fotografía fue tomada a partir de ese año. Estas dos fechas darían la clave para fechar el primer viaje. Por otro lado, realiza varias fotografías del Palacio de la Salina pero lo denomina "Palacio de la Diputación". Este edificio fue sede del 'Estanco de Sal' hasta 1880; en 1881 fue comprado y profundamente transformado y, desde 1884, es sede de la Diputación de Salamanca. Por lo tanto, las imágenes de este edificio debieron de ser captadas a partir de 1884, fecha que sirve para datar, aproximadamente, su segundo viaje a la ciudad.

Las fotografías de Casiano Alguacil se incluyeron en un buen número de publicaciones de la época tanto de ámbito local *-Recuerdo de Salamanca-* como de ámbito nacional *-Materiales y documentos de Arte Español-*.

También visitó Segovia en dos ocasiones, a juzgar por las obras de remodelación del Alcázar tras el incendio de 1862, que tuvieron lugar entre 1882 y 1890 y que fueron captadas por la cámara de Alguacil; si observamos las fotografías, podemos ver el edificio en restauración en dos momentos diferentes. Además del Alcázar, muchos rincones de la ciudad quedaron plasmados en sus placas: la Catedral, el Acueducto, el Monasterio del Parral, la Iglesia de San Esteban, el Convento del Corpus Christi, la Puerta de San Andrés, algunos palacios señoriales *-la Casa de Don Juan Bravo, la Casa del Marqués del Arco, la Casa de los del*



Colegiata de Toro (Zamora). Colección Cuesta Sánchez, Madrid

Río o el Palacio de Arias Dávila-, así como varias vistas generales de la ciudad.

En la ciudad de Segovia, el establecimiento La Concepción, situado en el número 44 de la Plaza Mayor ofrecía, junto a "objetos de devoción, libros religiosos, pilas para agua bendita, rosarios, medallas y estam-

5 En 1876 el Ministro de la Gobernación arrienda al Ayuntamiento de Salamanca el Convento de los Trinitarios para Casa Cuartel de la Guardia Civil, mediante el pago de ciento cuatro pesetas y noventa y dos céntimos mensuales, condicionando todo para construir pabellones y embellecer la fachada.



Sala de antigüedades egipcias del Museo Arqueológico, Madrid. Hispanic Society of America. 125567

pería”, fotografías de Casiano Alguacil, entre otros. Parece ser que, además, el fotógrafo contaba con un agente en Segovia, llamado Vicente Pérez.

También realizó instantáneas del Palacio de La Granja de San Ildefonso, concretamente dos vistas generales

del complejo, así como varias fuentes y detalles de los jardines.

Como ya se ha apuntado anteriormente, la mayoría de los ejemplares conocidos de *Monumentos Artísticos de España* correspondientes a imágenes de la provincia

de Segovia, no fueron publicados con la tipología tradicional de la serie, sino que responden a una entrega más lujosa –con tipografía y marco dorado.

Durante su estancia en Zamora realizó fotografías de la Catedral, la Iglesia de la Magdalena, la Iglesia de San Leonardo, la Iglesia de San Juan, la Casa de los Momos o la Casa Cuartel de la Guardia Civil, así como una vista de la ciudad, con el puente sobre el río Duero en primer plano. No se puede precisar con exactitud la fecha en la que Alguacil visitó la ciudad, pero lo que sí se puede asegurar es que estuvo antes de 1890, ya que en ese año se produjo el derribo del edificio en el que estuvo emplazada la Casa Cuartel de la Guardia Civil y del cual nos dejó una bella fotografía. Entre las imágenes de Zamora quisiera destacar las referentes a la Catedral, en las que todavía puede apreciarse la Torre del Reloj que, por amenaza de ruina, sería desmantelada algunos años después (PÉREZ VILLAAMIL, 1909: 514-515).

Quizá en ese mismo viaje también realizó algunas instantáneas de la Colegiata de Toro; una de ellas –la puerta de entrada a la Colegiata–, junto con otras de Zamora capital, se recogen en el *Catálogo Monumental de España*, realizado por Manuel Gómez Moreno entre 1903 y 1905, pero que no vio la luz hasta 1927.

De todos sus viajes, el que realizó a Madrid es el que se fecha en un momento más tardío, en torno a 1895 ó 1896. Quizá la capital de España no resultaba tan “monumental” como otras ciudades, sobre todo si el apelativo monumental se relaciona con antiguo, o quizá el hecho de que fuese una ciudad bien conocida por Alguacil –recordemos que vivió en ella algo más de veinte años– no la hacía demasiado atractiva para su cámara. En cualquier caso, algo que resulta extraño es



Interior de la Mezquita-Catedral. Córdoba. Colección Cuesta Sánchez, Madrid

la avanzada edad que tenía Casiano en el momento en el que realizó su reportaje madrileño, unos 63 años. ¿Fue él quien realizó estas fotografías? ¿Puede ser que tuviera algún ayudante al que le encomendase este encargo? ¿Por qué a pesar de llevar más de 15 años comercializando su serie *Monumentos Artísticos de España*, no incluyó fotografías de la capital hasta bien entrada la década de los noventa?



Castillo de Guadamur (Toledo). Colección Cuesta Sánchez, Madrid

Sus fotografías muestran el Madrid más tradicional de las lavanderas del Manzanares o algunos de los edificios más antiguos –como la iglesia de los Jerónimos, el Hospital de la Latina, la iglesia de San Francisco “el grande”, el Palacio Real o la Puerta de Alcalá–. Pero también recogen la modernidad de una gran ciudad con nuevos edificios como el Congreso de los Diputados (1842-1850), las edificaciones de la Puerta del Sol (1857-1862), la plaza de toros de Goya (1873-1874), el Banco de España (1884-1891) o el edificio de La Equitativa (1887-1891); además de algunos signos de progreso como el alumbrado eléctrico de la vía pública –implantado en el centro de la capital desde 1881– o los raíles de un primitivo tranvía cuya energía todavía provenía de la tracción animal, ya que los tranvías de tracción eléctrica no se implantan en Madrid hasta el año 1898.

En el caso madrileño son varios los detalles que ofrecen indicios para fechar las fotografías, como la imagen del Monasterio de los Jerónimos, en cuyo lado izquierdo puede verse la verja de la Real Academia de la Lengua; la construcción de este edificio finalizó en 1894 por lo que la fotografía es posterior a esta fecha. En la imagen del Museo de Pinturas –actual Museo Nacional del Prado– observamos que delante de su puerta principal aparece la escultura de Daoíz y Velarde, que permaneció en esa ubicación hasta que fue sustituida por otra escultura de Velázquez, en 1899. Puede concluirse, por tanto, que las fotografías de la ciudad de Madrid fueron efectuadas después de 1894 y antes de 1899, pero la clave final para fechar las imágenes se encuentra en el reportaje sobre el Museo Arqueológico que debió realizarse en 1895 ó 1896.

El 5 de julio de 1895 el Museo Arqueológico Nacional –que había sido fundado en 1867 e instalado provisio-

nalmente en el Casino de la Reina– inaugura sus nuevas instalaciones en el Palacio de Bibliotecas y Museos. Una de las fotografías de Alguacil muestra el aspecto inicial de los elementos vegetales que rodean a la *Fuente de los Leones* que hay en el centro del patio árabe, que estaban así el día de la inauguración y que se modificaron poco tiempo después. Este es el dato del que nos servimos para fechar su visita a Madrid a finales de 1895 o comienzos de 1896, ya que sabemos que Casiano visitó el Museo Arqueológico en este momento.

Además de las fotografías de la ciudad de Madrid, también hay noticias de que Alguacil realizó fotografías de El Escorial.

Quizá por la cercanía de Sigüenza, Alcalá de Henares y Guadalajara, y a pesar de que ahora se enmarcan en regiones diferenciadas, Casiano incluyó estas tres ciudades dentro de un mismo apartado –titulado Sigüenza– en su catálogo de 1907.

Me inclino a pensar que la visita a estos tres municipios tuvo lugar en un mismo viaje. Quizá el destino principal fuera Sigüenza y así lo atestiguan la cantidad de fotografías y la variedad de lugares representados; Alcalá y Guadalajara estaban “de camino”, circunstancia que Alguacil aprovechó para inmortalizar con su cámara los monumentos más representativos de cada una de ellas. Este viaje debió producirse antes de 1879, pues esa fecha ya aparece en algunos de los ejemplares de *Monumentos Artísticos de España* que se han podido consultar.

En Sigüenza recogió imágenes de la Catedral –arquitectura y detalles–, de la Iglesia de Santiago Apóstol, de la Iglesia de Nuestra Señora de las Huertas y del Real Monasterio de las Ursulinas, así como una vista de la ciudad. En Alcalá de Henares realizó fotografías de

Además de los grandes desplazamientos, Alguacil también realizó visitas a pueblos cercanos en los que no debió emplear más de una jornada. En su producción también pueden encontrarse imágenes de pueblos toledanos bastante cercanos a la ciudad de Toledo, como Guadamur y Polán, o algo más alejados, como Maqueda y Escalona. Las fotografías de Guadamur y Polán a menudo se incluían en los álbumes de Toledo y también aparecen en *Monumentos Artísticos de Toledo*, publicado en 1870, por lo que se debieron tomar en una fecha muy temprana.

5. Principales destinos de las fotografías de Alguacil

Sus fotografías podían adquirirse como unidades separadas o por entregas, si formaban parte de alguna de las series o recopilaciones del autor. La distribución se producía en el propio comercio que Alguacil tenía en Toledo, en los puntos de venta de sus agentes comerciales en otras ciudades –Vicente Pérez en Segovia y Manuel Hernández en Madrid– o a través del correo postal, previa suscripción del interesado.

Pero... ¿quién compraba fotografías a Casiano Alguacil? Se puede suponer que su clientela, además de incluir a un sector de la población toledana intelectualmente activo e interesado por el patrimonio monumental de su ciudad, debía componerse fundamentalmente de viajeros que visitaban la ciudad y querían llevarse consigo imágenes de alguno de los detalles de Toledo; de personas adineradas cuya afición consistía en coleccionar vistas y detalles de los lugares más emblemáticos de esa España finisecular; así como de corresponsales de editoriales encargados de adquirir imágenes para ilustrar dife-

rentes publicaciones, especialmente prensa ilustrada, guías de viajes o libros de arte e historia. Les invito a centrar la atención en este último grupo de posibles compradores, que me interesan especialmente. Gracias a ellos, las imágenes monumentales del artista toledano, además de incluirse en las series que él mismo comercializó, formaron parte de un importante número de publicaciones tanto nacionales como internacionales.

Entre las publicaciones periódicas han de destacarse algunas gacetas y revistas que mostraron sus fotografías directamente o bien elaboraron grabados, a partir de ellas. Las imágenes realizadas por Alguacil suelen aparecer en publicaciones de su ámbito más cercano: *Toledo. Publicación quincenal ilustrada, Vida Manchega o Castilla. Revista Regional Ilustrada*; pero también pueden encontrarse fotografías suyas en publicaciones de tirada nacional tales como *La Ilustración* –de Torcuato Tasso–, *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Artística* o *Blanco y Negro*.

Además de la difusión que pudieron tener sus fotografías a través de la prensa, hubo un número importante de publicaciones que contribuyeron al conocimiento del artista toledano Alguacil dentro y fuera de nuestras fronteras. En algunos de estos libros, junto a las imágenes que ilustran el texto, puede leerse la autoría expresa de Alguacil, aunque en otros no se menciona su autoría o, directamente, se atribuyen a otros fotógrafos como Suárez, Rodríguez, Olivan, etc. Gran parte de estas obras eran editadas en el extranjero y trataban sobre la totalidad de la geografía española, pero prestaban especial atención a regiones como Andalucía o ciudades como Toledo, Burgos o Salamanca. En la mayoría de los casos, las fotografías de Alguacil acompañaban a

las descripciones de Toledo pero también a las de otras localidades de las dos Castillas –incluida Madrid– y de Andalucía. Y es que él había fijado en sus placas imágenes de los principales edificios y detalles artísticos de las ciudades que más habían llamado la atención de los viajeros y cuyos “recuerdos” de monumentos y rincones debían resultar más fáciles de comercializar.

Entre las publicaciones que incluyen fotografías de Alguacil, tanto por el número como por la calidad de las mismas, pueden destacarse *The Spanish Series: Toledo* [1907], *León, Burgos and Salamanca y Valladolid, Oviedo, Segovia, Zamora, Ávila y Zaragoza* [1908], de Albert F. Calvert, publicadas en Londres y Nueva York; *Materiales y Documentos de Arte Español* de Mira Leroy⁶; de la que también existe la versión en francés –*Materiaux et Documents d’Art Espagnol*–; y *L’Espagne et le Portugal illustrés*, de Paul Jousset, publicado en París en 1912. Una consideración aparte merece el *Catálogo Monumental de España*, un proyecto de gran envergadura iniciado por Manuel Gómez Moreno hacia 1901 y del que los volúmenes de las provincias de Ávila, León y Zamora se ilustran con imágenes, entre otros, de Alguacil; y la obra *Spanish ways and by-ways*, de William Howe Downes, publicada en Boston en 1883, en la que se incluyen las fotografías de Alguacil de una forma bastante curiosa.

Muchas de las fotografías de Alguacil se adaptaron también al formato de postal y fueron comercializadas tanto por él mismo como por otras grandes empresas como Hauser y Menet. En 1903, en la revista *Álbum Salón. Primera ilustración española en colores*⁷, se publicaba un anuncio en el que C. Alguacil ofrecía “postales platino” con cuadros del Greco, con imágenes de la edición del Quijote de Carlos III, así como con grabados de los siglos XV y XVI.

6. Conclusión

Con todo lo expuesto hasta el momento puede decirse que Casiano Alguacil Blázquez, ya fuera como retratista, como autor de series monumentales o como comisionado patrimonial era un gran fotógrafo. Su habilidad con la cámara, su visión comercial y la difusión que realizó de su obra le ha servido para ganarse un merecido lugar dentro de la Historia de la Fotografía Universal.

Confiemos en que tras el *VI Encuentro de Historia de la Fotografía*, en el que se conmemoró el primer centenario de su fallecimiento, su figura quede reforzada y el gran público conozca la excelencia de este fotógrafo en Toledo, pero también la importancia de Casiano Alguacil más allá de las fronteras toledanas.

6 En *La Ilustración Artística* del 3 de diciembre de 1900 se da noticia de esta nueva publicación: “MATERIAL Y DOCUMENTOS DE ARTE ESPAÑOL.- La casa editorial barcelonesa de A. Parera ha comenzado la publicación de esta obra que, como su título indica, tiene excepcional importancia, puesto que será una recopilación cronológica de detalles artísticos de escultura, arquitectura, grabados, vidrios, cerámica, ebanistería, cerrajería bordados, miniaturas y cuanto se relaciona con las industrias decorativas y las Bellas Artes en España, clasificados por orden alfabético. Se publicará un número cada mes con ocho láminas en fototipia, autotipia, cincografía, litografía y fotolitografía, y el precio de suscripción al año es de 18 pesetas. La obra se publica bajo la dirección de Mira Leroy, y los tres primeros cuadernos hasta ahora publicados bien pueden calificarse de notabilísimos, así por lo escogido de los detalles artísticos como por la perfección con que están reproducidos”.

7 *Álbum Salón. Primera ilustración española en colores*, 1903: 209.

Bibliografía

Álbum Salón. *Primera ilustración española en colores* (1903), nº 1. Barcelona.

ARREGUI ZAMORANO, B. (1995). *El Hospital de Burgos (1887-1990). Arquitectura y organización asistencial de una institución médica*. Burgos, Ayuntamiento de Burgos.

CARRERO DE DIOS, M. et al. (1983). *Toledo en la fotografía de Alguacil, 1832-1914*. Toledo, Ayuntamiento de Toledo.

CERRO MALAGÓN, R. y GARCÍA RUIPÉREZ, M. (2008). *Toledo entre dos siglos en la fotografía de Casiano Alguacil*. Toledo, Antonio Pareja y Consorcio de Toledo.

GONZÁLEZ PÉREZ, A. J. (2009). *La Mezquita de plata. Un siglo de fotógrafos y fotografías de Córdoba, 1840-1939*. Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. Diputación de Córdoba.

"Institución - Convento de la Santísima Trinidad de Salamanca (España)". <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/7518>> [consulta: marzo 2017].

"Libros enviados a esta redacción por autores y editores: Materiales y Documentos de Arte español" en *La Ilustración Artística*. Nº 1.349, 4 de noviembre de 1907, p. 718.

PÉREZ VILLAAMIL, M. (1909). "La demolición de la Torre del Reloj de la Catedral de Zamora" en *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Vol. 55, pp. 514-515. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-demolicin-de-la-torre-del-reloj-de-la-catedral-de-zamora-0/>> [Consulta: marzo 2017].

RODRÍGUEZ MIGUEL, L. (1880). *Guía del viajero en Toledo. La descripción histórico-artística de sus monumentos*. Toledo, Imprenta del asilo.

SÁNCHEZ TORIJA, B. (2006). *Casiano Alguacil. Los inicios de la fotografía en Toledo*. Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

CASIANO ALGUACIL EN LA COLECCIÓN FOTOGRÁFICA DE PATRIMONIO NACIONAL

Reyes Utrera Gómez
Patrimonio Nacional

Resumen

La Real Colección de Fotografía custodiada entre el Archivo General de Palacio y la Real Biblioteca encierra entre sus ejemplares una buena muestra de la obra fotográfica de Casiano Alguacil, uno de los mejores fotógrafos toledanos de todos los tiempos. En esta ponencia nos proponemos dar a conocer y contextualizar cada uno de estas series, que llegaron a la Real Casa por su fama de excelente profesional de la fotografía en el registro de la monumentalidad artística española.

Palabras clave: Fotografía, Colección Real, Patrimonio Nacional, Monumentos, Toledo, Burgos, Ávila, Segovia, Turismo.

Abstract

The Royal Collection of Photography preserved between the General Archive of the Palace and the Royal Library, encloses a good sample of the photographic work of Casiano Alguacil, one of the best ever photographer of Toledo behind the times. In this presentation, we try to make public and contextualize each one of these series, which arrived at the Royal House for their fame as excellent expert at photographic record of Spanish artistic monuments.

Keywords: Photography, Royal Collections, Monuments, Toledo, Burgos, Avila, Segovia, Tourism.

Hoy nos congrega aquí la meritoria obra fotográfica del decano de la fotografía toledana, Casiano Alguacil (Mazarambroz, 1832 – Toledo, 1914), cuya ingente y sugestiva obra gráfica forma parte de un capítulo principal de la historia de la fotografía española de los siglos XIX y XX, como pionero en aplicar la fotografía a las reproducciones artísticas y en la comercialización de la fotografía toledana.

Puesto que en las anteriores intervenciones se ha dado a conocer a fondo la labor de este reconocido fotógrafo, e incluso se ha hablado con detalle los fondos fotográficos en los que se puede encontrar parte de su obra (entre los que me incluyo naturalmente), limitaré mi intervención a ajustarme a esta cuestión que hoy nos trae aquí.

Al teclear en nuestra base de datos "Casiano Alguacil" nos encontramos con 66 documentos que se resumen en dos álbumes fotográficos y dos series de fotografías sueltas; el álbum Recuerdo de Toledo, Burgos y León. C.D.A.¹; Álbum de Monumentos de Burgos a S.M. D. Alfonso XIII; dos fotografías sueltas del Colegio de Nuestra Señora de los Remedios; y por último una

1 RB, fot.711.



Toledo. Plaza del Ayuntamiento. nº 10185425



Vista del Alcázar de Toledo. nº 10185428

suerte de diez papeles a la albúmina sueltos de las ciudades de Ávila, Segovia y Salamanca y sin otra contextualización que la explicación manuscrita en el reverso del monumento registrado.

Antes de entrar en el análisis detallado de este corpus fotográfico me gustaría señalar dos ideas básicas en torno a la figura que hoy nos ocupa y que considero fundamentales.

En primer lugar, aclarar que las fotografías de Casiano Alguacil que se encuentran tanto en la Real Biblioteca como en el Archivo General de Palacio no son consecuencia de una relación del fotógrafo con la Real Casa, como era habitual en otros casos. En la documentación del fondo de la Administración General del AGP², que aglutina la Sección de Proveedores, se conserva el testimonio de más de un centenar y medio de profesionales

de la fotografía que a la vez que enviaban al palacio sus trabajos fotográficos solicitaban la autorización de la denominación de Proveedor de la Real Casa, para poder añadir a las señas de identidad de su establecimiento el emblema de la Corona, lo que para ellos era un signo de distinción. No era este caso de Casiano Alguacil, quien, por sus convicciones políticas republicanas, acreditadas en su actuación como concejal durante los años de 1868 y 1869, y haciendo gala de una actitud leal a sus creencias nunca solicitó esta distinción.

La razón de que los trabajos de Casiano Alguacil llegaran al Palacio Real es única y clara, llegaron porque su fama de excelente profesional de la fotografía en el registro de la monumentalidad artística española hizo que sus trabajos fueran reclamados en los principales ámbitos de la vida cultural y política de la España de la época.

² Archivo General de Palacio.

La mayor parte de estas imágenes se ajustan a la elaboración del catálogo monumental y artístico que supuso su Museo Fotográfico de Monumentos Artísticos de España y que tendrá continuidad en los primeros años del siglo XX en su participación en la elaboración de algunos de los primeros catálogos monumentales. Se trata de repertorios donde la arquitectura monumental adquiere el mayor protagonismo, con la singularidad del tipismo que en muchas ocasiones enriquecía y humanizaba su iconografía de la riqueza monumental española. Aunque es cierto que la idea y el interés por catalogar los monumentos fue compartida por los fotógrafos decimonónicos que fotografiaron Castilla y otras regiones españolas, véase Clifford, Laurent, Levi, Mariano Moreno, etc. la creación de los Museos Fotográficos fue una práctica generalizada en muchos países de Europa, en los que el afán por conocimiento y saber, así como la curiosidad por las maravillas de los lugares lejanos crecía cada vez más. Estas series fotográficas satisfacían estas inquietudes que de otra forma le serían difícilmente accesibles.

El primero de los repertorios mencionados consiste en una recopilación de imágenes de las ciudades castellanas de Toledo, Burgos y León, tomadas entre 1883 y 1886, encuadradas en un álbum de fotografía, que se presenta bajo la incógnita de las siglas C.D.A. Aunque la mayor parte de las fotografías son de Casiano Alguacil, éste comparte autoría con el fotógrafo Ribot que dedica su corpus gráfico a la riqueza monumental de la ciudad de Burgos, y otro fotógrafo sin identificar que registra la monumentalidad artística leonesa.



Detalle del Convento de San Juan de la Penitencia. Nº10185433

En la serie de fotografías de Toledo encontramos muchos de sus iconos en torno a la fotografía de la ciudad Toledo: una vista general, las monumentales puertas de entrada de la Bisagra y del Sol3, unos de los lugares más fotografiados por su importancia y por su belleza. La imagen del Alcázar nos da las claves de datación ya que muestra su fisonomía reconstruida en

3 RB, fot. 711. nº 10185423-24.



Detalle árabe en patio toledano. nº 10185431

1882, cuando se emplazó en él la Academia General Militar, y antes del incendio que volvió a sufrir en 18874. Su mítica imagen de la plaza del Ayuntamiento, uno de los emblemas de la obra de Alguacil, dado que contiene todos los elementos que configuran su iconografía toledana: la plaza, mujeres con cántaros, los azacanes, niños etc. Este punto neurálgico de Toledo ya se contempla con las modificaciones urbanísticas realizadas entre 1862 y 1864 con la colocación del jardín y farolas de aceite en el centro de la plaza⁵.

En algunas de ellas puede verse el estado lamentable de muchos de sus monumentos, y esta también fue la razón de que en la década de los 60, la Comisión Central de Monumentos en paralelo a las actuaciones en Francia de las Misiones Heliográficas, ante la posible caída y desaparición de monumentos toledanos, encargó a Alguacil la tarea de fotografiarlos.

Hay imágenes de un valor incalculable, pues constituyen ya la única constancia gráfica para la posterioridad de interiores artísticos de edificios históricos, como es la curiosa imagen del interior del Convento de San Juan de la Penitencia, que permite vislumbrar algún detalle muy curioso de su interior, su famoso artesonado mudéjar, y la curiosa disposición de uno de los altares, imágenes de enorme valor, ya que este edificio fue arrasado e incendiado en julio de 1936⁶. La imagen del detalle árabe de un patio toledano, es otro de los casos de notable interés, pues Alguacil fue muy sensible en sus tomas a los elementos herederos de la cultura islámica y de la vida hacia el interior como eran los patios toledanos. La imagen del patio, como reminiscencia historicista de la calle Santa Úrsula nº11⁷, fue objeto de muchas fotografías y postales en el siglo XIX y comienzos del XX⁸. Ofrece un perfecto ejemplo de los afamados alicatados toledanos, de fama similar a la alcanzada inmediatamente después ocupa por los

4 RB, fot. 711. nº 10185428.

5 RB, fot. 711. nº 10185425.

6 RB, fot. 711. nº 10185433.

7 Actualmente es la sede del Colegio de Arquitectos de Castilla-La Mancha.

8 RB, fot. 711. nº 10185431.

granadinos en la Edad Media. El diccionario etimológico llama a los alicatados “obra de patios” ya que procede de la palabra alcá at que significa patio. Barcia adjuntaba que ésta era una excelente etimología, y en la imagen de Alguacil el alicatado se muestra en todo su significado etimológico.

También la toma del claustro de San Juan de los Reyes nos confirma la cronología ya que fue tomada en el transcurso de los trabajos de restauración que comenzaron en 1881 a cargo de Arturo Mérida, introductor del modelo de restauración francés de Viollet le Duc. Mérida presentó en 1881 el proyecto de restauración del claustro de San Juan de los Reyes. El arquitecto no sólo rehízo un ala –la oeste – completa del claustro, sino que también repuso numerosas piezas de escultura que decoraban muros, arcos y ventanas y añadió, de su mano, la bella crestería del remate con sus gárgolas y pináculos. Finalmente, y en una segunda fase del proyecto, diseñó la techumbre neomudéjar y los arcos tirantes del claustro alto, todo en armonía con el estilo de Juan Guas⁹.

No podía faltar en el repertorio toledano aparte de los variados registros de la belleza que encierra la Catedral, la Custodia de Juan de Arfe que salvaguarda la Sagrada Forma, como uno de los elementos de una festividad religiosa clave para la ciudad de Toledo.

El Álbum de Burgos¹⁰, llega a palacio de octubre de 1902, en el contexto de agradecimiento a la estancia de Alfonso XIII en Burgos en Agosto de 1902. Dado que en Burgos y sus monumentos está escrita una parte importante de la Historia de Castilla, la recopilación fotográfica de imágenes de estos lugares se estimaba como un regalo de buen gusto en agradecimiento al paso del rey por la ciudad. El álbum se presenta del mismo modo que el referido a las ciudades de Toledo, Burgos y León, como ejemplo del creciente interés por la contemplación de nuestras ciudades a través de la imagen fotográfica, para mantener el recuerdo de éstas, y de cómo ello había abierto buenas posibilidades a la fotografía, favoreciendo desde finales del siglo XIX la edición de coleccionables, símbolo de la identidad histórico-artística de ciudades tan cargadas de Historia y tradición como el caso de Burgos.

El reportaje de Alguacil, realizado en torno a 1897, recoge el primer testigo del recién estrenado alumbrado eléctrico, ya que fue en 1897 cuando la luz eléctrica llegó a la capital burgalesa¹¹. El trabajo de Casiano se basa principalmente en su patrimonio arquitectónico, y se entiende del mismo modo que lo anteriormente visto, dentro de las colecciones fotográficas que realizó en su tarea de confeccionar un catálogo de monumentos Artísticos de España. Sigue

9 El siglo XIX, fue devastador para el convento. Tras el paso de las tropas napoleónicas que arrasaron gran parte del edificio, se produjo la exclaustación de 1836 que sumió al monumento en un completo abandono. En 1846 la recién creada Comisión Provincial de Monumentos de Toledo pretendió salvarlo de la ruina instalando en su claustro el Museo Provincial de la ciudad y devolviendo el culto a su iglesia. No obstante, el lamentable estado de conservación en el que se hallaba San Juan de los Reyes a finales del siglo obligó a las Autoridades a dar comienzo a su completa restauración, cuya dirección correría a cargo del arquitecto Arturo Mérida y Alinari.

10 RB, fot. 30.

11 RB, fot. 30. nº 10162739.



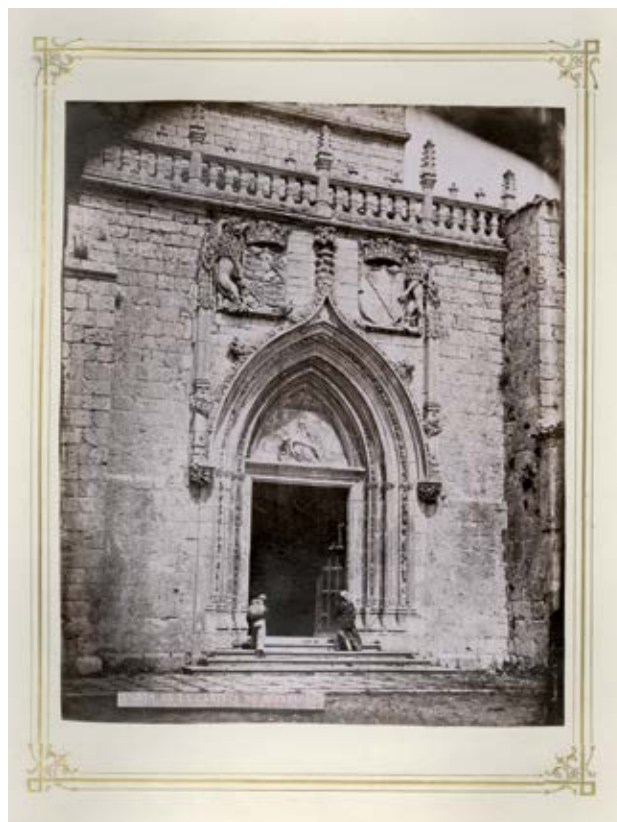
Vista de la entrada a la ciudad de Burgos. nº 10162739

en todas las ciudades castellanas el mismo itinerario, iniciado con una vista general de la entrada a la ciudad, un capítulo especial dedicado a la Catedral, tanto de exteriores como interiores, la puerta de Santa María, imágenes a la Cartuja de Miraflores y del Monasterio de las Huelgas.

Entre las magistrales imágenes que recogen los tesoros de la Catedral burgalesa, llama poderosamente la atención el aspecto dramático del claustro de la Catedral, previo a la restauración llevada a cabo por Vicente Lampérez. Esta imagen de extremado interés nos da también las claves para que quede perfecta-



Claustro de la Catedral de Burgos. nº 10162746



Portada de la Cartuja de Miraflores. nº 10162761

mente datado el repertorio, ya que fue en 1896 cuando el arquitecto entrega la indispensable memoria de las actuaciones previa al inicio de las mismas¹². El informe de la restauración del claustro detalla cómo estaba formado por dos pisos de los s. XIII y XIV y un tercero añadido en el s. XVII como vivienda para el personal

de la diócesis. La imagen es el mejor testigo de cómo el suelo del claustro bajo había crecido en más de un metro debido a los enterramientos, y de las arquerías con la pérdida de su tracería original sustituida por tabiques. La actuación de Lampérez consistió en eliminar los errores del pasado como el tercer piso de

12 RB, fot. 30. nº 10162746.



Patio del Colegio de las Doncellas Nobles. nº 10193510

las dependencias del cabildo, y recuperar el claustro bajo reponiendo las tracerías góticas en las ventanas que habían sido tapiadas.

Labradores, jornaleros, arrieros y una gran cantidad de burros eran los que más transitaban en la época de Alguacil por la ciudad de Burgos. Ilustrativa de ello es la toma de la Puerta de Santa María, edificio que, en

el momento de la toma de Alguacil, era además sede del Museo provincial de Burgos, fundado en 1846 como centro de custodia y exposición de los bienes reunidos por el Estado, a raíz de la Desamortización. Muchas de las fotografías realizadas por Alguacil recogen la presencia del mendigo, como un personaje encargado de aportar la nota humana al contexto arquitectónico, y de alguna manera se hacían eco del alto índice de mendicidad existente en las ciudades, aunque también es posible que los incluyeran en las tomas por la nota pintoresca que éstos aportaban¹³. El viajero y escritor Barón de Davillier se sorprendía de que "...tanto en la estación como en la fonda muchos mendigos acechan al viajero. Parece que la mendicidad fuese allí una profesión". Se sorprende el viajero francés de la placa de hojalata con la leyenda "pobre de solemnidad", sujetaban en su montera un buen número de mendigos, y de que estos distintivos los diese el propio Ayuntamiento. Realmente se trataba de los "colonos" que era como se conocía a quienes ofrecía trabajo la Corporación entre los meses de enero y marzo, cuando acababan las labores del campo y las obras de construcción se suspendían a causa del mal tiempo. Cuando el dinero destinado al colono se acababa, el Ayuntamiento entregaba a los obreros una chapa con la leyenda "pobre de solemnidad", autorizándolos a pedir limosna.

La fotografía del Cofre del Cid, obedece a la identificación de la ciudad de Burgos con la figura del Cid y sus virtudes cívicas, y como en todo fasto y acontecimiento, en la visita real Alfonso XIII pudo examinar dicho cofre que evoca el recuerdo de los judíos de

13 RB, fot. 30. nº 10162761.



Puerta de San Vicente de las murallas de Ávila. nº 10168632



Puerta llamada del Alcázar de la muralla de Ávila. nº 10168633

Burgos. Termina el reportaje con otro de los iconos burgaleses como es el severo conjunto conventual de las Huelgas¹⁴.

Las dos fotografías del Colegio de las Doncellas Nobles llegan al Archivo de Palacio el 15 de abril de 1998, consecuencia de la centralización de todo el

material fotográfico repartido entre los Reales Sitios y Patronatos en el Archivo General de Palacio para su estudio, catalogación y posterior difusión. Se trata de fotografías de la década de 1870, años en que la actividad de Alguacil fue intensa en la realización de colecciones fotográficas por entregas de su Museo foto-

14 RB, fot.30. n.º10162766-67.

gráfico de Monumentos Arquitectónicos de España, que se podían adquirir por suscripción y también vendía por separado, editado en láminas sueltas, montadas en lujosas cartulinas brístol litografiadas y acompañadas de una hoja de texto en la que se describía el monumento, en los que trató de reunir los monumentos más destacados del arte español, con el objeto de difundir su imagen. Este proyecto quedó inacabado, por la gran envergadura de la empresa¹⁵.

El origen de esta fundación única en su género, que fue debida al Cardenal-Arzbispo de Toledo, Don Juan Martínez Silíceo. Gran erudito, preceptor cono saben del príncipe Felipe, por orden del Emperador Carlos I, y uno de los personajes más notables vinculados a esta ciudad. La fundación de este Colegio en 1551 tiene la peculiaridad de ser la primera institución educativa dedicada exclusivamente a la mujer, con el objeto de recoger niñas para educarlas como futuras madres de familia, y bajo la advocación de Nuestra Señora de los Remedios. El Cardenal se esmeró en ella para que fuera una institución perfecta y para garantizarlo en 1557, poco antes de morir dictó unas exhaustivas Constituciones para el Gobierno de este Colegio, bajo la denominación de Colegio de Nuestra Señora de los Remedios, disponiendo en ellas la extensión de su Patronazgo a los Monarcas españoles. Con este nombramiento Silíceo quiere involucrar a la Corona en la Institución. A pesar de que al Cardenal fundador no le dio tiempo a conocer la aceptación real de dicho nombramiento, en 1560 el rey Felipe II aprovechando una visita a la ciudad de Toledo dictó la carta de Aceptación del Patronazgo por

él y por los Reyes que le sucediesen. En la carta de fundación se especifica el número de cien doncellas, todas ellas naturales del Arzobispado, aunque seis de ellas podían ser de otra región. A pesar de la fijación de este número, se empezó con un número de quince colegialas, y no fue hasta 1872 cuando se estableció la admisión de ellas en función del presupuesto.

Una de las épocas de mayor esplendor de esta institución fueron los primeros años del s. XX, y hasta 1950. A partir de aquí entraría en decadencia debido al estancamiento de las rentas y al aumento de los gastos. Todo ello derivó en la firma de un nuevo Protocolo Conjunto entre el Arzobispado de Toledo y Patrimonio Nacional en 1988 para la modificación de sus estatutos, aunque siempre respetando la voluntad del fundador.

No es casualidad que Alguacil se detuviera en el patio del colegio de las Doncellas Nobles, conociendo su interés por estos espacios, como pervivencia de la cultura árabe, siendo como eran el mayor atractivo de las casas toledanas. En ellos se desarrollaba gran parte de la vida cotidiana tanto de las familias nobles, como también en las comunidades de vecinos. La estructura de todo ellos variaba poco, tratándose por lo general de recintos cuadrados o rectangulares de dos alturas, y que como este, eran luminosos, amplios y repletos de macetas y árboles, para ocasionar una agradable sensación de frescor en el verano. No solía faltar el pozo en las más humildes, y una fuente o aljibe en los de postín.

Las ciudades castellanas de Ávila, Segovia y Salamanca son las protagonistas de un repertorio de foto-

15 AGP, nº 10193510-11.

grafías sueltas, realizadas también en sus años de mayor actividad de su Museo de Monumentos Artísticos. Esta serie de diez positivos presentan la curiosidad de las explicaciones manuscritas que cada una de ellas lleva en el verso. Aunque desconocemos el autor de las inscripciones, lo que si es cierto es que éstas se hicieron con bastante posterioridad a su positivado, entre 1900 y 1910. Esta suerte de imágenes nos lleva a los inicios de nuestra Historia del Arte, comenzada ya a construirse de manera sistemática desde las últimas décadas del s. XIX y primeros 50 del XX, de la mano de la fotografía como fuente ilustrativa¹⁶. En esta construcción la figura de Manuel Gómez Moreno, responsable de los catálogos de Ávila, Salamanca, Zamora y León fue paradigmática en el uso de la fotografía como apoyo de ésta.

La idea del Catálogo Monumental surgió de Juan Facundo de Riaño, arabista y arqueólogo, yerno del erudito Pascual Gayangos, y el Conde de Romanones que acababa de ocupar el Ministerio y acogió con entusiasmo la idea. Se decidió que fuese Ávila la primera provincia catalogada. El catálogo incluye algunas de éstas estas imágenes de Alguacil en concreto la vista del ábside de la Catedral y la Puerta del Alcázar, compartiendo espacio con el Archivo Mas, Moreno etc.

La elaboración del Catálogo Monumental de España, promovida por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes por decreto de 1 de junio de 1900 coincide con la transformación de la técnica fotográfica: El cambio de la preparación de los clichés negativos y papeles de positivado desde los procesos artesanales a la fabricación industrial de los mismos y su

comercialización ya preparados para su uso directo. El Ministerio en sus directrices para la redacción del *Catálogo Monumental y Artístico de España*, determinaba expresamente la necesidad de que los Bienes Culturales en él descritos fueran documentados con fotografías, iniciativa que prueba su visión de modernidad, sobre todo si se tiene en cuenta que la producción fotográfica en España hasta el momento era realizada por iniciativa privada de fotógrafos profesionales o de algunos historiadores y coleccionistas. De esta forma la Administración impulsa por primera vez el uso de la técnica fotográfica, oficializando los inventarios gráficos de Bienes Culturales. En este contexto Manuel Gómez Moreno realiza el primer encargo del Catálogo Monumental de España, con la inclusión de Ávila y su provincia en la que quedaba asentada la importancia del apartado gráfico. Gómez Moreno entrega el Catálogo de Ávila en 1901 con dos volúmenes de ilustraciones, entre las que se intercalaron once de Casiano Alguacil, fácilmente reconocibles.

Gómez Moreno, formado con hombres que heredaron las inquietudes de los ilustrados encaminadas a la difusión del saber, ofreció a los historiadores del siglo XX una concepción moderna e integrada de la ciencia histórica. Los inicios de los primeros estudios de Historia del Arte español se realizan durante la Ilustración, a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, tenemos en Antonio Ponz y su viaje a España otro exquisito ejemplo que marcó un hito. Ceán Bermúdez, Muñoz Manzano, José Amador de los Ríos fueron figuras principales de este ámbito académico. Gómez

16 AGP, nº 10168630-39.

Moreno les recoge el testigo primero con la elaboración en solitario del primer volumen del álbum Monumental, después se contó con Giner de los Ríos, Elías Tormo etc. y en 1906 salió el catálogo de Ávila, Salamanca, Zamora y León, quedando el proyecto inconcluso.

Alguacil recorrió la ciudad de Ávila tomando casi un centenar de fotografías con motivo de la elaboración de su Museo Fotográfico-Monumentos Artísticos de España, iniciado en 1866, y once de ellas se publicarían en el Catálogo Monumental de Gómez Moreno.

Con la aparición de la fotografía la ciudad de Ávila, al igual que otras muchas notables por su patrimonio monumental, cobraba una nueva dimensión y se convertía a través de la fotografía en una ciudad impresa en libros, revistas, periódicos etc. La imagen de Ávila trascendió de forma masiva al encierro de sus murallas para proyectarse universalmente. De modo que todos los edificios históricos y pintorescos propios de sus formas de identidad tuvieron su mejor exponente en la fotografía.

Las tomas que realizó de Ávila, Salamanca o Sevilla, probablemente pertenecen a sus primeros años de formación, ya que el tratamiento de la luz, y la falta de nitidez en algunas de las composiciones, o la poca pericia en la toma de algunos encuadres hacen pensar en ello. Sus mejores fotografías fueron las tomadas en Toledo, por el conocimiento que tenía de los lugares que registraba con su cámara.

Los temas preferidos para todos los fotógrafos fueron sus murallas con las puertas de entrada, de San Vicente y del Alcázar con la plaza del Mercado Grande fechada antes de 1882 es que se derribó el ya ruinoso edificio de la Alhóndiga; la Catedral, y la Basílica de San Vicente. La imagen de la Puerta de San Vicente tiene el interés de presentar el almenado de la puerta ya reformado,

tras la obra que se hizo en 1876, fecha que permite aproximarnos a la época en que se hizo la fotografía, y además se pone una vez más de manifiesto su afán por retratar el costumbrismo, dando un papel destacado a protagonistas de la tradición popular, así ensalza con la prestancia humana el paisaje arquitectónico.

Aquí concluyen los 66 registros que se pueden consultar en la base de datos de Fotografía Histórica del Archivo General de Palacio. Pero como ocurría con las fotografías de muchos de los profesionales de la época, las realizadas por Casiano Alguacil aparecieron ilustrando varias revistas y publicaciones de la época. La Revista *Blanco y Negro*, recogida en la Real Biblioteca casi completa, incluye también series de nuestro autor, además se encuentra otra imagen de Alguacil publicada en la enciclopedia "España Artística y Monumental" de M. Seguí, con una vista del patio del Alcázar de Toledo.

Y es que la obra de este genial y afamado artista que supo retratar como nadie en la segunda mitad del s. XIX a Toledo su lugar de adopción, fue más allá de nuestras fronteras, convirtiéndose en uno de los principales promotores del turismo toledano que dio a conocer la ciudad-museo por excelencia, suscitando así en los extranjeros el deseo de visitarla. La Real Biblioteca acoge interesantes muestras bibliográficas de la internacionalización de la obra de nuestro autor de la mano de dos prestigiosos hispanistas: Albert Frederick Calvert y August Liebmann Mayer.

August Liebmann Mayer (Griesheim, 1885 – Auschwitz, 1944) fue un historiador del arte e hispanista alemán, especialista en pintura española del Siglo de Oro. Discípulo de Heinrich Wölfflin (1864-1945), destacado representante de la corriente formalista, Mayer fue el primero en aplicar una metodología

moderna al estudio de la historia del arte español. En el verano de 1909, de regreso a Alemania, comenzó a trabajar como ayudante sin sueldo en la Alte Pinakothek de Múnich. A continuación, publicó *Toledo, guía de viaje* dedicada a Carl Justi en la que incluyó un primer estudio dedicado a El Greco, y en la que encontramos tres ilustraciones de Casiano Alguacil que registran la Puerta del Sol, el ya desaparecido arco del Palacio de Don Pedro y un detalle de la Catedral (MAYER, 1901).

Albert Frederick Calvert fue un famoso escritor, viajero e ingeniero de minas. Tras su interés minero y viajes por Australia, inició una nueva etapa de su vida como viajero, escritor y fotógrafo, recalando así en territorio español. Sus "Spanish Series", treinta y seis libros sobre España y el Arte español recogen sus andanzas por estas tierras hispanas. Calvert, ingeniero, escritor e incansable viajero británico, fue un gran enamorado de España, y uno de los escritores anglosajones que más se ha preocupado de la divulgación de la cultura española, sus costumbres, arquitectura etc. Por todo ello el rey Alfonso XIII le condecoró con la gran cruz de las órdenes de Isabel la Católica y Alfonso XII. Sus libros iban ilustrados con una ingente cantidad de fotografías.

A comienzos del siglo XX las técnicas tipográficas permitieron reproducir con una muy buena calidad las imágenes fotográficas. Los libros editados por F. Albert desde 1908 reprodujeron de forma ingente la práctica totalidad de la España monumental, a través de la obra de los mejores archivos fotográficos del momento, puestos a su servicio desde que se tuvo conocimiento de su empresa. La calidad de estas reproducciones y su atractiva presentación supuso un protagonismo excepcional para la imagen fotográfica y sobre todo para la difusión de nuestro patrimonio.

El volumen dedicado a Toledo, de la mano de las fotografías de Alguacil, retrató como se vivía en el Toledo de finales del s. XIX (CALVERT, 1907). Hace un exhaustivo recorrido por todo el núcleo medieval de la ciudad, mostrando la decadencia de la capital toledana, inmortalizando sus escenas callejeras, la pervivencia de los oficios tradicionales, imágenes como la del barbero realizando su oficio en la calle, datada antes de 1890 en que las ordenanzas municipales prohibieron el desarrollo de este servicio fuera de los establecimientos. Retrata la vida en las casas de vecindad, la vida en los patios, con los pozos que ayudaban a suplir las necesidades básicas de los inquilinos; cestas tinajas, ropa tendida eran los elementos que no faltaban en sus composiciones de estos típicos interiores toledanos. Alguacil retrató tanto el Toledo monumental, como hemos visto en un principio, como sus rincones pintorescos en los que mostraba el desarrollo de la vida cotidiana, dando una visión amable de años que no lo fueron tanto.

Concluyo estas líneas en sintonía con la tesis del conservador de la Hispanic Society, Patrick Lenaghan en torno a la obra de Alguacil, pues también encontramos nosotros en ella la materialización gráfica del pensamiento azoriniano, tanto en su interés por acercar al público la rica tradición cultural española, evidenciado en su Museo fotográfico de Monumentos Artísticos Españoles, como en su preocupación por la dura vida del pueblo español, por la historia de los personajes anónimos, no de los importantes. Es lo se conoce como la intrahistoria, la historia interior de los pueblos, la de las personas que a menudo humanizan las vistas de Casiano Alguacil, como signo de fuerte apego a la realidad concreta de su tiempo.

Bibliografía

CALVERT, A. F. (1907). *Toledo: an historical and descriptive account of the "City of Generations"*, London, John Lane.

MAYER, A. L. (1901). *El Greco en Toledo*, 1901. RB: Caj/Follfol/138 (25).

COMUNICACIONES



APROXIMACIÓN A UNA HISTORIA DE LA TARJETA POSTAL ANTIGUA DE PUERTOLLANO (1906-1933)

José Domingo Delgado Bedmar
Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha

Resumen

Estudiamos cuatro series de postales de Puertollano editadas antes de la guerra civil española: la de 1906, que se compone de diez postales; la de 1920, que tiene veinticinco; la de 1930 que se debe al fotógrafo Joaquín Oña y tiene también veinticinco; y la de la República, que tiene unas quince postales. Finalmente, citamos las ediciones producidas después de la guerra civil y hasta nuestros días.

Palabras clave: Postales, Puertollano, guerra civil, Joaquín Oña, República.

Abstract

We study four series of postcards of Puertollano edited before the Spanish civil war: that of 1906, composed of ten postcards; that of 1920, having twenty-five; that of 1930, by the photographer Joaquín Oña and has also twenty-five; and that of the Republic, having around fifteen postcards. Finally, we name the editions produced after the civil war until today.

Keywords: Postcards, Puertollano, civil war, Joaquín Oña, Republic.

El progreso económico, social, demográfico y urbano que experimenta Puertollano en la segunda mitad del siglo XIX se asienta sobre todo en tres hechos que,

consecutivamente, van a tener lugar en esos años: primero, y desde mediados de la centuria, la consolidación y desarrollo del balneario del agua agria, que se había abierto oficialmente al público en 1817; en segundo lugar, la construcción y paso de la línea férrea Madrid-Badajoz, con la inauguración de la estación de la localidad en agosto de 1864 y la inauguración oficial del tramo Ciudad Real-Badajoz por Isabel II del 10 al 12 de diciembre de 1866; y, sobre todo, el descubrimiento y puesta en explotación de los yacimientos de carbón de la cuenca minera, que se lleva a cabo a partir de 1873. La conjunción de esta coyuntura con otros factores (desarrollo industrial a nivel nacional, guerra de Cuba) hará que de 1877 a 1910 se triplique la población: se pasó de los 3.545 habitantes de 1877 a los 7.548 en 1900, y a los 10.503 en 1910 (RAMÍREZ MADRID, 1994: 44).

Al margen de consideraciones estrictamente económicas, estos tres aspectos constituían, cada uno por separado, objetivo preferente de la fotografía en los primeros años de su desarrollo: balnearios, trenes y explotaciones mineras ofrecían unos indudables atractivos plásticos y serán abordados por el nuevo arte masivamente en todo el territorio nacional. Por ello, resulta muy raro que las primeras fotografías conocidas de la localidad, que son tardías y se datan en

los últimos años del siglo, apenas si aporten detalles relevantes de la vida de un pueblo que se transformaba aceleradamente y se adentraba a pasos agigantados en la modernidad. Es curioso, en este sentido, que la fotografía más antigua que conocemos de Puertollano no se relaciona con ninguno de estos tres aspectos: parece estar vinculada con la celebración de la primera feria de mayo, en 1895, y apareció publicada en un libro varias décadas después. Se trata de la instantánea de lo que parece un grupo de pequeños escolares con su profesora ante la Fuente Agria, que aparece adornada con gallardetes, posiblemente durante la celebración de la primera feria de mayo, reproducida como "*Primitiva fuente de las aguas de San Gregorio*" en la contraportada del libro del doctor Mario Sancho (SANCHO RUIZ-ZORRILLA, 1921), desconociéndose el paradero del original.

Con todo, la estancia en la localidad de varios cientos de forasteros todos los veranos para beber el agua agria o bañarse terapéuticamente en ella¹ (GASCÓN BUENO, 1983: 140-146), la facilidad de acceso que el ferrocarril había aportado después de siglos de un aislamiento al que nos había llevado la escasez y pésimo estado de las vías de comunicación, y, más que nada, la continua y masiva llegada de trabajadores de todas las procedencias y formaciones en busca de un empleo, hacía que la fotografía constituyese un instrumento ideal para abordar masivamente las imágenes de un pueblo cuando menos peculiar y que en pocos años va a experimentar un cambio extraordinario: hemos de pensar que cuando el doctor Limón escribe

su *Espejo cristalino de las aguas de España*, en 1679, consideraba que había unos cuatrocientos vecinos en la localidad (de dos mil a dos mil quinientos habitantes), y casi dos siglos después este número apenas había variado, pues en el diccionario de Madoz se decía que los habitantes eran exactamente 2.520 (MADOZ, 1845-1850, Tomo XIII: 286-287).

Dejando para mejor ocasión este tema de las primeras imágenes fotográficas de la localidad, hay sin embargo un apartado dentro de ellas que, a pesar de que parece bien conocido, todavía está a la espera de un estudio realizado con detenimiento que clarifique errores, defina etapas y atribuya correctamente autorías: el de las tarjetas postales antiguas. Partiendo de la base de que con bastante probabilidad no conocemos todas las publicadas, nos limitaremos tan sólo a trazar unas líneas generales y a resaltar algunas muy peculiares características de los inicios de este ya de por sí muy peculiar patrimonio, que ojalá sirvan para que otros investigadores se interesen por esta parcela de nuestro pasado.

La primera serie de postales de Puertollano que conocemos es de autor anónimo y se publica en un año no determinado de la primera década del siglo XX por una imprenta también desconocida, aunque parece evidente que luego se hizo al menos otra edición, porque disponemos de algunas postales aisladas de peor calidad en cuanto a papel, con iguales imágenes, distintas tipografías y un recorte de cuatro milímetros en la zona inferior. El hecho de que estas últimas sean bastante tardías (las que conocemos aparecen circ-

1 De 1880 a 1889 llegaron hasta el balneario un total de 5.007 enfermos forasteros, la mayoría de ellos de Madrid.

ladas de 1916 a 1919) nos lleva a pensar que la primera edición se agotaría con la llegada de muchos nuevos trabajadores a las minas durante el periodo de florecimiento económico que supuso la I Guerra Mundial (1914-1918), duplicándose la población de 1910 en 1920 y llegándose a los 5.195 obreros ocupados en las minas en 1918 (RAMÍREZ MADRID, 1994: 55-63), lo que conllevaría un aumento de la demanda que acabaría con los restos de la primera edición y aconsejaría lanzar una nueva, en la que se trasluce esa menor calidad general.

Suposiciones al margen, y volviendo a la fecha de la primera edición, diversos autores cayeron en la tentación de situarla en los años finales del siglo XIX, pero hoy tenemos la certeza de que no es así. No es posible saberla con total seguridad, pero por lo que se refiere a la fecha *ante quem*, tenemos algunas tarjetas circuladas desde Puertollano con diversas ciudades belgas y francesas que llevan la fecha de septiembre de 1907. En cuanto a la fecha *post quem*, tenemos dos datos para aproximarnos bastante a ella: la ostensible presencia en la postal de la ermita de la virgen de la estación de término del conocido popularmente como "Trenillo de La Calzada" haría a toda la serie posterior al 24 de febrero de 1903, que es el día exacto en que entró en funcionamiento esta línea, y que era prolongación a su vez de la de Valdepeñas a Calzada de Calatrava, que comenzó a circular el 22 de diciembre de 1893 (MALDONADO, 2012); mientras que la Fuente Agria aparece ya fotografiada con el kiosco levantado en el año 1905 para sustituir al que hasta entonces tenía, construido en 1892. Por ello, consideramos que puede fecharse esta primera edición a finales de ese año de 1905 o, más seguramente, en los primeros

meses de 1906: Isidro Sánchez y Rafael Villena señalan este año como el de la llegada de la "tarjeta postal moderna" y la consolidación de su industria (RIEGO AMÉZAGA, 2010: 32-37).

El dorso de toda la serie aparece partido y con la leyenda "Tarjeta Postal". Se compone, que nosotros sepamos, de al menos diez ejemplares no numerados, que son los siguientes: una algo lejana "Vista general" tomada desde el cerro de Santa Ana en la que se distinguen muy bien las instalaciones de la ya extinta fundición de plomo "Virgen de Gracia", el Paseo de San Gregorio y parte de las ruinas del convento franciscano; una de la ermita de "La Virgen de Gracia" en la que se aprecian la casa del santero y otras construcciones que tenía adosadas por aquel entonces; una "Plaza del Ayuntamiento" tomada muy posiblemente desde el edificio del ayuntamiento hacia la iglesia de la Asunción en un multitudinario día de mercado; una de "La estación" de tren que en realidad es de las dos estaciones que entonces había (la de vía ancha de la línea Madrid-Badajoz y la "estrecha" del ferrocarril a las minas de plomo de San Quintín); otra del "Jardín del balneario" que le hace parecer un oasis sahariano y que recoge una vista lateral de la Casa de Baños; otra más de la "Fuente de agua medicinal" [fig. 3] en pleno funcionamiento; una bien conocida del "Paseo de San Gregorio" en la que se ve la fuente agria al final del ejido, con un olivar a nuestra izquierda; y tres de la "Mina Argüelles" en las que se muestran una "Vista general", el "Pozo de extracción" y "Las Cribas". Es muy curioso que, habiendo en esa primera década del siglo casi una decena de minas en explotación, sólo figurase ésta (y por triplicado) dentro de la serie, lo que quizá señalaría intereses comerciales concretos por parte del



Vista general. Serie de 1906



Plaza del Mercado. Serie de 1906

editor. La mina Argüelles fue una de las primeras ocho registradas de la cuenca, en junio de 1873 (RAMÍREZ MADRID, 1994: 35-36).

Nada hemos podido saber acerca del fotógrafo autor de esta serie, pero la similitud y las características técnicas de la postal de la Plaza del Ayuntamiento con una de las fotografías que aparecen ilustrando el "Número extraordinario" del periódico local "El Porvenir", publicado el 21 de abril de 1907, nos llevan a aventurar que pudiera ser el mismo que firma las de éste: un tal Constantino Rodríguez, del que no hemos podido saber nada más que su nombre (DELGADO BEDMAR y GÓMEZ VOZMEDIANO, 2014: 568-584).

Precisamente de esta última disponemos de un ejemplar escrito el uno de enero de 1908 en Puerto Llano y remitida al matrimonio Bouzeray y a su hija Mercedes, residentes en Burdeos, en el número 37 de la calle Vancouleurs. Lleva en las esquinas del anverso dos sellos verdes de cinco céntimos de Alfonso XIII

niño, y aparece matasellada al dorso tanto en Puerto Llano como en Burdeos. Redactada en francés, es en realidad una tarjeta de felicitación navideña, en la que los remitentes envían al matrimonio bordelés e hija sus mejores deseos para el año que comienza y se lamentan de no haber podido ir a realizarles la visita a la que estaban invitados. Esta tarjeta tiene un curioso origen: fue adquirida en un establecimiento especializado del parisino "Mercado de las Flores", en el que se compraron algunas más, todas ellas procedentes de Puerto Llano en estos años y con destino en domicilios de diversas localidades francesas.

No debe extrañarnos esta circunstancia si consideramos que la Sociedad Minero Metalúrgica de Peñarroya (SMMP), que había comenzado su actividad en Puerto Llano en octubre de 1881, controlaba de un modo u otro la producción de la mayor parte de las minas de la localidad, era una empresa de capital casi exclusivamente francés, y de tal nacionalidad eran en esos inicios del siglo XX la mayoría de los cuadros técnicos y directivos

de las minas. Esta clientela potencial buscaría "vistas" del lugar en el que vivían y trabajaban para que lo conocieran sus familiares y amigos en el país vecino, de ahí que sea relativamente sencillo encontrar postales de Puertollano en la capital gala.

En torno a 1920 ve la luz una nueva serie de postales. Son 25, y su dorso aparece partido en las zonas reservadas a "Correspondencia" y "Dirección", anotándose en el ángulo inferior izquierdo que son "Edición E. Malagón". Don Enrique Malagón López era propietario de una tienda muy céntrica², ubicada en el número 1 de la calle Santísimo, en la confluencia con las calles Aduana y Caño, en la que se vendía "de todo un poco" y en la que las postales constituirían parte de su oferta. Quizá su directo conocimiento del agotamiento de las ediciones publicadas años antes le animaría a promover una nueva edición de postales, en las que se alcanza una gran calidad y que tienen como característica que tipográfica y estilísticamente son en todo iguales a las de la conocida edición que en esos años hace Salvador Mur para el comercio que regentaba en el número 1 de la calle General Aguilera de Ciudad Real, haciendo esquina con la calle Cuchillería³.

De nuevo nos hallamos ante unas fotografías sin autor conocido y que se publicaron en forma de álbum, porque al igual que sucede con las de Mur, conocemos algunas postales que tienen huellas de haber sido separadas de una matriz.

Numerosas y bien conocidas, en el anverso se anota en letras rojas que son de "Puertollano (Ciudad Real)" y el motivo que representan: una muy bella "Fuente del agua medicinal"; una empedrada e insólita "Calle de la Aduana" en la que aparece convenientemente remarcada a mano la ubicación del establecimiento del editor; una espectacular de las "Estaciones" de ferrocarril con una humeante locomotora en primer término; los tres "Pabellones del Paseo de San Gregorio" (realizada desde el de la música); un otoñal "Paseo de San Gregorio" mas unos "Jardines del Balneario" con la fuente y los pabellones; otra más del "Balneario" en el que aparece la parte trasera de la Casa de Baños; una "Ermita de Ntra. Sra. de Gracia" en la que nuevamente se aprecia la estación del trenillo de La Calzada y el antiguo puente; un "Círculo de Recreo" (o Casino) aún en construcción y que nos sirve para fechar el conjunto en 1920; un "Barrio del Apartadero" con una vista

2 En un breve apunte, el martes 2 de agosto de 1933, en la página 11 del diario republicano madrileño "Luz" se daba cuenta del "Suicidio de un ex banquero". En la mañana del día 1 había aparecido "el cadáver del conocido industrial y ex banquero D. Enrique Malagón López en el fondo de un pozo. El cadáver fue reconocido, descubriéndose que tiene una repugnante mutilación. Aunque se cree que se trata de un suicidio, motivado por los malos negocios que últimamente había emprendido, el Juzgado practica diligencias para esclarecer el suceso. La víctima era muy estimada en toda la región".

3 "En la calle de Arcos, existía de siempre mucho comercio, de las más variadas características. Si nos atenemos a la acera de la izquierda, según se accede desde la Plaza Mayor, (...) estuvo mucho tiempo el establecimiento de los Mur, concretamente del mayor de los hermanos, Salvador. El padre de estos comerciantes tenía un local llamado "El Arca de Noé", en la calle de la Paloma, donde construyó su casa palacio, que luego fue mejorado y adaptado para Jefatura Provincial del Movimiento y hoy es sede del Rectorado de la Universidad de Castilla-La Mancha. Todo ello ocurría por el año 1915 -traslado a que nos referimos- y el negocio se desdobló en dos". <<http://www.ciudad-real.es/historia/comercio/generalaguilera.php>> (Consulta: 28 de febrero de 2014).



Fuente de agua medicinal. Serie de 1906



Calle de la Aduana. Serie de 1920

inédita de los pies de la iglesia de la Asunción y de la calle Granada; y muchas otras de las minas, entre las que destacan la grandiosidad de la mina Asdrúbal, los ferrocarriles que llegaban hasta la "Mina San Vicente", la sencillez del pozo de "La Extranjera", las complejas instalaciones de "San Francisco", o los talleres y fundición "Calatrava". Muy especial es la vista de la "Cuenca Minera", que puede verse en primer término con el pueblo al fondo, en el que destaca sobremanera la silueta de la parroquia de la Asunción.

Con todo, la más espectacular del conjunto es una fotocomposición con cuatro postales unidas y que es una "Vista general" desde el cerro de Santa Ana⁴. Por la derecha no llega a verse la ermita de la Virgen de Gracia, pero sí el antiguo camino que subía a la de

San Sebastián; mientras que por la izquierda lo último incluido son las eras que había al sur de la antigua (y totalmente aislada) plaza de toros y de las ruinas del convento franciscano, donde muy poco tiempo después se levantaría el "Gran Teatro". Una foto de buena calidad general y que es un documento impagable del Puertollano de esa época.

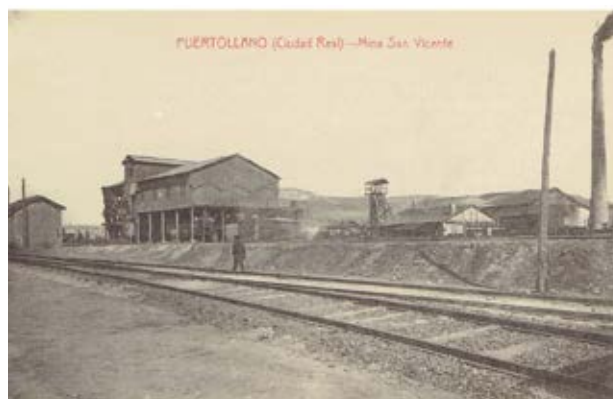
En 1930 se publica un nuevo álbum con veinticinco postales, en cuya portada figura el título de "Álbum de Puertollano". Todas ellas aparecían protegidas individualmente con papel cebolla y una página de publicidad, y se podían separar sin desmembrar el álbum las que se quisieran, porque estaban unidas con líneas perforadas de puntos que lo permitían⁵. La iniciativa de su edición correspondió en esta ocasión a la puertollanera imprenta

4 La existencia de una fotocomposición de cuatro postales de Ciudad Real, en todo igual a la de Puertollano, editada también por Mur, demuestra la estrecha conexión entre estas dos ediciones.

5 Recientemente, el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha ha adquirido un ejemplar completo, que puede consultarse en su página web. En el anverso se señala su coste (2,25 pesetas) y en el reverso que era de Ediciones "La Económica", que se editó en 1930 y que la fotografía era de Oña.



Paseo de San Gregorio. Serie de 1920



Mina San Vicente. Serie de 1920

“La Económica”, que eligió para realizar las fotografías a un fotógrafo nacido en Zaragoza en 1891 y entonces recién llegado a Puertollano desde Madrid, donde hasta entonces había trabajado: Joaquín Oña Górriz (1891-1974), cuya trayectoria profesional ha sido recogida en una publicación (OÑA HERVALEJO y DELGADO BEDMAR, 1992).

Es más que probable que fuera la empresa editora la que eligiera los motivos a representar y, así, el álbum de Joaquín Oña insiste en los motivos “tradicionales” ya tratados con anterioridad (Ermita de la Virgen de Gracia, Fuente Agría, Paseo de San Gregorio, vista panorámica desde el Cerro de Santa Ana, muy diversas instalaciones mineras, calle Aduana, etc.), pero incorpora algunos otros que constituyen grandes novedades, bien porque, por primera vez, son temas “artísticos” y religiosos (como la Portada del Sol de la iglesia de la Asunción o la imagen de la Virgen de Gracia); bien porque son importantes calles de la localidad que hasta entonces no habían sido fotografiadas (Calzada, Cruces, Torrecilla); o bien porque son vistas de edificios

construidos en Puertollano al calor del progreso logrado durante el periodo de la Primera Guerra Mundial (1914-1918): el nuevo Ayuntamiento, la Casa de Correos, el Círculo de Recreo, el Hotel Castilla y, sobre todo, el espléndido “Gran Teatro”. Incluye también una lejana vista panorámica tomada desde la minera barriada de Asdrúbal y otros temas extraordinarios por novedosos: la Plaza de Toros y las cercanas Escuelas del Ave María, con las casas adyacentes; la entrañable Biblioteca Municipal realizada en cerámica de Talavera que había en las cercanías de la Fuente Agría; la Fuente de los Leones (de bronce) que por entonces se había instalado en la pequeña glorieta situada entre el Gran Teatro y el Balneario; y una muy curiosa vista de un simple detalle del jardín del balneario, en la que los protagonistas son un humilde banco de hierro y las plantas que entonces había en los parterres. Por lo que se refiere a las instalaciones mineras, sólo se incluyen tres, pero con unas características muy particulares: si en anteriores ediciones de postales veíamos las senc-



Puerta del Sol de la iglesia parroquial. Serie de 1930



Calle Calzada. Serie de 1930

Las instalaciones de las explotaciones que echaban a andar, ahora vemos estructuras auténticamente coloniales, como son las del Pozo Norte, la Mina Asdrúbal y los Talleres y destilación de Calatrava, con los que se abre el álbum en cuestión.

Documento extraordinario y de muy alta calidad media, la visión que se nos da es la de una auténtica

ciudad, dotada de muchas nuevas infraestructuras y edificios. Sin embargo, se echa de menos, posiblemente porque Oña no disponía entonces de los necesarios equipamientos técnicos, vistas de interiores de edificios, algo que sí se incluyó en el álbum de Mur de unos años antes, y por el que conocemos, por ejemplo, el magnífico retablo de la capilla de los Coca de la iglesia de San



Calle Mariana Pineda. Serie de 1933



Fuente de los leones. Serie de 1933

Pedro o el retablo mayor de la Catedral capitalina. Hay que lamentar, en este sentido, que no hayamos podido conocer por el álbum de don Joaquín cómo eran los interiores que presentaban antes de la guerra edificios tan importantes para nosotros como la parroquia de la Asunción, las diferentes ermitas (y en particular la de la Virgen de Gracia), el Balneario, el Casino, el Ayuntamiento o el Gran Teatro.

Tan sólo tres años después de publicado este álbum, en el verano de 1933, una nueva edición de postales llega al reducido mercado local. También se trataba de un álbum, porque en una de las postales de que disponemos se observa que estaba grapada a sus compañeras en una matriz perforada, y aunque no hemos podido saber su número exacto, pensamos que son unas quince. Tampoco sabemos quién las editó, ni quién hizo las fotografías, pues nada de esto se indica al dorso. En el anverso, por el contrario, figura en letras negras que se trata de Puertollano y el motivo fotografiado en cada una de ellas.

Es importante señalar que el momento histórico en que ven la luz estas postales ha dado como consecuencia que muy pocas de ellas hayan llegado hasta nosotros. Habremos de recordar que el 14 de abril de 1931 había sido proclamada la II República Española, y que el Ayuntamiento de Puertollano salido de las urnas había acordado el cambio de nombre de muchas de las calles céntricas. Así, disponemos de una postal de la "Plaza de Tomás Meabe" (fundador de las Juventudes Socialistas), que era el nombre dado entonces a la plaza de Villarreal o "plazoleta de Patón", como era conocido vulgarmente. También hemos podido conocer el aspecto desde su confluencia con Torrecilla de la "calle de Mariana Pineda", pues tal nombre se le dio a la calle Calzada, o el del inicio de la "calle Fermín Galán", denominación que había adquirido la calle Aduana. Es lógico pensar, con esto, que al margen de que las tarjetas postales han sido consideradas en la mayoría de los casos, y hasta nuestros días, objetos "de usar y tirar", en esta ocasión acaso pudieran llegar a constituir un verdadero problema para quien las

conservara una vez acabada la Guerra Civil, por lo que se desembarazarían al menos de las más "comprometidas".

No debe extrañarnos, por consiguiente, que de nuevo sean los comercios parisinos una importante fuente para surtirnos de postales del Puertollano de esta época: la de la calle Mariana Pineda a la que antes nos referíamos está manuscrita al dorso por "Mary y Abdoullah", que entonces residían en nuestra localidad, muy probablemente por motivos de trabajos relacionados con las minas, y que la convierten en tarjeta navideña para felicitar a sus tíos el 20 de diciembre de 1933, que sería fecha *ante quem* para toda la serie. Lleva en su anverso un sello rojo de 30 céntimos con la efigie de Pablo Iglesias, y fue matasellada en Puertollano al día siguiente y enviada a los señores Petit, residentes en Saint Pierre de Boeuf (Loira), deseándoles unas felices fiestas y próspero año nuevo, y con el deseo de que pudieran reunirse en el siguiente verano, haciendo una alusión al mucho frío que en ese invierno estaban pasando en nuestra localidad.

Pero conocemos algunas postales más de este lote: una inédita vista desde la terraza del Gran Teatro de los "Jardines y vista general del Paseo" en la que se aprecian sus principales edificios; una espléndida de la Plaza "de Ramón y Cajal" o de la Estación, en la que puede verse a un coche de línea de "La Veloz" esperando viajeros para trasladarlos hasta Almodóvar del Campo; otra de la propia estación de ancho convencional, tomada muy de cerca y que apenas si aporta nada a lo que ya conocíamos por postales anteriores; otra tomada lateralmente del Gran Teatro (con el "Gran Café" en los bajos) y de los jardines cercanos; otra de la Fuente de los Leones y las pérgolas adyacentes; una muy bella del monumento a Pablo Iglesias, costead

por las Juventudes Socialistas y el Ayuntamiento e inaugurado el 14 de abril de 1933 en un lugar cercano a la Fuente Agria (LÓPEZ GARCÍA y PIZARRO RUIZ, 2011: 266-268; DELGADO BEDMAR y GÓMEZ VOZMEDIANO, 2014: 518-519), que sería la que pondría fecha *post quem* a la serie; otra de la "Plaza de la Constitución" con el ayuntamiento y casas colindantes; y una de la hasta ahora no fotografiada fachada de la Casa de Baños en la que se observan las huellas que los carteles de unos pasados comicios electorales dejaron al ser pegados en su fachada. También, y como no podía ser de otro modo, se hicieron postales de la "Fuente Agria" y de la ermita de la Virgen de Gracia y su glorieta, que apenas si aportan novedades a las vistas ya conocidas por ediciones anteriores.

Con una calidad muy dispar de unas imágenes a otras, y con una fuerte tonalidad azulada general, un elemento es común a casi todas las postales de esta tirada: al contrario de lo que ocurre con las del álbum de Oña, autor que parece buscar conscientemente el captar las calles desiertas (aunque es algo que no logra totalmente, sobre todo en el caso de la espléndida vista de la calle Aduana), o edificios sin personas alrededor y lo más aislados posibles; el anónimo fotógrafo de esta edición que llamaríamos "de la República", parece haber llegado a invitar a los transeúntes a figurar en sus obras: en muchas de ellas aparece "posando" todo el que pasaba la calle, y así tenemos que hay una veintena de personas delante de la vista del Gran Teatro; hasta treinta en la de la Plaza de la Constitución; no menos de veinticinco en la de la fuente agria; hasta treinta y tres peatones se cuentan posando en la de la calle Mariana Pineda; y la chiquillería del barrio parece haberse dado cita en la del "plazoleta de Patón", pues

delante de otro muy curioso coche de línea (quizá el mismo de "La Veloz"), aparcado en su centro, hay siete hombres y doce niños, mientras que otras dieciséis personas miran a cámara desde las inmediaciones de la desaparecida fuente que había en esta plaza. El protagonismo conscientemente buscado de la figura humana en estas postales se diría que las "democratiza", que Puertollano se convierte en el gran escenario donde se desarrolla apaciblemente la vida cotidiana, y gracias a ellas podemos conocer el aspecto y modo de vestir de aquellos antepasados nuestros, y también el aspecto de nuestra ciudad apenas tres años antes del inicio de la contienda fratricida.

Aunque quedan ya fuera de este estudio los años siguientes, para completarlo hasta nuestros días habrá que decir que las difíciles condiciones de vida de la década de los cuarenta hicieron que no fuera la mejor época para nuevas ediciones de tarjetas postales de Puertollano, empleándose sobre todo las que había hecho Oña para La Económica en 1930. Hay que esperar hasta el inicio de los cincuenta para que nuevas postales se asomen al reducido mercado local, al calor de las profundas transformaciones operadas en la ciudad con la instalación de la Empresa Nacional "Calvo Sotelo" y, de nuevo, con la continua llegada de muchos nuevos habitantes, trabajadores eventuales y visitantes ocasionales. Posiblemente la primera de las series producidas se deba de nuevo, más de dos décadas después, a la cámara de Joaquín Oña, contratado por la Imprenta "La Económica" para hacer una serie no numerada y de desconocido número de imágenes, pero que debió conocer varias tiradas a juzgar por los fuertes tonos sepias de algunas de las postales que conocemos, entre las que destacaríamos

una espectacular de la Plaza de Toros y su entorno tomada desde la terraza del Gran Teatro.

Otra serie, ya numerada y casi seguro de 25 postales, fue editada poco después por la imprenta de Moisés Mata, de Alcázar de San Juan, que posiblemente trajo a su propio fotógrafo para realizarlas. A ella pertenece una vista tomada desde el balcón principal del Gran Teatro, y en la que puede verse una curiosa "flota" de taxis esperando clientes en la puerta del Bar Ruedo, donde entonces tenían su parada. Junto a esta inédita imagen, la serie incide en calles y zonas no fotografiadas hasta entonces: la recién construida Residencia de Ingenieros del Poblado, la plaza de Ricardo Cabañero, la calle Vía Crucis o zonas del barrio de las Trescientas comparten serie con otras de la iglesia de la Asunción, de la Virgen de Gracia o dos de la glorieta de Emilio Porras, finalizada en 1955. Precisamente la de la Plaza de Ricardo Cabañero fue elegida por un trabajador francés (probablemente un ingeniero) de nombre Pierre, para escribir a principios de 1961 al matrimonio Saline, residente en el 247 de la calle de L'Ablye, en la localidad de Le Havre. En ella se lamenta de que siendo "el tiempo espléndido y la vida tranquila y agradable", el trabajo que hacía en Puertollano no durase ya mucho y tuviera que volver a Francia. Ocioso creo ya señalar el origen parisino de esta postal.

De hacia 1955 es una serie más, de corto número de ejemplares, debida a la iniciativa de la conocida casa madrileña P. Esperón, dedicada en exclusiva a la edición de postales. Igualmente, a muy fines de la década de los 50 o quizá ya a inicios de los 60 cabe llevar la edición de una serie de al menos 25 postales que tuvo un gran éxito y debida a la casa "Alarde", de Oviedo, en la que se vuelven a reunir los motivos tradicionales

junto a otros que son novedosos: el Mercado Central de Abastos y el Monumento a los Caídos en el Trabajo (inaugurados, respectivamente, en junio de 1957 y julio de 1958), la Residencia de Ingenieros, una muy curiosa de la "Avenida de los Mártires", y otra más de las casas de ingenieros del Poblado. Precisamente esta última nos lleva a pensar, por otras fotos que conocemos, que el autor de la serie fue nuevamente Joaquín Oña, aunque su nombre no figure en la misma.

En 1961 se produce un hecho trascendental para las postales de Puertollano: la llegada del color, del Depósito Legal (y, por tanto, de la fecha impresa) y del formato "moderno", por el que se pasaba del anterior, de 8,8 X 13,8 cm., al de carta universal, de 10,4 X 14,8 cm. La iniciativa fue de don Luis Pizarro, que encargó a la madrileña Heliotipia Artística Española una serie de postales "en edición exclusiva" para la conocida librería que regentaba en la calle Amargura. En las pocas que conocemos, quedan patentes las dificultades que algunas imprentas tenían con la nueva técnica, apareciendo coloreadas a mano algunas zonas.

El camino ya estaba iniciado: en 1965 dos empresas se deciden a sacar nuevas series en color, ambas de fotógrafos desconocidos. La primera se debe de nuevo a la imprenta alcazareña de Moisés Mata, y en ella de nuevo quedan claras las dificultades técnicas que para algunos suponía la adopción del color. La otra, sin embargo, nos trae las primeras postales de una larga serie, en las que demuestra la experiencia que ya había adquirido en este campo con sus producciones para toda España. Nos referimos a la empresa Fiter, de San Hilario Sacalm (Gerona), a la que debemos la mayor parte de las postales en color de Puertollano

que todos hemos conocido desde esa fecha: tras sucesivas ediciones anuales de 1965 a 1968 (Monumento al Marqués de Suanzes, Ayuntamiento viejo, Panorámica de la barriada de las 600, Escuela de Maestría, Pérgolas del Bosque, Iglesia de la Asunción, Gran Teatro, Fuente Agría), produce nuevas vistas en 1974 (Monumento a los Caídos en el Trabajo, zona del Mercado, Fuente Agría) y nuevamente en 1980, 1984, 1985 y 1986 (Panorámica, Monumento al Minero, Virgen de Gracia, Residencia de Pensionistas, Complejo Industrial, Fuente Agría). En 1993 produce la última serie que conocemos, compuesta de tres postales con las fuentes de la glorieta de la Virgen de Gracia como motivos.

Para concluir, citemos que hacia 1972 la viuda de Moisés Mata prosigue la obra iniciada por su marido con una nueva serie (Iglesia de San José, Concha de la Música, Imagen de la Virgen de Gracia, Instalaciones del Complejo Industrial, Paseo de San Gregorio, Gran Teatro, Bosque), que conocerá sucesivas ediciones hasta al menos 1980, y que irá ampliando su número progresivamente con las nuevas obras realizadas en el pueblo, como el nuevo ayuntamiento o la remodelación de la Plaza de la Asunción.

Bibliografía

- DELGADO BEDMAR, J. D. (1993). *José Rueda. Un fotógrafo de prensa en Puertollano*. Puertollano: Ediciones Puertollano.
- DELGADO BEDMAR, J. D. y GÓMEZ VOZMEDIANO, M.F. (eds.) (2014). *Historia de Puertollano*. Puertollano: Intuición.
- GASCÓN BUENO, F. (1981). *Estudios sobre Puertollano y su comarca*. Puertollano: La Económica.
- GASCÓN BUENO, F. (1983). *La Fuente Agria y la Casa de Baños de Puertollano durante la segunda mitad del siglo XIX*. Puertollano: La Económica.
- GÓMEZ VOZMEDIANO, M. F. (2001). *Una fuente centenaria: el agua agria de Puertollano*. Puertollano: Ediciones Puertollano.
- LÓPEZ GARCÍA, J. y PIZARRO RUIZ, L. F. (2011). *Cien años para la libertad. Historia y memoria del Socialismo en Puertollano (1910-2010)*. Puertollano: PSOE.
- MADOZ, P. (1845-1850). *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid.
- MALDONADO, M. A. (2012). *El ferrocarril en La Mancha. El "trenillo" de Valdepeñas a Puertollano. 1890-1963*. Ciudad Real: B.A.M.
- OÑA HERVALEJO, J. y DELGADO BEDMAR, J. D. (1992). *Joaquín Oña. Una visión fotográfica de Puertollano*. Puertollano: Ediciones Puertollano.
- RAMÍREZ MADRID, L. F. (1994). *Historia de la minería en Puertollano*. Puertollano: Ediciones Puertollano.
- RAMÍREZ MADRID, L. F. (1995). *Evolución histórica de Puertollano*. Puertollano: Ayuntamiento de Puertollano.
- RIEGO AMÉZAGA, B. (ed.) (2010). *España en la tarjeta postal. Un siglo en imágenes*. Madrid: Lunweg.
- SANCHO RUIZ-ZORRILLA, M. (1921). *Ligero estudio sobre la obra Espejo Cristalino de las Aguas de España del Dtor. D. Alfonso Limón Montero*. Puertollano: Ayuntamiento de Puertollano.

TURISMO Y FOTOGRAFÍA EN LA CIUDAD DE TOLEDO A TRAVÉS DE SUS MONUMENTOS

Jesús Nicolás Torres Camacho
Universidad de Oviedo¹

Resumen

A lo largo del tiempo se han utilizado las imágenes como medio, a través del cual, mostrar los más inusuales espacios y hacer llegar así al ciudadano aquellos territorios lejanos o desconocidos. Desde los comienzos de la fotografía, a mediados del siglo XIX, los monumentos y paisajes han ocupado un destacado papel entre los elementos más retratados, hecho que ha propiciado el deseo de conocer aquello que representaban. A través de la consulta de diversos fondos fotográficos podemos comprobar el protagonismo que los monumentos adquirieron y como fueron utilizados para diversos fines por las actividades turísticas, en este caso, concretamente en la ciudad de Toledo. En la actualidad las fotografías de monumentos pueden permitirnos observar una significativa evolución no solo de los mismos sino también de la sociedad, del territorio y del paisaje en el que se ubican, como en este caso, la ciudad de Toledo.

Palabras clave: fotografía, turismo, monumentos, paisaje urbano, Toledo.

Abstract

Throughout the time the images have been used to show the most unusual spaces and reach citizens those distant and unknown territories. Since the beginnings of photography, in the mid-nineteenth century, monuments and landscapes have played a prominent role among the most photographed elements, a fact that has led to the desire to know what they represented. Through the enquiry of various photographic collections, we could check the importance of the monuments acquired, and how they were used for different purposes by tourism activities, in this case, specifically in the city of Toledo. In this moment, the monuments' photographs can afford us to observe a significant evolution not only of themselves but also of the society, the territory and the landscape in which they are located, as in this case, the city of Toledo.

Keywords: photography, tourism, monuments, urban landscape, Toledo.

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación del Plan Nacional de *I+D+i Restauración monumental en el Desarrollo 1959-1975* (HAR2011-23918), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. I. P. María del Pilar García Cuetos (Universidad de Oviedo).

1. Introducción

Desde los comienzos de la fotografía a mediados del siglo XIX monumentos y paisajes tuvieron un destacado papel entre los elementos más retratados. El interés inicial por éstos surge de la necesidad de conocerlos y transmitirlos como parte de la herencia y del legado del pasado. Fotografías, postales, carteles publicitarios etc., se han utilizado como medio a través del cual mostrar los más inusuales lugares y hacer llegar así al ciudadano aquellos territorios conocidos principalmente por medio de la literatura.

Estos soportes se han convertido en los últimos años en fuentes y herramientas de investigación para diversas disciplinas científicas, entre ellas, la geográfica, que mediante el enfoque cultural identifica a la imagen como "verdadera óptica o mirada propia sobre el conjunto de las cosas, objetos y procesos sometidos a las lógicas espaciales y territoriales" (CAPELLÀ y LOIS, 2002: 11). Nuestro análisis parte del enfoque geográfico y de su interés por los recursos que componen el territorio y que integran el patrimonio territorial de un determinado espacio. Estos elementos han sido retratados en infinidad de ocasiones y por medio de los más diversos soportes han llegado a los más recónditos lugares. Las fotografías nos ayudan a analizar la construcción del sentido que una sociedad da a su territorio, transmiten identidad, personalidad, valores y ambiente, ligado a los lugares patrimoniales (BOUISSET, DEGRÉMONT y PUYO, 2010), además son un documento imprescindible en la conservación del patrimonio pues contribuyen a mostrar la realidad de la época en la que fue tomada, expresan el relato de hechos y situaciones, o describen el espacio organizado en un hilo narrativo que permite aproximarnos a conceptos tales como

el paisaje o la ciudad (GONZÁLEZ, 2011: 30). Se convierten en una fuente más de la memoria individual y colectiva y como tales, en agentes activadores de la misma (BAYOD, 2009: 30), por lo que contribuyen a generar nostalgia y a despertar múltiples sentimientos como los referidos a la pertenencia al lugar.

En este caso nos proponemos analizar cómo las fotografías de monumentos, temática muy popular desde mediados del siglo XIX, ha evolucionado desde el interés por mostrar su ambiente romántico, en el que las ruinas adquirieron un especial protagonismo como parte de los tesoros nacionales y de las glorias de la historia de un país, a su desarrollo en el contexto del inicio de viajes y expediciones, germen del actual turismo, en ese transcurso del viajero al turista, donde la fotografía fue fundamental por su contribución en el deseo de conocer, de visitar y como no, de capturar en imágenes lo vivido y lo visto.

Centraremos nuestra atención en la ciudad de Toledo que, por su historia, legado cultural y patrimonial ha atraído a multitud de personajes que nos han dejado gran cantidad de fotografías a su paso.

2. Turismo y fotografía

La fotografía y las actividades turísticas han evolucionado de forma paralela desde sus inicios, "turismo y fotografía son manifestaciones culturales del siglo XIX, son procedimientos coetáneos diseñados para entender y transitar la realidad" (VEGA, 2011: 8). Entre ambos fenómenos surgió un enlace inexorable que permitió "en cierto modo, el viaje a domicilio, sin tener que desplazarse, un fácil recorrido visual por una ciudad o región determinada, o también de una temática concreta presente en varios espacios urbanos"

(GUEREÑA, 2005: 47). La fotografía nos ha ayudado a conocer y hacer llegar al turista los destinos vacacionales y/o de ocio, y se ha convertido a lo largo de la historia en un medio publicitario y propagandístico en favor del turismo, por lo que en la actualidad no podemos desvincular a éste de las imágenes que lo representan.

En líneas generales, el turismo actual es el resultado de un proceso evolutivo que se remonta a mediados del siglo XVIII cuando se incrementaron los viajes de jóvenes de familias adineradas del norte y centro de Europa hacia los países que representan la cuna de la civilización y de la cultura europea (Italia, Grecia...). Este denominado *Grand Tour* surgió de la necesidad de experimentar un contacto cultural y formativo dirigido hacia el sur y sureste del continente. A pesar de ello, España quedó fuera de ese recorrido, y solo algunos aventureros decidieron atravesar los Pirineos atraídos por el exotismo que despertaba nuestro país. Durante el siglo XIX muchos de ellos se vieron guiados por la necesidad de conocer aquello que leían, como es el caso de la universal obra de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*. Entre otros muchos intrépidos viajeros destacan Joseph Townsend (1786-1787), Edward Hawke Locker (1813), Richard Ford (1845) o Charles Davillier y (1862-1873) que con sus relatos despertaron a su vez el deseo de terceros de embarcarse en su particular aventura.

Los denominados *viajes de caballero* convivirán con un turismo de clase social alta, interesado en el termalismo y los baños de sol, con una orientación medicinal, que evolucionó hacia un turismo de masas² protago-



Extranjeros perseguidos por mendigos en Toledo. Archivo Ruiz Vernacci, Jean Laurent, entre 1860 y 1886. Instituto del Patrimonio Cultural de España

nizado por una clase media, surgida en el período de entreguerras del siglo XX cada vez más numerosa (FERNÁNDEZ, 1991). Estos nuevos turistas presen-

² A grandes rasgos se trata de un fenómeno social que se generaliza tras la II Segunda Guerra Mundial, estrechamente vinculado y supeditado a la situación y evolución de la economía occidental desde 1900 hasta nuestros días. Continuó un primitivo turismo de élite que desencadenó en la incorporación de las clases medias trabajadoras, protagonistas del denominado turismo de "sol y playa".



Imágenes de España. Postal. Patronato Nacional de Turismo (1934), Madrid. Archivo Municipal de Toledo

taban un perfil muy distinto del viejo turista decimonónico, eran menos estáticos, se movían con más libertad, sus gustos eran diferentes y realizaban viajes más cortos (MORENO, 2013: 236).

Los primeros pasos a nivel administrativo del desarrollo turístico de España, comenzaron con la creación de diversos organismos encargados de la difusión y fomento del patrimonio monumental y de los paisajes naturales con el fin de atraer a los forasteros. Nació así la *Comisión Nacional del Turismo* (1905-1911)³, reemplazada por la *Comisaría Regia del Turismo* (1911-1928) a cargo del conocido Marqués de la Vega-Inclán, organismos que pese a sus esfuerzos obtuvieron unos

resultados muy limitados. En 1928 se creó el *Patronato Nacional de Turismo*, y uno de sus principales retos fue la gestión de las exposiciones Internacionales de Barcelona y Sevilla celebradas en 1929. El Patronato editó numerosas publicaciones del territorio español en su labor de difundir todos los recursos turísticos, como la *Guía de Toledo* de 1929⁴. Además, fue novedoso el servicio fotográfico a través del cual se obtuvo el material para las publicaciones, y que en la actualidad tiene un inmenso valor tanto administrativo como documental, pues además dio como resultado la creación del *Catálogo Monumental de España* (MORENO, 2013: 246). En esos momentos, los responsables turísticos españoles habían aprendido de otros países europeos y sabían que la propaganda, sistematizada y planificada, era imprescindible para el desarrollo turístico nacional (MORENO, 2013: 243), así, se buscaba equiparar al país en el contexto internacional. Entre sus logros más conocidos destaca la creación de la *Red de Paradores Nacionales y Albergues de carretera*, ideada por el Marqués de la Vega-Inclán (el primero fue inaugurado en Gredos en 1928).

La Guerra Civil Española (1936-1939) paralizó y en ocasiones significó el punto y final de las diversas iniciativas ya emprendidas. Consumado el conflicto bélico, "pronto se comprendió que en una España cerrada al mundo, el turismo era una espléndida ventana abierta al exterior, y una potencial fuente de riqueza" (CORRE-

3 Real Decreto de 6 de octubre de 1905 por el que se creó la *Comisión Nacional para Fomentar las Excursiones Artísticas y de Recreo Público Extranjero*.

4 Guía que proviene del texto *El arte en Toledo* de Manuel Bartolomé Cossío (1905) y que fue editada primero por la Comisaría Regia y posteriormente por el Patronato Nacional de Turismo bajo el nombre *Toledo: Museo de España*, siendo esta última la referida en su tercera edición 1929.

YERO, 2004: 72), la llegada de turistas supuso para el Gobierno de Franco una aceptación tácita del régimen, tanto de cara al exterior como al interior (CORREYERO, 2003). España se convirtió a partir de la década de los sesenta en uno de los destinos vacacionales europeos por excelencia, los extranjeros se desplazaban a nuestro país en busca del extraño y exótico folklore de los «nativos», expresión que aparece una y otra vez en el libro de Ford, buscan los monumentos y también «el bárbaro espectáculo» que son las corridas de toros” (MARIÑAS, 1968: 47), unas tradiciones consideradas imperturbables desde hace siglos.

El turismo de masas supuso un cambio en las pautas de consumo, del individual al colectivo, y propició no solo el intercambio de personas interesadas en conocer otras culturas y disfrutar del buen tiempo en España. Además, significó el auge de una industria asociada a éste, la de souvenirs, recuerdos materiales que testifican el viaje, siendo la postal uno de los más recurrentes.

En España la tarjeta postal fue “desde el último lustro del siglo XIX y durante las dos primeras décadas del XX, el único medio al alcance del gran público capaz de transmitir la imagen de los paisajes, las ciudades y los pueblos de nuestro territorio” (GONZÁLEZ, 2011: 32). Ya en los años treinta se habían convertido “en un medio de comunicación bastante extendido, como también eran variadísimas las temáticas que presentaban, los formatos que soportaban y las técnicas con las que eran fabricadas” (SÁNCHEZ y VILLENA, 2010: 39). La relación entre turismo y postal fue cada vez más estrecha. El turismo se benefició de la propaganda y la publicidad que las postales hacían de los destinos vacacionales, y éstas tuvieron que evolucionar desde

su primitiva función comunicativa, mermada por el desarrollo de los medios y las técnicas de comunicación, para transformarse en un souvenir y/o objeto coleccionable.

La fotografía en sus diversos formatos, y en concreto la tarjeta postal, permitió “dar noticia visual a familiares y amigos de las ciudades visitadas, de los paisajes contemplados o de «exóticas» costumbres” (SÁNCHEZ y VILLENA, 2010: 40), recuerda al que se “quedó en casa y desea que sepa que se ha estado en un lugar lejano y que ha visto tal o cual cosa, [pues] una tarjeta postal de ese lugar o monumento lo demuestra, y da fe de que se estuvo allí” (HERNÁNDEZ-SAMPELAYO, 1974: 79). Se convirtió en un recuerdo, en un objeto coleccionable, en una muestra del desplazamiento, etc., en resumen, en parte indispensable del desarrollo del turismo.

Ciudades, monumentos, paisajes, personas... quedaron representados en las fotografías, un proceso que nos permite vincular el “patrimonio y la extensión del turismo como fenómeno característico” (SÁNCHEZ y VILLENA, 2010: 40) del pasado siglo. Se aprovechó la utilidad publicitaria de la postal para lanzar diversas series con la finalidad de difundir el patrimonio arquitectónico y natural con las que se favoreció la curiosidad de los turistas. En consonancia, otros soportes como sellos y billetes recogieron escenas similares. Entre 1907 y 1936 los primeros monumentos representados en billetes fueron la catedral de Sevilla, el alcázar de Segovia, el palacio real de Madrid (1907), el patio de los leones de la Alhambra (1927), o la catedral de Toledo (1928) (CORREYERO, 2002: 39).

Una muestra de esta conexión fue la necesidad de descubrir las diferentes maravillas artísticas, paisajís-

ticas y culturales de España. Existen numerosas publicaciones que gracias a sus fotografías contribuyeron a la creación de la imagen turística del país. Entre ellas destacada *Panorama Nacional* de finales del siglo XIX que muestra cuarenta y tres vistas de España de la colección Laurent; los más de veinte libros de Albert F. Calvert, publicados entre 1903 y 1909 (FONTANELLA, 1981: 154-156) o la generada por las propias divulgaciones de la *Red de Paradores y Albergues de Turismo*. No debemos olvidar el papel que la propia administración adquirió a la hora de construir y generar la publicidad turística apoyada en el trabajo de grandes fotógrafos como el Marqués de Santa María del Villar. Un personaje cuya obra ha sido fundamental, en este contexto, definido como el «fotógrafo turista» (LATORRE, 1999) o el «fotógrafo para el turismo» (PRADILLO, 2014) por su contribución a la creación de una imagen de marca, de destino turístico en España para los viajeros amantes de la cultura y el arte.

El atractivo turístico que puede revelar la fotografía se acerca a mostrarnos información sobre la cultura de un territorio y ayuda a difundir la imagen identitaria de los lugares vacacionales y de descanso. Las relaciones imagen-postal adquieren un particular protagonismo al convertirse en objeto creativo, representativo y performativo que se introduce en el acercamiento al paisaje urbano y a su imaginario (CABRERIZO, RODRÍGUEZ y RODRÍGUEZ, 2011: 188) en el proceso de creación y difusión de la imagen de la ciudad (VELASCO, 2011: 50). Estas relaciones testifican el estereotipo del

estereotipo al sacar cada cosa de su contexto y resituirlas en otro donde la lectura última es más eficaz y donde partes en apariencia discordantes adquieren una unidad artificiosa (DIEGO, 2011: 19). En este sentido, asistimos a la perdurabilidad de las imágenes de los destinos turísticos, a la extracción de un determinado elemento (su recurso o recursos) de todo lo que le rodea (GALÍ, 2005: 274). Un proceso que desencadena la creación de “imágenes utópicas de las regiones y sus habitantes que constituyen en el turista una ilusoria sensación de completo entendimiento” (PAÛL, 2016: 2) y en el que “los límites, las fronteras entre la imagen real del destino y la imagen turística se confunden” (MARTÍN DE LA ROSA, 2003: 131).

3. La ciudad de Toledo en la fotografía

Existen innumerables fotografías de la ciudad de Toledo, sus monumentos y vistas han sido retratados continuamente. Este proceso ha posibilitado que en la actualidad existan numerosos fondos fotográficos institucionales que permiten su consulta⁵. Tras el análisis de diversas fotografías de Toledo podemos identificar interesantes relaciones y vínculos entre los monumentos y las actividades turísticas. Aunque inicialmente no existiera un interés turístico premeditado en la toma de las imágenes, su estudio más detallado nos lleva a encontrar gran cantidad de fotografías y postales que sí tienen un carácter turístico, bien porque tuvieron como finalidad el conocimiento y la difusión de la ciudad de Toledo dentro y fuera de sus fronteras, o porque ya

5 Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España; del Archivo Municipal de Toledo; del Archivo Histórico Provincial de Toledo, del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (Universidad de Castilla-La Mancha), etc.



Spain (1948). Colección del Centro de Documentación Turística de España, Instituto de Turismo de España [en línea]
<<http://www.tourspain.es>>



Patio con mujer recreando un supuesto ambiente morisco. Postal circulada en 1914. Edición menor. Colección Luis Alba (Béjar y Cerro, 2007)

fueron tomadas en el desarrollo de actividades íntimamente relacionadas con el turismo, como es el caso de excursiones o visitas. Los protagonistas de este tipo de actividades recogieron con su mirada aquellas escenas cotidianas y sin valor para el ciudadano, que hoy nos permiten “recuperar espacios perdidos, conocer los rincones de la ciudad y la forma de vida de los habitantes” (SÁNCHEZ VIGIL, 2007: 174), ayudándonos a comprender el papel que tuvo y tiene la ciudad como centro de atracción de miles de turistas.

Las diversas publicaciones (libros, guías, folletos, mapas, planos...) realizadas por los distintos organismos turísticos del Estado, tanto a nivel nacional como regional y/o local, fueron de enorme importancia a la hora de conocer la ciudad. Por ejemplo, destacamos la divulgación *Toledo: Revista de Arte*, dónde se recogieron todos los aspectos de relevancia sobre el turismo toledano acompañados de interesantes fotografías que ilustraron sus textos. También resultan de interés los carteles publicitarios de la *Dirección General del Turismo*, organismo creado en el franquismo. Existen varios dedicados a la ciudad como uno representado por el Puente de Alcántara que acuña el conocido eslogan *Spain is beautiful and "different". Visit Spain* (1948) [Fig. 3] o la publicación *Apología Turística de España* de Rafael Calleja, editada en 1942 y posteriormente en 1957. Unas obras que acopian interesantes fotografías de la actual capital castellano-manchega y que resultan claves para entender el discurso turístico oficial del régimen, así como su concepción de la identidad nacional española a través de su configuración como producto turístico (RAMÓN y GARCÍA, 2016).

Con independencia del soporte, pero con un fin común, el turístico, las fotografías de Toledo muestran

de modo sistemático aquello que los turistas debían ver y visitar. Aparecen así, de forma recurrente los principales monumentos de la ciudad: alcázar, catedral, plaza de Zocodover, las vistas del casco antiguo desde los Cigarrales etc., todo un elenco de imágenes, en algunos casos repetitivas, que han creado el imaginario visual que se tiene de la ciudad. Junto a estos recursos fue habitual la explotación de otros de carácter cultural, es el caso del pasado de las *tres culturas* de la ciudad, especialmente el árabe. Gracias al análisis de las fotografías podemos comprobar cómo se repiten posados que giran en torno a esta temática. Aparecen escenografías en edificios mudéjares, en los que vestimentas y elementos arquitectónicos identifican esa herencia [Fig. 4]. Unas imágenes, en su conjunto, que “contribuyeron decisivamente a convertir a Toledo en un destino turístico preferente dentro de España y fueron encauzadas políticamente a través de la multiplicación de museos y declaraciones monumentales” (GARCÍA ÁLVAREZ, 2009: 189).

3.1. El paisaje urbano de Toledo a través de la fotografía

El paisaje urbano de Toledo quizás sea uno de los recursos visuales más utilizados y se encuentra representado, principalmente, por la imagen de la ciudad histórica y el torno del Tajo. Las vistas más pintorescas recaen “sobre un promontorio roqueño recortado y definido por el meandro encajado del Tajo, y que se incorporan como lugar común, sobre todo desde finales del siglo XIX, en las descripciones geográficas y viajeras de la ciudad, así como en la iconografía turística” (GARCÍA ÁLVAREZ, 2007: 201). En Toledo al igual que en otras ciudades las “vistas panorámicas tomadas desde los



Vista de la Plaza de Zocodover y Alcázar, Toledo. Patronato Nacional de Turismo alrededor de 1931, Foto Aldus. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha.
<<https://www.flickr.com/photos/ceclm/sets/7215763398373269/>>

principales miradores (...) tienen una característica común, la búsqueda de la máxima representatividad" (VELASCO, 2011: 56). Las numerosas fotografías existentes nos ayudan a conocer la evolución de la ciudad y se convierten en un documento excepcional para el estudio del paisaje desde sus múltiples enfoques.

El paisaje, es entendido en la actualidad como cualquier parte del territorio tal y como lo percibe la población resultado de la acción y de interacción de factores naturales y/o humanos (CONVENIO EUROPEO DEL PAISAJE, 2000), y es interpretado, como parte de los recursos turísticos de un territorio. Desde la geografía podemos entender "la naturaleza de los lugares a partir del paisaje: un fenómeno arquitectónico y de planeamiento a la vez, y contextualizado por la sociedad y la tecnología que narra cómo el mundo de las ideas ha ido conformando los paisajes modernos" (CABRERIZO,

RODRÍGUEZ y RODRÍGUEZ, 2011: 189).

La figura 5 nos muestra una interesante vista de la plaza de Zocodover y el alcázar, alrededor de 1931, recogida en una publicación del *Patronato Nacional de Turismo*. Nos permite atisbar los grandes cambios que sufrirá este espacio tras los bombardeos de la Guerra Civil. En este caso nos interesa destacar la presencia de la *Oficina de Turismo* que se encuentra en los soporales a la izquierda del Arco de la Sangre, indicada a través de un cartel publicitario. Elemento que constata el importante papel que ya desempeñaba el turismo en la ciudad, y que continuaba la labor del *Centro de Información de Fomento del Turismo*, instalado en Zocodover en 1918 por iniciativa de la Asociación Defensora de los Intereses de Toledo, y cuyas instalaciones estaban decorada por "magníficas obras de artistas toledanos y extensa colección de fotografías de los monumentos más interesantes" (*Castilla*, 1918). Otro de los elementos turísticos que observamos son los vehículos de viajeros aparcados delante de la oficina, que también contribuyen a conformar el imaginario turístico de la ciudad.

3.2. Personajes ilustres y excursiones

El turismo pronto fue entendido como un medio de propaganda al servicio de los estados, además de una actividad que aportaba prósperos ingresos a las arcas nacionales. Folletos, carteles, postales, etc., fueron empleados para proyectar una concreta imagen en el extranjero, en el caso de nuestro país, la de una España en crecimiento, abierta y tolerante, hospitalaria y repleta de legados y tesoros que mostrar. Una eficaz manera de dar conocer los recursos del país queda representada por las excursiones. Ya en 1905



Sociedad Española de Excursiones en los jardines y fachada del desaparecido Palacio de la Sisle. Toledo: Revista de Arte, 01-05-1928, pp. 18. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha.

<http://ceclmdigital2.uclm.es/index.vm?view=prensa&lang=es>

comenzó esta labor la mencionada *Comisión Nacional de Turismo*, encargada de fomentar la atracción de extranjeros. En consonancia, en junio de ese mismo año, el Rey Alfonso XIII realizó una excursión Regia a Toledo, como atestiguan las postales conservadas en el Archivo Municipal de Toledo.

Las visitas de personalidades de la realeza, la política, la cultura... siempre han despertado curiosidad. Aunque éstas tuvieron concretas intenciones sirvieron y sirven, de excepcional propaganda de los destinos visitados. Consciente de ello, el *Patronato Nacional de Turismo*, incorporaba en las visitas de personalidades relevantes, la de algún periodista especializado en viajes de Estado (MORENO, 2013: 245) que acompañase la comitiva, de esta forma quedaba constancia gráfica de ella. El interés suscitado era recogido, por ejemplo, en el citado organismo del Patronato, *Toledo, Revista de*

Arte, donde podemos encontrar detalladamente todo tipo de excursiones y visitas a la ciudad. Quizás una de las fotografías más conocidas sea la del recibimiento del Ministro francés Poincaré en la plaza del puente de Alcántara en 1913. La propia puerta de Alcántara fue utilizada como escenario, decorado profusamente con mantones de manila, repleto de autoridades y mujeres ataviadas de «manolas». Sin duda una escena cargada de simbolismo, de folklore, imagen de lo que el turista podría encontrar en su viaje a España y especialmente en la ciudad.

Toledo siempre fue y es objeto de atracción y fascinación del visitante, y las fotografías nos han dejado constancia de ello. Algunas de las visitas más relevantes fue la de Albert y Elsa Einstein, acompañados por Manuel B. Cossío, José Ortega y Gasset y los hermanos Kocherthaler con sus esposas. Posan en 1923 desde el puente de Alcántara con vistas al castillo de San Servando; en 1928, Alberto Barrera, Presidente del Senado cubano, fue fotografiado en el Alcázar y junto a la delegación que lo acompañaba, en el Cigarral de Camarasa. Ese mismo año la Sociedad Española de Excursiones estuvo en el citado cigarral y en los jardines del Palacio de la Sisle [Fig. 6]. Un año después, la excursión del *Club Rotany* posó en San Juan de los Reyes y en los jardines de la Casa-Museo del Greco. La puerta de Alcántara volvió a ser escenario de la recepción ofrecida a las autoridades del Toledo de Ohio, en 1934, encabezadas por el vicealcalde Hoover en la puerta de Alcántara y ante el edificio de la Diputación Provincial (CARRERO, 1987).

Durante el franquismo se fomentó una serie de visitas de personalidades ilustres, "en honor de quienes se diseñó un completo programa de viajes y actividades



Eva Duarte de Perón visita Toledo junto a Carmen Polo. Archivo Municipal de Toledo, 1947. Colección Luis Alba

por toda la geografía nacional en el que se silenciaba y se ocultaba todo aquello que pudiera contribuir negativamente a la imagen del régimen” (CORREYERO, 2002: 49). En relación a esto se exaltaron aquellos lugares, monumentos, poblaciones, etc., que en consonancia con su ideario habían contribuido o representaban las

grandezas y glorias de la historia de España. Sin lugar a dudas Toledo tuvo un papel principal, no solo por su rica historia, también por el protagonismo que adquirió en la contienda, en concreto el alcázar y su asedio, que quedó prácticamente en ruinas consecuencia de los bombardeos de la guerra, emblema de la resistencia del



Casa del Greco, Toledo. Tarjeta postal (1927). Editorial Grafos. Archivo Municipal de Toledo

bando nacional, y símbolo de la victoria de la dictadura (ALMARCHA y SÁNCHEZ, 2011). Por tales motivos fue declarado Monumento Nacional en 1937⁶ y fue convertido en lugar imprescindible en las visitas a la ciudad. Son famosas las imágenes de diversos mandatarios en las ruinas, como las del mariscal Pétain, embajador de Francia en España, o la de Hussein de Jordania en 1955 (CARRERO, 1987). No solo se transformó en el escenario de las audiencias de ilustres personalidades, también en lugar de peregrinación de numerosos turistas, como recogió la prensa en 1954: "Cada día salen de Madrid más de mil turistas para Toledo, cuya Catedral y «Casa del Greco» les maravilla, emocionándose al contemplar los restos del Alcázar"⁷.

Una de las visitas que más expectación causó fue la de Eva Duarte de Perón, viaje ideado por Franco

para buscar la ayuda de Argentina ante el aislamiento internacional interpuesto por la ONU. El turismo pasó a "convertirse en un instrumento más de la política de Estado del Gobierno de Franco" (CORREYERO, 2002: 49), en uno de los elementos centrales del discurso propagandístico de la dictadura, y a través de fotografías, postales, carteles... se buscaba la "idea de belleza turística que las autoridades españolas proclamaban" (DIEGO, 2011: 65).

3.3. Recursos turísticos en la ciudad de Toledo

A lo largo del texto hemos desgranado diversos recursos turísticos de Toledo representados en su paisaje, entendido como un «todo», pero en la ciudad encontramos otros muchos con una enorme significación, como la *Casa-Museo del Greco* [Fig. 8]. Fue inau-

6 *Gazeta*, 1937-02-24, n. 127 <<http://www.boe.es/>>.

7 *La Vanguardia Española*, 1954-04-29, pp. 4.



Vista de Toledo. Postal manuscrita y circulada en 1967. L. Arribas. Colección particular



Vendedor típico Toledano. Julio de la Cruz. Sucesor de L. Arribas. Década de 1960-1970. Colección particular

gurada en 1910 y se trata de la primera casa-museo de España. Nació de la iniciativa del Marqués de la Vega-Inclán, Comisario Regio de Turismo, y contó con la imprescindible ayuda del hispanófilo Archer Milton Huntington, fundador *The Hispanic Society of America* (Nueva York, USA). Ambos realizaron una importante labor en favor de la promoción de la cultura española. Una casa del Greco que ha aparecido en fotografías, postales, publicaciones... de toda índole en innumerables ocasiones que la han transformado en imagen de la propia ciudad. En relación a ello Santiago Camarasa puso en valor en 1927 la importancia de Toledo y la Casa del Greco:

Para el turismo, ofrecía y ofrece Toledo un nuevo atractivo; no es sólo la ciudad de la Catedral Primada, la de los grandes monumentos góticos o platerescos, la de los callejones misteriosos, la de los bellos monasterios, la de los típicos rincones, la de los ilustres artífices y los grandes poetas, la de

las sublimes leyendas, la cuna de la historia patria, la ciudad histórica y artística por excelencia; es también la patria del más grande pintor, del mago de los pinceles: es la ciudad del Greco (p. 46).

La ciudad repleta de iglesias, conventos, casas nobles... se convirtió en un auténtico museo al aire libre, y las fotografías recogieron a través de monumentos, vistas y de los propios museos la actividad cultural de la ciudad, como las tomadas sobre la Iglesia de San Vicente, alrededor de 1931 reconvertida, en esos momentos, en museo o la Muestra de Artesanía celebrada en los claustros de San Juan de los Reyes en los años veinte del siglo pasado (CARRERO, 1987).

Una de las manifestaciones cultural-religiosa más arraigada en Toledo es la del Corpus Christi. Un recurso turístico de enorme importancia, en este caso intangible, que siempre ha atraído a multitud de turistas por la amplia parafernalia que lo rodea. Así lo testifican

innumerables imágenes de la colocación de los toldos que adornan las calles, de los «gigantes y cabezudos», de «la tarasca» o del propio procesionar de la custodia. Tradición y folklore se entremezclan para ofrecer y exhibir las particularidades de una fiesta única.

Tras el análisis de diversas fotografías creemos que las que mejor identifican y representan los cambios derivados del turismo en la ciudad de Toledo, son las de los llamados «azacanes», vendedores de agua que con la ayuda de animales de carga la vendían a particulares, ya que el suministro de agua en la ciudad ha sido uno de los principales problemas hasta fechas recientes. Éstos han sido retratados en infinidad de ocasiones, por ejemplo, en la citada *Guía de Toledo del Patronato Nacional de Turismo*. Desde finales de los años cincuenta del pasado siglo esta profesión tendió a desaparecer, y a transformarse. Los burros no dejaron de verse en la ciudad, siguieron con su función de cargar, pero de la venta de agua se pasó a la de souvenirs, a la de recuerdos elaborados en cerámica como botijos que compraban los turistas para recordar su visita. Así los vendedores de «cacharros» se convirtieron en auténticos protagonistas de las fotografías de los turistas identificados con el folklore toledano. De tal forma que la aparición de turistas en las mismas fotografías rompió "con el ideal romántico de consumo individual del patrimonio y el patrimonio pasaría a ser un objeto de consumo masivo" (GALÍ, 2005: 276).

4. Breves conclusiones

El estudio de imágenes (fotografías, postales, etc.) nos ofrecen una valiosa información, al ayudarnos a establecer un hilo narrativo en el tiempo que podemos trasladar a numerosos análisis. Pueden permitirnos la

reconstrucción de la historia cultural de un territorio y en nuestro caso, el papel que los monumentos han jugado en el contexto turístico, como han pasado a ser meros decorados en los escenarios decimonónicos, para integrar junto con los visitantes la imagen turística de la ciudad. Hemos demostrado el protagonismo que éstos adquirieron y como fueron utilizados para diversos fines por las actividades turísticas, en este caso, concretamente en la ciudad de Toledo.

Se suele tener una imagen idealizada y estandarizada de los destinos turísticos que ha sido forjada a lo largo de la historia a través de los escritos e imágenes de los viajeros románticos. Éstos generaron un estereotipo que se ha trasladado al turista, una imagen alterada y en ocasiones manipulada que realza los elementos patrimoniales más destacados, los recursos en los que se basa el turismo, con la finalidad de despertar el interés por descubrir las fiestas, tradiciones, monumentos, etc., de un determinado lugar, de conseguir una mayor afluencia de visitantes y por lo tanto un mayor beneficio económico.

La imagen de la ciudad apoyada en los apelativos de *ciudad muerta* o *aletargada*, *ciudad del Greco*, *museo vivo*, icono de *lo español* o ciudad de las *tres culturas* han contribuido a crear su propio estereotipo basado en la imagen y explotado incansablemente por el turismo. En la actualidad las fotografías no solo nos permiten conocer la evolución de monumentos sino también la de la sociedad, la del paisaje, en resumen, la del territorio en el que se ubican, ayudándonos a comprender los testimonios y herencias del pasado que deben servir, entre otros, como bases que contribuyan a la gestión de la ciudad y de sus recursos patrimoniales.

Bibliografía

- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. (2011). "El alcázar de Toledo: la construcción de un hito simbólico" en *Archivo Secreto*, 5, pp. 392-416.
- BAYOD CAMARERO, A. (2009). *La fotografía y su reflejo social: Belmonte*. Belmonte de San José. Teruel: Asociación de "Amigos del Mezquín".
- BÉJAR, L. y CERRO, R. del (2007). *Postales de Toledo en la colección Luis Alba: 1898-1968*. Toledo: Antonio Pareja.
- BOUISSET, C., DEGREMONT, I., y PUYO, J-Y. (2010). "Patrimonio y construcción de territorios mediante la imagen: el ejemplo del país de Albret (Francia) y de sus paisajes (siglos XIX y XXI)" en *Estudios Geográficos*, LXXI 269, pp. 449-473.
- CABRERIZO, C., RODRÍGUEZ, G, y RODRÍGUEZ, I. (2011). "La imagen postal y el lugar turístico". *XII Coloquio de Geografía del Turismo, Ocio y Recreación. Asociación de Geógrafos Españoles*. Madrid: Universidad Carlos III, pp. 187-202. <<http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/16437>> [Consulta: 06 de febrero de 2015].
- CAMARASA, S. (1927). "El turismo en Toledo" en *Revista de Arte*. Toledo: imprenta A. Medina, n. 30, pp. 3-5 <http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/ARTREVISTAS/Brat/N30/n30_turismo.pdf> [Consulta: 20 de febrero de 2015].
- CAPELLÀ, H. y LOIS, R. (2002). "Geografía cultural: la gran desconocida" en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 34, pp. 11-18.
- CARRERO DE DIOS, M. et al. (1987). *Imágenes de un siglo Fotografías de la casa Rodríguez, Toledo, 1884-1984*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2ª edición.
- Castilla. Revista regional ilustrada* (1918), Año I, n. 10 <<http://ceclmdigital2.uclm.es>> [Consulta: 19 de marzo 2016].
- CONVENIO EUROPEO DEL PAISAJE (2000). <<http://ipce.mcu.es/pdfs/convencion-florenca.pdf>> [Consulta: 16 de febrero de 2015].
- CORREYERO RUÍZ, B. (2002). "Propaganda turística y estatal en España a través de sellos y billetes" en *Historia y Comunicación Social*, 7, pp. 31-45.
- CORREYERO RUÍZ, B. (2003). "La propaganda turística española en los años del aislamiento internacional" en *Historia y Comunicación Social*, 8, pp. 47-61.
- CORREYERO RUÍZ, B. (2004). "La administración turística española entre 1936 y 1951. El turismo al servicio de la propaganda política", en *Estudios Turísticos*, n.163-164, pp. 59-79.
- DIEGO OTERO, E. de (2011). "Postales de España" en *Quintana*, 10, pp. 13-27.
- FERNÁNDEZ FUSTER, L. (1991). *Historia general del turismo de masas*. Madrid: Alianza.
- FONTANELLA, L. (1981). *Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El visó.
- GALÍ ESPELT, N. (2005). "La humanización de las imágenes emitidas por la publicidad de los destinos turísticos monumentales: el caso de Girona" en *Pasos. Revista de turismo y patrimonio cultural*, 3, pp. 276.
- GARCÍA ÁLVAREZ, J. (2007): "Paisajes nacionales, turismo y políticas de memoria: Toledo (1900-1950)" en *Ería*, n. 73-74, pp. 193-212.

- GARCÍA ÁLVAREZ, J. (2009): "Lugares, paisajes y políticas de memoria: una lectura geográfica" en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 51, pp. 175-202.
- GUEREÑA, J. L. (2005). "Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX" en *Berceo*, 149, p. 35-58.
- HERNÁNDEZ-SAMPELAYO, J. (1974). "Gracia y ventura de la tarjeta postal" en *Estudios Turísticos*, 43, pp. 73-88.
- LATORRE IZQUIERDO, J. (1999). *Santa María del Villar, fotógrafo turista: en los orígenes de la fotografía española*. Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- MARIÑAS OTERO, L. (1968). "Los comienzos del turismo en España (1830-1868)" en *Estudios Turísticos*, 18, pp. 37-66.
- MARTÍN DE LA ROSA, Beatriz (2003). "La imagen turística de las regiones insulares: las islas como paraísos" en *Cuadernos de Turismo*, 11, pp. 127-137.
- MORENO GARRIDO, A. (2013). "El primer sueño del turismo español. Propaganda y desarrollo turístico en los años veinte" en *Journal of Spanish Cultural Studies*, 13, pp. 234-259. <<http://dx.doi.org/10.1080/14636204.2013.788912>>. [Consulta: 12 de noviembre de 2016].
- PAÜL I AGUSTÍ, Daniel (2016) "Visitando el pasado: un análisis de la idealización de la imagen en el turismo monumental". *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Barcelona, 2-7 de mayo de 2016 <http://www.ub.edu/geocrit/xiv_danielpaul.pdf> [Consulta: 25 de julio de 2016].
- PRADILLO ESTEBAN, P. J. (2014). "Guadalajara is different. Fotografías del Marqués de Santa María del Villar" en Calero Delso, J. P. y Sánchez Sánchez, I. (coords.). *Fotografía y Arte: IV Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 139-168.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, J. (2011). "Fotografía y ciudad. El papel de la tarjeta postal" en *Uciencia*, p. 30-33.
- RAMÓN, M. y GARCÍA, J. (2016). "Fotografía, turismo e identidad nacional en el primer franquismo (1939-1959): Rafael Calleja y la Apología Turística de España" en *Cuadernos de Turismo*, 38, pp. 385-410.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2007). "Fotografías de Toledo en la colección de Rafael Díez Collar". Crespo Jiménez, L. y Villena Espinosa, R. (eds.) En *Fotografía y Patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha y ANABAD.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. y VILLENNA ESPINOSA, R. (2010). "La tarjeta postal en la historia de España" en Riego Amézaga, B. (ed.). *España en la tarjeta postal. Un siglo de imágenes*. Barcelona: Lunwerg, pp. 11-51.
- Toledo, *Revista de Arte* (1928), año XIV. n. 262 <<http://ceclmdigital2.uclm.es>> [Consulta: 16 de marzo 2016].
- VEGA DE LA ROSA, C. (2011). *Lógicas turísticas de la fotografía*. Salamanca: Ensayos Arte Crítica.
- VELASCO ROMERA, I (2011). "El papel de las tarjetas postales en la conformación de la imagen del destino turístico. El caso de la ciudad de Segovia". *XII Coloquio de Geografía del Turismo, Ocio y Recreación*. Asociación de Geógrafos Españoles. Madrid: Universidad Carlos III, pp. 49-63. <<http://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/16437>> [Consulta: 25 de febrero de 2015].

VII ENCUENTRO FOTOGRAFÍA Y SOCIEDAD

PONENCIAS

- 301 SEGORBE Y LA COMARCA DEL PALANCIA (CASTELLÓN): ESTUDIOS SOBRE FOTÓGRAFOS "MENORES"
Francisco José Guerrero Carot
- 315 JOAQUÍN ARNAU ITARTE. ENTRE "MENORES" Y "MAYORES"
Jorge Fco. Jiménez Jiménez
- 335 INDIANOS Y FOTOGRAFÍA. LOS FONDOS FOTOGRÁFICOS DE DOS AFICIONADOS: QUIJAS Y FACI
Celestina Losada Varea
- 353 EL CUERPO ES EL LUGAR. RELATOS VISUALES CONTEMPORÁNEOS DEL TURISMO EN ESPAÑA
Carmelo Vega

COMUNICACIONES. LA FOTOGRAFÍA COMO FUENTE DOCUMENTAL

- 375 LA FOTOGRAFÍA HISTÓRICA COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA TRADICIONAL
Diego Clemente Espinosa
- 395 MIGUEL FISAC A TRAVÉS DEL OBJETIVO. FOTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA MODERNA EN LOS AÑOS
CINCUENTA
Ramón Vicente Díaz del Campo Martín Mantero
- 413 FOTOGRAFÍAS E ILUSTRACIONES EN EL CATÁLOGO MONUMENTAL DE CIUDAD REAL (1917)
Víctor Iniesta Sepúlveda
- 431 FOTOGRAFÍAS EN EL CATÁLOGO MONUMENTAL DE CUENCA
Julia Martínez Cano

CASTILLA-LA MANCHA

- 445 TOLEDO AL DAGUERROTIPO: LA ILUSIÓN ENCONTRADA
María de los Santos García Felguera y José Valderrey de Lera
- 465 RECUERDOS DE DAIMIEL: LA IMAGEN DE LA POBLACIÓN A TRAVÉS DE UNA COLECCIÓN DE
POSTALES DE COMIENZOS DEL SIGLO XX
Henar Martín-Portugués Muñoz de Morales
- 477 GENEROSO MEDINA: LA PUESTA EN VALOR DE UN FOTÓGRAFO LOCAL
Juan Francisco Prado Sánchez-Cambroner

GUERRA E IMAGEN

- 489 LA IMAGEN DE LA DESTRUCCIÓN: PATRIMONIO Y ARQUITECTURA EN LA TARJETA ILUSTRADA
DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL
José Manuel López Torán
- 505 MUJERES EN Y PARA UNA GUERRA: ESPAÑA, 1936-1939. ANÁLISIS A TRAVÉS DE LA MIRADA DEL
FOTÓGRAFO SANTOS YUBERO, CRONISTA GRÁFICO DE MADRID
José Manuel Peláez Roper y Beatriz de las Heras Herrero
- 523 LA "PHOTOGRAPHIC PHOTOSYNTHESIS" DE HEATHER ACKROYD AND DAN HARVEY
Carlota Santabárbara Morera
- 537 ARQUEOINSTANTE: 80 AÑOS DEL COMIENZO DE LA GUERRA CIVIL EN TOLEDO
Carlos Vega Hidalgo, Sergio Isabel Ludeña e Inés del Castillo Bargueño

FOTÓGRAFOS

- 555 SANTOS FERNÁNDEZ SANTOS Y EL ÁLBUM DE SOMALO
Juan Castroviejo Sanz
- 577 DE LA OBJETIVIDAD A LA SUBJETIVIDAD DEL RETRATO POLICIAL DE BERTILLON: LA RELEVANCIA DEL
CONTEXTO CULTURAL
Lourdes Delgado-Fernández
- 585 JULIO SERRANO BARAHONA (1914-1995). UN FOTÓGRAFO DE RECAS (TOLEDO) EN EL REINO DE
VALENCIA
Francisco José Guerrero Carot
- 593 JOSÉ GONZÁLEZ BILLÓN. MILITAR, ARTISTA Y FOTÓGRAFO
Raúl Hevia García
- 605 RECUPERACIÓN DE LA OBRA ESCULTÓRICA DEL ARTISTA JUAN D'OPAZO A TRAVÉS DE SUS
FOTOGRAFÍAS
Isabel Loro García-Muñoz

PONENCIAS



SEGORBE Y LA COMARCA DEL PALANCIA (CASTELLÓN) ESTUDIOS SOBRE FOTÓGRAFOS “MENORES”

Francisco José Guerrero Carot
Archivo Ducal de Medinaceli

Resumen

Cronistas de la Imagen. Segorbe y la comarca del Palancia (Castellón) es el título de la publicación que se presenta aquí, a modo de resumen, sobre la historia, siguiendo una secuencia cronológica, de los fotógrafos que se instalaron en aquella ciudad y en su comarca, desde los inicios de la fotografía hasta el momento actual. ¿Pueden ser conceptuados como “menores”? En un principio tal vez, o quizá la mayoría de ellos; sin embargo, en esta historia aparecen con luz propia tres nombres a tener en cuenta: Julio Derrey, Juan González “Nuria” y José Mengod; este último, sin duda el gran fotógrafo segorbino.

Palabras clave: Segorbe, Palancia (Castellón), Julio Derrey, Juan González “Nuria, José Mengod.

Abstract

Chroniclers of the Image. Segorbe and the region of Palancia (Castellón) is the title of the publication that is presented here, as a summary, on the history, following a chronological sequence, of the photographers who settled in that city and in its region, from the Beginnings of photography until the present moment. Can they be conceptualized as “minor”? At first perhaps, or perhaps most of them; However, in this story appear with three own names to take into account: Julio

Derrey, Juan González “Nuria” and José Mengod; The latter, undoubtedly the great segorbino photographer.

Keywords: Segorbe, Palancia (Castellón), Julio Derrey, Juan González “Nuria, José Mengod.

1. Introducción

En el año 2008 la Associació d'Arxivers Valencians dedicó sus V Jornades íntegramente a la temática de *Fotografía Valenciana i Arxius*. La intención, en aquel entonces, fue la de participar con una comunicación que revelase algunos de los fotógrafos de la ciudad de Segorbe y, por extensión, a su comarca del Palancia. Como suele ocurrir en muchas ocasiones, tiempo, trabajo, insatisfacción por los resultados obtenidos, ...impidieron esbozar unas primeras imágenes de lo que el pasado agosto de 2016 fue la edición de una obra que lleva por título *Cronistas de la Imagen. Fotógrafos en Segorbe y la Comarca del Palancia* (GUERRERO, F. J., 2016).

Por una serie de coincidencias, Esther Almarcha y Rafael Villena conocieron esa publicación y, con demasiado arrojo por su parte, y con poco conocimiento sobre el autor, que esto escribe, decidieron invitarlo al VII ENCUESTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFIA de Castilla-La Mancha. Vaya desde esta tribuna, mi agradecimiento. Y creyeron oportuno encuadrarme

bajo un concepto nuevo, por ellos acuñados, para la fotohistoria, y por el momento poco extendido: el de "fotógrafos menores".

Este trata de identificar fotógrafos, como ellos proponen, por oposición a los "grandes" nombres de la fotografía española: de Laurent a Alfonso, o de Clifford a Catalá. Todavía esta noción, como ellos indican, no ha trascendido a los manuales de la fotografía, pero sin duda forman parte sustancial de su historia social y de la historia de un arte que -no lo olvidemos- empezó siendo experimento para pasar rápidamente a convertirse en industria, negocio, en el contexto de la economía de mercado.

No me extenderé en responder la pregunta dilema que me he planteado y que debería plantearles: ¿Menores en qué? Y esa única cuestión se abre, desde la guarda de un abanico, en múltiples varillas de interrogantes que todas ellas, en su conjunto, muestran la imagen, y con ella, el valor de lo que se ve. Eso es lo que ha hecho perfectamente en la introducción de esta mesa redonda, nuestra moderadora Beatriz Sánchez Torija, Técnico del Área de Educación del Museo del Prado.

Lo que sí puedo ya confirmar, es que sin ellos no puede comprenderse bien la evolución de la fotografía y su impacto entre muy diversos sectores sociales en el medio urbano y/o rural.

Y, permítanme también una explicación a ese texto que apoya la imagen (porque por eso estamos aquí congregados en estas jornadas, por las imágenes) de un niño saltando en un charco: ¡Me gustan los charcos... Aunque me MANCILLE! Y digo esto, porque disfruto metiendo en charcas que, sin un conocimiento previo, ni exhaustivo, ni de especialista, como ha sido en esta ocasión la obra publicada, se convierten a veces en

balsas y otras en barrizales. Sirva pues para solicitar su comprensión y su benevolencia en las competencias como fotohistoriador.

Esto mismo, lanzarse al vacío, de manera inconsciente, es lo que hizo la institución editora de la obra, la Fundación Mutua Segorbina. Ambos disfrutamos sin más.

2. ¿Por qué de esta investigación?

como ya se ha comentado en la introducción, la inquietud se había inoculado desde el año 2008. Y especialmente, por mi deformación profesional como archivero, me interesaba saber, conocer, sobre los "archivos" fotográficos de la ciudad de Segorbe (Castellón) y de su comarca del Palancia.

Pero para llegar a averiguar si existían o no y en qué situación se podían conservar, necesitaba "revelar" el catálogo de los fotógrafos, conocer a través de sus trayectorias, de sus imágenes.

Así surgieron las primeras dudas que fui plasmado: ¿Cuándo y dónde se inició la fotografía en el ámbito geográfico delimitado? ¿Quiénes fueron? ¿Eran de Segorbe? ¿De su comarca? ¿Vinieron de fuera? ¿Por qué lo hicieron? ¿Eran profesionales? Si no lo eran ¿Cómo se profesionalizaron? ¿Dónde se instalaron? ¿Durante cuántos años se dedicaron? ¿Qué nombre le dieron a su estudio? ¿Qué máquinas y que materiales utilizaron?... y como final ¿Qué ha quedado de sus archivos?...

El libro trata de responder a todas esas cuestiones e intenta contribuir al estudio y conocimiento en reconstruir y recordar.

2.1. ¿Por dónde empezar?

Aunque en la investigación no era necesaria plantearse una cuestión obvia como la del espacio geográ-

fico, se entiende que, en este contexto, en Ciudad Real, se estarán preguntando ¿Dónde está Segorbe? ¿Dónde la comarca del Palancia?

Segorbe (en valenciano, *Sogorb*) es un municipio de la Comunidad Valenciana (España), capital de la comarca del Palancia, situada al sur de la provincia de Castellón. En 2016 contaba con una población de 9.005 habitantes según el padrón municipal del INE. La vieja ciudad de Segorbe. Tan vieja, que muchos son los que discuten sobre su origen, sobre como llamarla, sienta su renombre en el Medioevo. Sede Episcopal, lugar de señores y reyes, además de ciudad ducal.

Como recoge Joan Fuster, "Segorbe ha sido una ciudad señorial y levítica: con duques y con obispos propios. No ha retenido el ambiente resignado, algo rígido, en ocasiones solemne, especialmente, en sus manifestaciones más subalternas... Esto aparte, Segorbe es una ciudad merecedora de una visita lenta. Tiene catedral con un claustro triangular inexplicable y un museo interesante. Hay más cosas de piedra picada, admirables. Tiene unos alrededores humildes y productivos: una bella mancha de verdor". Conserva un importante patrimonio arquitectónico concentrado en su casco antiguo, que ha sido declarado Bien de interés cultural en su conjunto.

La comarca del Palancia (del Alto Palancia) situada en el interior de la provincia de Castellón, concretamente en torno a la parte alta del curso del río Palancia que la recorre en sentido NO-SE. La comarca está atravesada por el camino natural que une la ciudad



Situación de la Comarca del Palancia. FJGC

de Valencia con Teruel. Esta forma física de la Comarca ha servido para la unión, relación e interrelación entre Aragón y Valencia, ya que fue paso de continuos pueblos en busca del mar o de la tierra de interior, dándonos el aspecto de zona intermedia y de transición entre dos Comunidades. Es ejemplo de ello la antigua calzada romana (ruta protohistórica-Albalat), el camino seguido por Jaime I en la reconquista de Valencia, la línea del ferrocarril de Valencia-Zaragoza, como también la carretera nacional Sagunto-Burgos que se ha convertido en eje vertebrador de la comarca (ARROYO ILERA, 1981: 7-10).

La comarca tiene una extensión aproximada a los 970 km², englobando -en la actualidad- veintisiete municipios¹.

Hecho este rápido a vuelo de pájaro sobre aquellas tierras, el gran problema de inicio era ¿Por dónde empezar? La primera decisión fue establecer un

¹ Estos son los pueblos que conforman la comarca del Palancia: Algimia de Almonacid, Almedijar, Altura, Azúebar, Barracas, Bejís, Benafer, Castellnovo, Caudiel, Chovar, Gaibiel, Geldo, Higuera, Jérica, Matet, Navajas, Paviás, Pina de Montalgrao, Sacañet, Segorbe, Soneja, Sot de Ferrer, Teresa, Torás, El Toro, Vall de Almonacid y Viver.

discurso histórico-cronológico; parecía importante para establecer relaciones de causalidad, para hacer discernibles y comprensibles la fotohistoria de ese espacio territorial. A falta de mayores conocimientos no pareció vital para lograr una comprensión ... En efecto, este hilo temporal nos posibilitaría discernir en buena medida las causas y los efectos de una situación determinada, como asimismo posibilitaría la puesta en contexto de las mismas. Es por ello que, en este caso, la sucesión cronológica lineal era una situación obligada.

El segundo aspecto era la búsqueda de material. ¿Referencias bibliográficas general o particular? ¿Qué fuentes documentales? ¿Archivos, Hemerotecas, ...? ¿Imágenes de los fotógrafos? ¿Dónde?... Y a estas cuestiones, que podían ayudar a construir una historia de la fotografía durante un siglo de la existencia de este tipo de documento, se le añadían las fuentes orales para conocer los aproximadamente ochenta últimos años.

Y en esa contextualización tiene mucho que ver su autor, el fotógrafo. Su conocimiento ayuda a concretar ese espacio temporal del cuando se hizo.

Así se comienza a darle sentido a la fotografía, a considerarla fuente documental. Aunque ese valor documental de la fotografía, no lo haya sido siempre. Ni para sus propios creadores, los fotógrafos, productores de tesoros que no supieron conservar o no sospecharon de su valía como fondos. Generalmente, no se deshacían de sus negativos con el tiempo sino cuando cerraban sus estudios. ¿Qué trascendencia podían tener? Ni lo imaginaban. Como indica Sánchez Vigil "muy pocos autores [fotógrafos] entendieron que su valor aumentaría con el tiempo".

3. ¿Que se reveló?

La historia de la fotografía tiene tantas "exposiciones" como lecturas. Y esencialmente tres relacionadas con la autoría, la ubicación temporal y espacial, y los contenidos.

Así partimos de las primeras referencias a la fotografía en Segorbe hacia 1850 y se concluye en el año 2016, con casi una treintena de profesionales de la imagen que han dado forma a esta historia. Retratos biográficos, adornados en "estudio" con anécdotas, curiosidades, etc. Y complementadas con sus retratos, con sus máquinas, y con algunas tomas desconocidas.

La obra ofrece una fascinante retrospectiva, situando muy pronto la fotografía, en torno a 1850, apenas unos años después de su descubrimiento en 1839, cuando el obispo de Segorbe, Fray Domingo Canubio desde 1848 a 1864, distinguía a sus conocidos obsequiándoles con retratos y fotografías de la ciudad episcopal.

En 1861 Segorbe volvía a relacionarse con la fotografía y se convertía en noticia nacional, cuando el fotógrafo Meléndez, encontrándose en la ciudad obtenía fotografías científicas de la luna.

Se da luz a otros fotógrafos de la primera mitad del siglo XX, cuyos "retratos" seguramente se podrán ampliar en un futuro: como de V. Benedito, sin datación concreta pero de principios del siglo; de Cerezo fotógrafo, activo en las décadas de los años 20 y 30; o, entonces no nos dimos cuenta, y los dimos como dos fotógrafos pero que ahora sabemos son solamente uno (la historia siempre se rescribe!) como es la Fotografía Lleu (posiblemente Lleó, que en valenciano significa león), que respondía a la titularidad de León Sambercardo Soler, el cual tenía la casa central en el Puerto de Sagunto, activo -con establecimiento en Segorbe- en

torno a 1931 y 1936; o de Isaac Ortí Coves, hijo del también fotógrafo de la ciudad de Valencia Isaac Ortí Simbor, que en busca de nuevos mercados hace un intento para asentarse en Segorbe en torno a 1932.

También se introdujo, por su singularidad en un negocio que empezaba a tener una cierta clientela, el estudio los comercios de Segorbe donde se vendía material fotográfico en los años treinta, como el de Julio Alegre "la Tienda del Barco"; el de José Campillo o el Vicente Orduña.

Se prosigue el libro con interesantes biografías de diferentes fotógrafos y de sus familias, que ejercieron en ella su actividad durante la posguerra, y que son un vivo ejemplo de la propia historia de la fotografía española. Es, como indica José Ramón Sanchís en el prólogo de la publicación, un estudio de los fotógrafos segorbinos y de su obra, pero sobre todo es una historia humana.

El de Luis Bordás Miragall (1897-1970), primer fotógrafo asentado en Segorbe después de la contienda del 36-39, que era hijo de otro fotógrafo valenciano, tenía la denominación comercial de "G. Núñez", el nombre de su mujer Guadalupe Núñez Domínguez y más tarde el de "Bordás y Núñez". Aunque pronto marchó a Burjassot (Valencia), mantuvo siempre una relación con Segorbe. De él nace una saga familiar de fotógrafos vinculados a la ciudad de Segorbe y a su comarca.

Ellos son Julio Serrano Barahona (1914-1995)² y Eulalia Núñez Domínguez (1919-2004) que llegaron a Segorbe, por el efecto llamada de su cuñado Luis Bordás, en torno a 1941 y que igualmente serían merecedores de una monografía, especialmente por

sus inicios como fotógrafos ambulantes. Entre 1946 y 1952, en el invierno permanecían en Segorbe, pero durante la primavera y el verano viajaban, cada uno por su lado, con su "cámara minuterá" de feria en feria por los pueblos de buena parte de España (Valencia, Andalucía y Extremadura). Lo mismo que hacían en Segorbe en el mercado de los jueves. En 1952 establecen un primer estudio estable. En 1961 Eulalia se queda sola al frente del estudio fotográfico y a partir de ese momento utiliza el nombre de "Foto Núñez".

El libro, cuyo propósito era concluirlo a finales de la década de los 80, porque se entendía que, a partir de aquellos años, con la universalización de las cámaras, las grandes prestaciones de los móviles y la intromisión de un elevado número de intrusos, los estudios iban desapareciendo, se extendió hasta el momento actual, a consideración de la Fundación Mutua Segorbina (en este caso de su director de publicaciones, Pablo Pérez García y de su presidente, Rafael Zarzoso Vicente), lo que visto en su resultado, ha sido un acierto.

Y así se proyectan un grupo numeroso de fotógrafos de Segorbe que se estudian, entre los que se encuentran -por riguroso orden cronológico- Vicente Girona Traver (Villareal -Castellón- 1924-Segorbe, 2006), quien instaló -en 1978- el primer laboratorio de color, sucediéndole su hijo Vicente Girona Piñón (Segorbe, 1958); Antonio Gómez Sánchez (Esparragal -Murcia-, 1927-Murcia, 2011), quien nunca tuvo estudio; Wenceslao Ricart Aznar (Segorbe, 1911-1978), propietario y tan "aficionado" a la fotografía que en los padrones figuraba de profesión, fotógrafo, por

2 A este fotógrafo, nacido en Recas (Toledo), se le ha dedicado una comunicación presentada a estas Jornadas, y que figura en las Actas.



Foto festiva. Foto Gómez. Ca. 1960



Sello de estampación Foto Gómez

esa pasión y por su gran archivo, que conserva actualmente la familia, se hizo acreedor de forma parte de esta fotohistoria; Juan José Rivas Muria (Soneja -Castellón-, 1933-Segorbe, 1973)³, su viuda Rosario Pascual Domingo (Sot de Ferrer -Castellón, 1944) con el nombre comercial de "Foto-Estudio Berta" y que con su hijo, instalado en la población de Altura (Castellón), conforman una segunda saga.

Desde la ya mencionada década de los 80 hasta la globalización actual, surgieron el gabinete de "Flash" de Manuel Zarzoso Vicente (Segorbe, 1958), pionero de una nueva faceta audiovisual en la comarca como es el vídeo, y su esposa Inés Muñoz Giner (Marbella, 1958); el de "Fotos Brugué" Julio Brugué Moray (Barce-

³ Comenzó a relacionarse con el mundo fotográfico, por una denominación o concepto que, no se si he acuñado yo pero que he utilizado, para responder a una necesidad de la investigación: el de "corresponsal".



Sello de estampación Juan José Rivas

lona, 1040)⁴, con su hija María Ángeles Brugué Sebastián (Segorbe, 1969); el de "Fotos Carbó", que ya había abierto estudio en 1966 en la población vecina de Viver, cuya titularidad correspondía a José Luis Carbó Molina (Viver, 1942), y al que luego se sumaron sus hijos, sin darle continuidad. Ese mismo trayecto de un pueblo circundante a la capital del Palancia, también lo recorrió "Fotos Bellido" quien se inició en la vecina población de Altura con Juan Antonio Bellido Donadeu (Barcelona, 1945), incorporándose más adelante su pareja Maria Dolores Monterde (Barcelona, 1950) y, como colaboradora, Mafalda (1975).

Estos últimos, nos permiten observar la decisión de crear comercios fotográficos en los pueblos de la comarca (Altura, Soneja, Viver), sin embargo, no todos, como los últimos reseñados, se mudaron.



Alguacil de Soneja (Castellón). Foto J. José Rivas. 1965

Especial mención merece la población sonejera pues es, después de Segorbe, el lugar de más actividad profesional. Es un caso extraordinario: Dámaso López

⁴ También fue "corresponsal" hasta que abrió negocio por su cuenta en 1985.



Retrato de Julio Derrey. ca. 1875-1894 (Propiedad de la familia Martínez Simón)

Aparicio (Soneja, 1850-¿...?), José S. Andreu Sánchez (1886-1930), Antonio Rivas Aparicio (Soneja, 1921), el ya citado Juan José Rivas y Patricia Enguidanos Punter (Soneja, 1993). Estos dos últimos, con estudio posterior en Segorbe.

José Luis Latorre (Segorbe, 1934-Altura, 2010), a la que le continuará su esposa Amparo Martínez Bolumar (Altura, 1947), abrirán negocio en la población de Altura, con el nombre comercial de "Fotos Latorre". Lo hicieron también los Bellido, mencionados ante-

riormente y, actualmente, Juan José Rivas Pascual (Segorbe, 1970), con "Foto Berta Fotografía" en honor a su primogenitora.

También en el municipio de Viver abrió su estudio Juliana Núñez Domínguez (Villamiel, 1924-Viver, 2003), parte de los miembros de la saga iniciada por Luis Bordás. Allí comenzó el antedicho José Luis Carbó.

Y junto a ellos, o habiendo sido parte, aparecen los denominados "corresponsales". Debido a la intensa actividad y a los múltiples encargos, que tenían los estudios ya consolidados de Segorbe, estos tuvieron que contar con unos "corresponsales" o ayudantes para atender la creciente demanda y poder dar servicio. A estas personas, que contaban con otra profesión, además de formarlas en la velocidad del disparo y en la luz, se les dotaba con máquinas y material. Así, Julio y Eulalia llegaron a tener doce equipos (cámara más flash) que prestaban a sus colaboradores. Estaba el "Tío Baila", Manuel Lozano Martín (Altura, 1907-Valencia, 1978), de profesión zapatero, en Altura; Antonio Rivas, barbero, en Soneja. A él se le unió años más tarde Juan José Rivas, barbero de Soneja también (quien posteriormente abriría negocio fotográfico en Segorbe para disgusto de Eulalia, como recuerda su hija). También había en Jérica, en Viver, en Barracas (era un trabajador de RENFE, nos dice Julia Serrano), en El Toro y en Sarrión. No recuerda sus nombres.

Lo mismo ocurrió con Vicente Girona de Segorbe que se apoyó en aficionados como Vicente Aznar Alcácer (Segorbe, 1917-1979), mecánico; en el "Tío Baila" que repetía; Ramiro Martínez Peña (Altura, 1917-1977), barbero de profesión; y los ya aludidos Julio Brugué -albañil y operario- y José Luis Latorre, conductor de camiones.

El trabajo de todos estos "corresponsales" era impresionar; el revelado se hacía en Segorbe y luego ellos distribuían y cobraban las fotos en la población. Por esa labor, se llevaban un porcentaje que Julia Serrano desconoce. Si lo recuerda Julio Brugué quien además repartía las fotos ya reveladas y se ganaba un dinero. Este era por lo general, un 50% de los ingresos obtenidos por el reportaje o las fotos realizadas, tras descontar el profesional, en este caso Girona, el material invertido.

Pero este estudio no sólo está referido a los fotógrafos y de sus fotografías, también ha sido excusa para testimoniar y dejar documentado, de manera breve, el papel de las sociedades fotográficas, los concursos, y los aficionados al arte de la fotografía. De los movimientos asociativos y de los concursos desarrollados en Segorbe para potenciar este nuevo arte como la *Exposición de fotografías de arte castellonense*, dirigida por el Rvdo. D. Ramón Rodríguez Culebras. O la muestra fotográfica que tuvo lugar en las fiestas de 1979 de Ramón Abad Riquelme "Moncho" y de Narciso Chiva (CHIVA IBÁÑEZ, 1992)⁵, junto al Concurso de Pintura. De la importancia que tuvo la creación en 1971 del Centro de Iniciativas Turísticas (CIT) de Segorbe, para constituir en su seno una sociedad de amateurs del arte fotográfico. En 1981 con el tema "Segorbe turístico y su entorno" se convocó el Primer Concurso de Fotografía Turística, con el fin de promocionar la

ciudad, en 1982 se desdobló en dos: con la primera convocatoria de un Concurso de Fotografía Artística. Su vigencia duró hasta 1985.

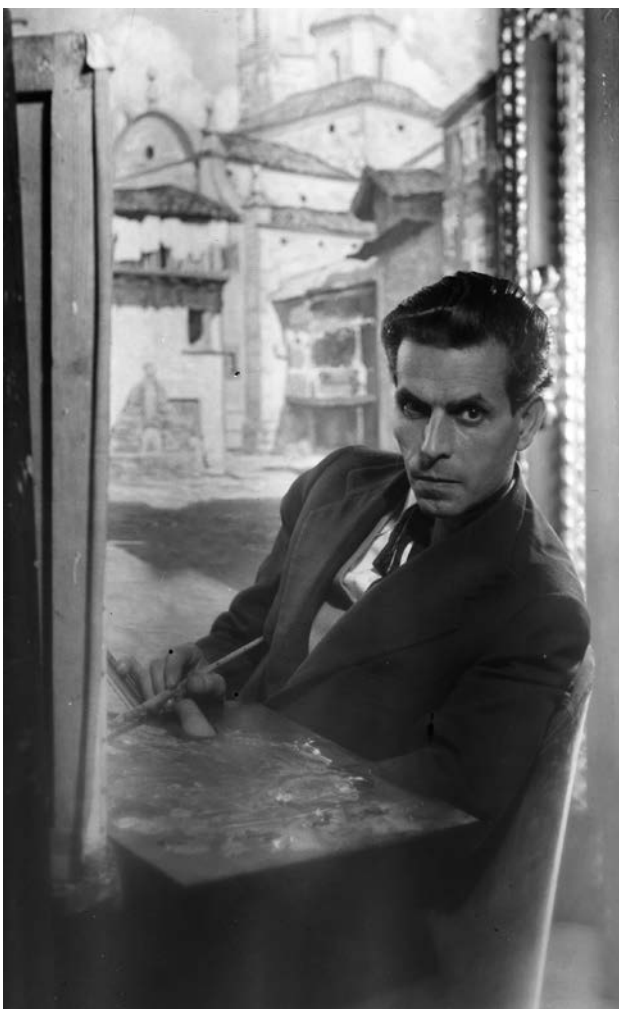
En los primeros años de los 80 otro grupo de aficionados comenzó a reunirse en Almedijar y en 1985 organizaron el I Certamen de Fotografía Ciudad de Segorbe que tras pasar en el año 1995 a patrocinarlo la Fundación Bancaja continua hasta ahora. En 1999 este grupo se constituyó como Agrupación Fotográfica de Segorbe, la AFS. Otros concursos se han seguido convocando como el de Fotografía Taurina "Fiestas de Segorbe" nacido en 1993 o el más reciente, en el 2015 en memoria del que fue presidente de la Asociación Fotográfica de Segorbe (AFS) Javier Navarro.

4. ¿"Menores" o fotógrafos con mayúsculas?

Probablemente todos los hasta ahora relacionados puedan encasillarse en la categoría de fotógrafos "menores" pero barrunto que alguno de ellos, podría trascender rápidamente a un reconocimiento glorioso mayor.

Pero en el transcurso de la investigación, tres personas se aúpan al escalón mayor, al de fotógrafos con mayúsculas. Casualidad o no, los tres cuentan en su imaginario profesional con un denominador común: la paleta. La identificación de pintor se estampó con frecuencia en el dorso de las cartulinas, en las que se insertaban, además, otros elementos simbólicos -soles, pinceles o

⁵ Narciso Chiva Ibáñez, este publicó una pequeña historia de los orígenes y evolución de aquel nuevo arte. Fueron cuatro entregas con el título de Divulgaciones fotográficas, donde verdaderamente lo más interesante fueron sus pequeñas noticias y anécdotas de los fotógrafos en Segorbe. En ellas, junto a sus vivencias personales y su ilustración de la obtención de algunas imágenes, aparecen por primera vez recogidos los nombres de Eulalia, "Jules" Verrey, Francisco Gimeno, José Mengod Domingo y León. De ahí que se le pueda considerar como protohistoriador de la fotografía segorbina.



Retrato de Juan González "Nuria" con sus materiales de pintor, delante de uno de sus cuadros. S.a. ca. 1940. 100x150 mm. (Propiedad Montserrat González Brancolini)

paletas-, que pretendían ofrecer una imagen magnificada del oficio. Así lo dejaron patente, la paleta de Derrey, el hobby de Nuria o la estampación de Mengod.



Retrato de José Mengod en Barcelona. S.a. Ca. 1930 (Propiedad Manuel Martínez Mengod)

La primera sorpresa es como tomó forma una intuida presencia del archiconocido fotógrafo extranjero, establecido en Valencia, como el francés Julio Derrey que,

ante un previsible e inmediato negocio, no dudaron en abrir una sucursal en Segorbe. Destacamos las nuevas noticias descubiertas que ahora se aportan sobre éste: como la adquisición de una casa en la calle Pontífices en 1876, su solicitud de empadronamiento en 1887, y su establecimiento en Grecia en 1895, tras haber abandonado España, lo que pone fin a un sinfín de suposiciones sobre su "desaparición" de Valencia, donde consiguió una relevante posición social y política en Valencia. Como indica Cancer Matinero, en el dorso de las fotografías de Julio Derrey se imprimía lo siguiente: "Primer fotógrafo de Valencia. Honra que me concedió el gremio de fotógrafos en sesión [sic] celebrada el 21 de noviembre de 1889". Esto ha servido a algunos historiadores para atribuirle su nombramiento como primer fotógrafo de Valencia, lo que Cancer Matinero considera un "ardid publicitario".

Con toda esta información se puede concluir que Derrey fue fotógrafo en Segorbe desde 1876 a 1894, con algún probable periodo de ausencia, y que traspasó su negocio y su marca (Derrey) a Francisco Gimeno Gil (Valencia, 1873-...1928) hasta 1899. Este último merece, no solo para Segorbe sino para la fotohistoria valenciana, una investigación más minuciosa.

De un interés considerable, por su calidad fotográfica, y digno de profundizar por una vida convulsa por la presión política, es el caso de Juan González Sevilla "Nuria" (Barcelona, 1894-Las Palmas de Gran Canaria, 1977). De gran formación, relacionado con la fotografía de moda, fue represaliado en Barcelona, donde estaba ejerciendo la profesión, y se instala en Segorbe en 1942. Durante su estancia fue, como artista que era, uno de los principales promotores de la Exposición de Dibujo y Pintura en 1944. Durante 1951 y 1952 marcha



Sello de estampación de José Mengod

a las Islas Canarias y durante este tiempo se hacen cargo del estudio su esposa Fernanda Brancolini Piarrucci y su hija Montserrat González Brancolini. En 1954, con toda seguridad por motivos "políticos", salen de Segorbe para marchar todos a las Palmas de Gran Canaria.

El estudio biográfico que se realiza en el libro del fotógrafo segorbino por excelencia, José Mengod Domingo (Segorbe, 1871-Barcelona, 1934), es un gran descubrimiento y bien merecería una monografía. Aunque su actividad profesional se inicia a partir de 1895, no parece descabellado proponerlo como discípulo de Derrey, la cual se prolonga durante las tres primeras décadas del siglo XX, y que durante un tiempo compagina con un estudio abierto en la ciudad de Teruel. No sólo se ciñó su labor a la fotografía de estudio, sino que como otros retratistas de la época colaboró en diversas revistas de la época, como la *Hormiga de Oro* y *La Semana*. A él le atribuimos la mayor parte de las fotos que aparecen publicadas en el reportaje sobre Segorbe en el *Portfolio Fotográfico de España*. Posiblemente fueron las mismas encargadas por el Ayuntamiento de Segorbe en 1911, que hasta ahora se consideraban como obra de Carlos Sarthou Carreres.



Segorbe. Pinar de San Juan. José Mengod. Ca. 1901. 85x137 mm.
Tarjeta Postal (Propiedad PGC)

Con la obra publicada, ilustrada con abundantes fotografías, se aportan un buen número de piezas que completan un puzle, el de la Historia de la Fotografía en tierras valencianas y se abre un camino de futuras fotohistorias en las tierras castellonenses.



Segorbe. Calle de Colón. 1926. Tarjeta Postal (Propiedad PGC)

Pero no todo fueron satisfacciones. Uno de los propósitos iniciales por encontrar y recuperar los archivos fotográficos de aquellos profesionales, se convirtió en una pesadumbre. No se deshacían de sus negativos con el tiempo sino cuando cerraban sus estudios. Su no exis-

tencia, su destrucción, la desidia sin más, nos dejan pocas memorias gráficas del pasado. ¿Qué trascendencia podían tener? debieron pensar. Ni lo imaginaban. Como indica Sánchez Vigil “muy pocos autores [fotógrafos] entendieron que su valor aumentaría con el tiempo”.

Solamente se conservan sus negativos de los fotógrafos con estudio recogidos en este libro desde la década de los 80, con alguna clara excepción anterior como son el de Girona o la familia Rivas Pascual; el primero depositado en el archivo municipal de Segorbe y el segundo, en manos de un particular. La inmensa mayoría de sus negativos se perdieron o se deshicieron de ellos por diversas cuestiones.

5. Exposición de la “película” y presentación de los retratos

El proceso de esta fotohistoria de biografías, lo podríamos asemejar al proceso de “revelado” fotográfico. Hasta ahora unas imágenes latentes en negativo, se han nos han hecho visibles. En la total oscuridad, se han buscado “reveladores” que nos permitiesen preservar y no dañar los negativos, protegiéndolos desde el tiempo y teniendo extremo cuidado en no intoxicarlos.

Se han positivado en papel, nunca más evidente, el trabajo de estos profesionales, sus relaciones y sus desencuentros, sus idas y venidas por la geografía hispana, el anclaje y el asentamiento de estos profesionales, la apertura de sus gabinetes y sus eclosiones en diferentes épocas, la irrupción en el mundo fotográfico de aficionados, etc., etc.

Cuando se ha podido, se ha ampliado, se ha utilizado la “lupa de enfoque” para contrastar dudas, principalmente de la memoria, y se ha dado luz al momento, pero sin velarlo. Se han considerado los tiempos.

De esta manera, y como un espectador iniciático y desde la lejanía, se observa como poco a poco, la crisis de los estudios fue alcanzando a la propia clientela tradicional, a partir de la década de los 80. ¡Y eso que en aquella tierra, no llegaron los fotomatones!

El final de los estudios fotográficos, y como consecuencia de las entrevistas realizadas a los últimos *Cronistas de la Imagen*, parecía consumarse en una “muerte anunciada”. Añadámosle las grandes prestaciones de los móviles y la intromisión de un elevado número de “intrusos”.

Lo que podría verse con la añoranza del olvido y desaparición de la fotografía profesional, queda pospuesto con el empuje de nuevas iniciativas que apuestan por seguir viviendo de la imagen.

Bibliografía

ARROYO ILERA, F. (1981). *El alto y medio Palancia*. Castellón: Diputación.

CHIVA IBÁÑEZ, N. (1992). "Divulgaciones fotográficas. I". AL, 105, p. 44; "Divulgaciones fotográficas. II". AL, 107, pp. 50-51; "Divulgaciones fotográficas. III". AL, 109, pp. 59-60; "Divulgaciones fotográficas. IV". AL, 110, p. 49.

GUERRERO CAROT, F. J. (2016). *Cronistas de la Imagen. Fotógrafos en Segorbe y la comarca del Palancia*. Segorbe: Fundación Mutua Segorbina.

LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2000). *150 años de fotografía en España*. Barcelona: Lunweg Editores.

RODRÍGUEZ MOLINA, M. J. y SANCHÍS ALFONSO, J. R. (2010). *Un segle de fotografia i fotògrafs a Torrent (1839-1939). La seua relació amb la ciutat de Valencia*. Valencia: Ajuntament de Torrent.

JOAQUÍN ARNAU ITARTE. ENTRE “MENORES” Y “MAYORES”

Jorge Fco. Jiménez Jiménez
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

La línea que separa a aquellos fotógrafos clasificados como “menores” de los “mayores” es fina y ante todo franqueable. La utilización de estos términos se plantea necesaria en algunos casos para abordar de forma sistemática y organizada la gran cantidad de profesionales investigados a día de hoy. Sin embargo esto no quiere decir que no implique problemas metodológicos que abarcan incluso al mismo sentido del término y a qué cualidades hace referencia. Esto hace más necesaria aún la investigación y la puesta en común de los resultados, manteniendo siempre en proceso de revisión cualquier clasificación ante posibles nuevos descubrimientos. Dentro del conjunto de fotógrafos “menores” podemos encontrar un grupo muy diverso de profesionales que por una u otra razón pueden ser clasificados como tales. Entre ellos se puede mencionar a Joaquín Arnau Itarte (1892-1965), fotógrafo afincado en Quintanar de la Orden (To) en los años veinte de cuya producción destaca su trabajo durante la guerra civil en retaguardia y el encargo para The Hispanic Society of America en 1932. Es un fotógrafo “menor” con una obra variada y de gran calidad del que recientemente se ha publicado una monografía sobre su vida y obra.

Palabras clave: Joaquín Arnau, Hispanic Society, Guerra Civil, Quijote, fotoperiodismo, fotógrafo menor.

Abstract

The line separating those photographers classified as “minor” from the “majors” is fine and above all frankable. The use of these terms is necessary in some cases to approach the systematic way and organized the large number of professionals investigated today. However, there is no meaning that does not imply methodological problems that encompass even the same meaning of the term and what qualities it refers to. This makes it even more necessary to research and share results, always keeping in the process of review any classification against possible new discoveries. Within the set of “minor” photographs we can find a very diverse group of professionals that for another reason or another can be like stories. Among them we can mention a Joaquin Arnau Itarte (1892-1965), a fine-tuned photographer in Quintanar de la Orden (Para) in the 1920s of the production of highlights his work during the civil war in rearguard and the commission for The Hispanic Society of America is 1932. He is a “minor” photographer with a varied and high quality work that has recently published a monograph on his life and work.

Keywords: Joaquín Arnau, Hispanic Society, Civil War, Quijote, photojournalism, minor photographer.

1. Introducción

Cuando en 2004 se celebró el primer Encuentro de Historia de la Fotografía concurrimos con una comunicación sobre las fotografías de *Toledo. Revista de Arte* (JIMÉNEZ JIMÉNEZ, 2006: 100-116). Eran la mayor parte de ellas obras de fotógrafos no muy conocidos pero entre las que existían salvedades importantes como las realizadas por Casiano Alguacil, de quien analizábamos algunas obras. Poco después de aquello Beatriz Sánchez Torija presentaba su estudio *Casiano Alguacil: Los inicios de la fotografía en Toledo* (SÁNCHEZ TORIJA, 2006), con el que, de alguna manera, terminaba de ponerse al fotógrafo en su lugar desde que en los años ochenta investigadores como Carrero de Dios expusieran las primeras noticias sobre su valía (CARRERO DE DIOS et. al., 1983). A través de aquel proceso Alguacil había pasado de ser un personaje casi desconocido a un incondicional de la fotografía nacional y entre sus obras algunas se convirtieron en ejemplos principales de nuestra fotohistoria entre las que hay imágenes de Castilla-La Mancha de valor incuestionable.

¿Qué había cambiado para que pasara a ser un fotógrafo reconocido? ¿No era su obra la misma antes y después de aquel periodo de tiempo? Hoy parece casi sorprendente plantearse esta duda con alguien como

Alguacil, sin embargo antes de este proceso, –que comentamos muy por encima–, muy pocos sabían de la importancia de su figura y su legado. El valor del fotógrafo, o mejor dicho, su clasificación como “mayor” o “menor”, es una convención que en este caso parece cambiar principalmente por la profundización en el conocimiento de su producción, una mayor vinculación con otros fotógrafos y contextos y sobre todo una modificación en la percepción que de él teníamos. Es por tanto un buen ejemplo de lo que significa clasificar a estos profesionales en una disciplina como la historia de la fotografía y los retos que supone.

Estas líneas buscan reflejar nuestra aportación a la mesa redonda sobre fotógrafos “menores” celebrada en el VII encuentro de Historia de la Fotografía de Castilla-La Mancha¹. Debido a ello no podemos comenzar de otro modo y se hace necesaria una breve reflexión sobre el mismo concepto vehicular que está en el origen de esa participación y que no es otro que el concepto de “menor”².

2. “Menor” versus “mayor”

No nos disgustaba *a priori* el concepto de fotógrafo “menor” aunque sí nos pareció desde el principio que era necesaria una amplia reflexión en torno a éste pues parecía necesario hacer muchas salvedades en seme-

1 Mesa redonda. *Estudios sobre fotógrafos “menores”*. Moderada por Beatriz Sánchez Torija, Técnico del Área de Educación del Museo del Prado. Participantes: José Francisco Guerrero Carot, del Archivo Ducal de Medinaceli (Toledo); Celestina Losada Varea, del Centro Universitario CIESE-Comillas (Universidad de Cantabria), y Jorge Fco. Jiménez Jiménez, en nombre del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM). 15 de diciembre de 2016.

2 Empleamos en este artículo las palabras “mayor” y “menor” entrecomilladas como gesto de precaución metodológica con unos términos que se usan normalmente pero no han sido institucionalizados. De ese modo seguimos la línea planteada por la organización, quienes también lo hacen constar así en su propuesta.

jante acercamiento. No es nuestro ánimo resolver este asunto, pero sí mostrar la problemática del término, algo que incluso quedó reflejado en el debate surgido en la mesa redonda y que evidenció que el adjetivo elegido de forma transitoria para aglutinar un conjunto de investigaciones sobre fotógrafos menos conocidos o trascendentales no sólo necesitaba ser entrecomillado a modo de precaución, sino que además era susceptible de herir sensibilidades y suscitar diferentes puntos de vista³.

Comencemos por lanzar la pregunta en cuestión: ¿qué es un fotógrafo "menor"? Bajo este concepto en principio tan genérico y que en gran medida fue acuñado por la organización de modo temporal, –como una propuesta organizativa con la que comenzar a definir la temática de la mesa en la que se integró esta ponencia–, se esconde una problemática mucho más grande que la que pudiéramos sospechar. No es fácil clasificar a los fotógrafos como no lo es con ningún tipo de creador en otras disciplinas. Sin embargo, es verdad que la historia de la fotografía aún puede considerarse relativamente joven y ha de resolver muchos obstáculos metodológicos sobre los que seguir construyéndose y avanzar.

Cuando decimos "menor" estamos indicando que hay algo "mayor" ya que lo uno no puede serlo sin lo otro en tanto que la cualidad comparativa es inherente a la propia expresión. Así un fotógrafo "menor" lo es porque hay otro u otros que están por encima. Eso implica una categorización jerárquica que ordena

y establece diferencias en función de unas características mensurables. Ahora bien, el problema radicaría en saber en torno a qué concepto se está haciendo esa medición: ¿hablamos en términos cuantitativos o cualitativos? Podríamos estar aludiendo a que es "menor" porque su producción es más exigua que la de otros fotógrafos, por lo que sería el número de obras producidas o conservadas el que nos daría la pauta. Es un elemento que *a priori* cuenta con un interesante componente de objetividad y en cierto modo es fácilmente cuantificable. Sin embargo, esto no tiene porque servir a la hora de hacer una jerarquización puesto que consideramos grandes fotógrafos a algunos que apenas nos dejaron muestras de su trabajo bien por la realización de pocas fotografías bien por no habernos llegado. En la parte contraria, entre los "menores", los hay que tras años dedicados a la cámara nos dejaron miles de instantáneas de desigual valor y calidad. No es la cantidad una condición definitoria, no al menos por sí misma, en el campo en el que nos encontramos.

Descartado por tanto el componente cuantitativo no nos queda más que la calidad a la hora de hablar de "mayores" y "menores". Mas aceptar esta premisa implicaría indicar que un fotógrafo "menor" es aquel cuya producción consideramos que es peor que la de otros, es decir que cuenta con un menor valor estético, técnico o cultural. Esto sería absolutamente engañoso, inexacto, confuso, injusto e inútil en una clasificación como la analizada. Encontramos interesantísimos fotógrafos que no aparecen entre los grandes nombres de

³ No fue hasta el final de la mesa redonda cuando surgieron las diferentes voces, pero evidenciaron que fotógrafos profesionales, historiadores de la fotografía, documentalistas y conservadores, así como otros profesionales implicados de algún modo en el debate, tenían diferentes modos de comprender este hecho.

la historia de la fotografía y cuya producción es impecable técnicamente, estéticamente sugerente y enriquecedora culturalmente. La decisión de si una obra es óptima o no, susceptible de ser encumbrada o todo lo contrario, responde a muchos factores pero siempre tiene un importante componente subjetivo, hay una convención en tanto que hay elección.

Así pues, parece que nos encontramos como al principio, antes de hacer la pregunta, y evidencia que la línea imaginaria que nos permite dividir a los fotógrafos entre "menores" y "mayores" es realmente tan delgada como compleja. Parece surgida de múltiples circunstancias que en cada fotógrafo podrían ser diferentes, van más allá de cantidad o cualidad y son posiblemente de difícil generalización. Como ya decíamos no vamos a resolver aquí, en esta introducción, una cuestión más propia de una extensa monografía, sin embargo, a pesar de todo, sí creemos que existe un elemento claro en cualquier teorización realizada con el fin de abordar una posible clasificación y que tiene que ver con la repercusión de la obra. El reconocimiento del fotógrafo y de su legado a lo largo del tiempo, su significación histórica y social, o la impronta dejada culturalmente, son valores añadidos al propio elemento analizado; es algo común a cualquier objeto histórico o artístico y en eso la fotografía no se diferencia del resto. Semejante valía no siempre está directamente relacionada con las dos premisas expuestas primero pero sí es un componente muy a tener en cuenta a la hora de entender por qué en este caso se habla de "mayores" y "menores".

La suerte que un fotógrafo y su obra han vivido a lo largo de los años parece una condición extremadamente accidental, y posiblemente así lo es pues depende en gran medida del azar, el interés, la inves-

tigación... No decimos que sea justo, ni que siempre sea así, pero sí que juega un importante papel que condiciona a cantidad, cualidad y al resto de características que puedan ser susceptibles de valorar al hablar de fotógrafos "menores". Lo que sí deja claro es que la línea anteriormente mencionada no sólo es delgada, sino que ante todo es franqueable ¿Qué o quién es el encargado de aportar el salvoconducto para cruzar esa frontera imaginaria? Sin lugar a dudas la investigación, el conocimiento. Saber más sobre estos profesionales y aficionados de la fotografía permite establecer clasificaciones más ajustadas, las cuales han de ser susceptibles de revisiones sucesivas para incorporar nuevos datos y teorías. Con ello lo que un día fue "menor" posteriormente puede convertirse en una piedra angular. Este mero hecho, por sí sólo, convierte a ese grupo de fotógrafos en un objeto de investigación de sumo interés donde aún han de darse muchas alegrías y sorpresas. A fin de cuentas, en ello radica parte del interés de encuentros como en el que se enmarca esta ponencia.

Parte de ese interés viene de mano también del hecho de que dentro del concepto "menores" caben muchos tipos de fotógrafos, hay una diversidad muy enriquecedora donde encontramos buenos profesionales y otros que, a pesar de sus carencias, tienen otro tipo de interés. Al echar la vista atrás sorprende como a lo largo de estos años la historia del Encuentro de Fotografía de Castilla-La Mancha está salpicada de un sinnúmero de ellos que evidencian esa variedad. De esa evolución hemos formado parte de forma inconsciente y sólo ahora al abordar esta temática observamos que de algún modo siempre hemos hablado de fotógrafos "menores". Algunos eran aficionados que por

entretenimiento, curiosidad, estatus o por todo a la vez, se adentraban en el mundo de la fotografía dando lugar a una amplia nómina de fotógrafos entre los que encontramos un amplísimo listado de “menores”.

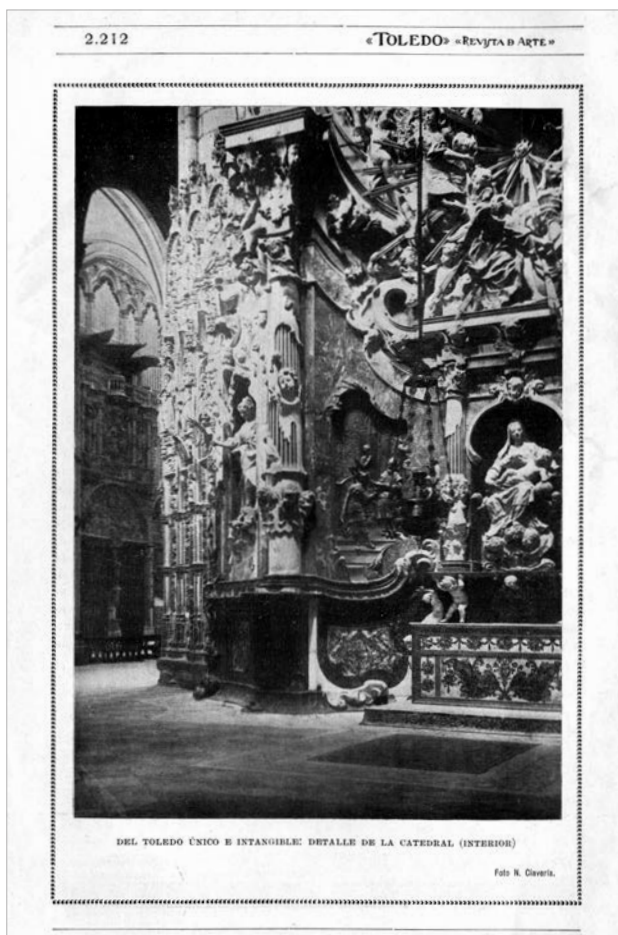
En la creciente democratización de la práctica fotográfica comenzó a sentirse en los años finales de la década de 1880 como una fiebre tardía que conmocionó a la mismísima cotidianeidad de nuestra burguesía más a la page. Nobles, arquitectos de mérito, abogados, miembros de la realeza, políticos aburridos, pintores, terratenientes ociosos, quisieron probar sus habilidades en la práctica de técnica tan novedosa (MONDÉJAR, 1984: 47).

Tal es el caso de Narciso Clavería de Palacios, de quien hablamos en el primer Encuentro, y que supone el paradigma del fotógrafo aficionado acomodado, con recursos. Manifestó un evidente gusto por la imagen sublime de la arquitectura que se tradujo en hermosísimas instantáneas de los mejores monumentos de Toledo. Este autor en gran parte desconocido vio la luz en 1869 en Madrid, en el seno de una familia de la nueva aristocracia formada en la decadente España colonial. Fue el Tercer Conde de Manila, aparece registrado como fotógrafo en Madrid entre 1901 y 1905, aunque su oficio real fue siempre el de arquitecto. Realizó sus estudios en su ciudad natal y trabajó junto a importantes arquitectos españoles como Juan Bautista Lázaro de Diego. Entre sus obras destacan la basílica de San Vicente de Paul (1900-1904), el Colegio de San Diego y San Nicolás (1903-1906), ambos en Madrid, o los Edificios Administrativos de la Compañía de los Ferrocarriles MZA. Aun así, de entre toda su producción, hemos de resaltar la estación de ferrocarril de Toledo, neomodéjar, por su significado, su calidad

y el inteligente y hábil uso del ladrillo, la cerámica y el hierro (JIMÉNEZ JIMÉNEZ, 2006: 111-112).

Sin embargo Clavería, el arquitecto, manifestaba otras inquietudes artísticas a través de la fotografía, en la que siempre se dejó sentir su oficio principal como si en el fondo ésa fuera la razón de ser de su afición. En parte gracias a este hecho podemos definirlo como un estupendo fotógrafo de arquitectura que, además, tuvo el escenario del Toledo del cambio de siglo a su disposición y supo aprovecharlo. En su objetivo se refleja un mundo decadente, detenido en el tiempo, y entre las fotografías que publicó en la revista *Toledo* encontramos algunas joyas espectaculares de la Ciudad Imperial. Es un excelente ejemplo de que clasificar a un fotógrafo como “menor” no depende únicamente de la calidad; Clavería no parece ser un fotógrafo de voluminosa producción, aunque su obra necesita de una recopilación que hoy por hoy no pasa de la aparecida en la prensa de la época. Por el contrario, cada una de sus imágenes es un poderoso alegato a la belleza de la forma construida, de las artes y las obras del ser humano. En su objetivo la escultura, la pintura y el urbanismo comulgan con la arquitectura en hermosísimas fotografías que ensalzan el valor estético e histórico de las obras del pasado. Y sin embargo, a pesar de esa calidad, es un fotógrafo “menor”.

Diferentes a Clavería son los fotógrafos que emplearon la fotografía como una fuente de ingresos complementaria. Eran en su mayoría aficionados también pero con un componente mercantil y pseudolaboral que no acababa de traducirse en la instalación de un estudio comercial. En el ámbito rural esta realidad jugó un papel tremendamente interesante puesto que en muchos lugares sus habitantes sólo accedían a la



Narciso Clavería. *Detalle del Altar del Transparente de la Catedral de Toledo*. En *Toledo. Revista de Arte* (1929), núm. 274. Toledo: Santiago Camarasa, p. 2212

fotografía a través de ellos y de quienes la practicaban de forma itinerante. Entre unos y otros cubrieron estas zonas donde la implantación de un estudio fotográfico era insostenible.

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... (MURO CASTILLO, 2000: 65).

En el caso que vamos a exponer a modo de ejemplo 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. Nos referimos a Esteban Gamero Ortiz, natural de Retuerta de Bullaque, quien perteneció a ese tipo de fotógrafos cuya definición los sitúa a medio camino entre el aficionado y el profesional. Así Carrero de Dios denominaba como *fotógrafo de segunda profesión* a un grupo determinado ya que muchos trabajaban "en otros campos a menudo alejados de la fotografía" (CARRERO DE DIOS et. al., 1986: 27).

Nacido en 1927 Esteban Gamero descubrió la fotografía realizando el servicio militar en Alcalá de Henares en 1948 y fue para él siempre una profesión complementaria, por detrás de la albañilería y la agricultura. Corría allí donde lo llamaran, ya fuera una boda, un bautizo, una confirmación o unas fiestas. Además de estos encargos también trabajaba por iniciativa propia y recorría las calles con su cámara al hombro fotografiando lo que quería para luego ofrecer su catálogo. Pudo desarrollar su actividad en gran medida gracias a la generalización de las cámaras de bolsillo y a la posibilidad de revelar los negativos por correo a través de grandes casas comerciales. Además coincidió con la implantación del Documento Nacional de Identidad,

lo que conllevó una necesidad importante de fotografías que supo aprovechar en su comarca (JIMÉNEZ JIMÉNEZ, 2007: 254-273).

Como se puede apreciar no fue un fotógrafo de grandes encargos, de hecho su producción es en muchas ocasiones pobre técnicamente, descuidada. Esta labor en parte doméstica servía sin embargo para cubrir una importante necesidad en un espacio poco atractivo para los estudios y nos permite hoy estudiar diferentes manifestaciones antropológicas de esa comarca ¿Cuándo necesitaba la gente fotografías y cuánto gastaban? ¿Cuál era el gusto de la época? ¿Cómo se asimilaban las modas de los estudios de las capitales? Éstas son sólo algunas de las incógnitas que fotógrafos como Gamero nos ayudan a desentrañar y nos permiten conocer mejor las costumbres sociales con respecto a la fotografía en la segunda mitad del siglo XX en un ámbito rural.

Mas aun con todo, y este es el motivo de mencionarlo aquí, que Gamero no fuera el mejor de los fotógrafos compite abiertamente con su amplísima producción. Después de varias décadas de trabajo incansable, tanto en su localidad como en la comarca, dejó una estela difícil de cuantificar. Es complicado encontrar una sola casa en la zona sin una fotografía suya lo cual nos recuerda que no es lo cuantitativo lo que lleva a un fotógrafo a ser "menor". Sin embargo, a pesar de esa cantidad, hemos de clasificarlo como tal.

Radicalmente diferentes a este grupo son los fotógrafos profesionales, máxime por una circunstancia evidente: hacen de la práctica fotográfica su profesión, su ocupación principal. De algunos incluso se podría decir que no sólo viven de la fotografía toda su vida, sino que incluso esa vida la dedican a la fotografía ente-



Esteban Gamero. *Retrato de un grupo de niños*. S. d. Colección particular (Col. part)

ramente, que no es exactamente lo mismo. En este conjunto nos parecía muy revelador hablar de fotógrafos "menores" puesto que su legado es normalmente evidente y tangible gracias a la existencia de una marca comercial. Tal es el caso de José Moreno, fotógrafo en proceso de estudio en el momento en que se celebró



José Moreno. *Calle Grande con el antiguo Mercado de Abastos*. H. 1960. Col. part.



José Moreno. *Vista de Quintanar desde el silo*. H. 1965. Col. part.

esta mesa redonda pero al que no pudimos resistirnos a incluir brevemente por el interés de su actividad.

Fallecido recientemente tras una larga enfermedad, José Moreno nació en Quintanar de la Orden en 1927 y llegó a la fotografía por casualidad⁴. Sus trabajos reflejan la vida de su pueblo y sus alrededores en los años cincuenta y las décadas posteriores. En su estudio "Foto Moreno", ubicado en la calle Príncipe de la localidad manchega, hizo del retrato su vida, ya fuera el de una boda, una comunión, o la foto de familia. Sin embargo, –y no es por quitarle importancia a esta práctica–, tuvo la iniciativa de fotografiar el día a día de la villa sin una motivación aparente, tan sólo su curiosidad. Entre estas fotografías destacan las que nos permiten conocer la arquitectura y la vida social de su

pueblo. De entre ellas resaltar la que constituye uno de los testimonios más importantes que se conservan para reconstruir la calle Grande de Quintanar, cuando aún se levantaba el antiguo mercado de Abastos, y en la que junto al trasiego diario se puede ver avanzar un entierro tradicional. O, por ejemplo, una de las primeras fotografías que muestra a la población desde las alturas si exceptuamos las realizadas por el ejército sublevado durante la guerra civil; está hecha desde el silo y, además de su innegable belleza, permite analizar el crecimiento urbanístico del municipio.

Esta significación para el conocimiento de la localidad, su patrimonio y sus gentes sin embargo no hace que Moreno salga del grupo de "menores". Fue un fotógrafo de provincias, de las de aquella

⁴ 1927-2016. El fotógrafo mantuvo el estudio hasta que su hija M^a Carmen Moreno se hizo cargo del mismo. A ella debemos la información más importante y es quien salvaguarda la mayor parte de las herramientas del fotógrafo.

España del Franquismo que en el ámbito rural se asomaba a la modernidad y al desarrollismo a duras penas y a ritmo lento. Con una amplísima producción casi inabarcable hoy por su dispersión, Moreno contaba, a diferencia de Gamero, con una técnica en algunos casos exquisita. Entre sus fotografías encontramos algunos ejemplos memorables, sobre todo en cuanto a esa realidad existente fuera de su estudio que han convertido algunas de sus instantáneas en verdaderos iconos de la localidad. Si esto es así y tanto cualitativa como cuantitativamente fue Moreno un fotógrafo interesante, ¿qué hace que no pueda ser incluido en el conjunto de los “mayores”? La respuesta parece clara, su falta de relevancia más allá de un reducido ámbito local. Esto incluso ha de ser asumido con salvedades pues su obra ya ha sido empleada como fuente determinante para estudios recientes que superaban con mucho lo municipal⁵, lo cual demuestra que es necesario profundizar en la investigación de este tipo de fondos. Con todo, nuevamente, a pesar de esa cantidad y esa calidad, tenemos que seguir manteniéndolo dentro del grupo de fotógrafos “menores”.

Esas salvedades aludidas reflejan que la investigación puede modificar lo que sabemos de estos fotógrafos e incluso alterar las clasificaciones establecidas por lo que se ha de ser cauto en su asunción. Ese fue el motivo principal de nuestra aportación a la mesa

pues entre estos fotógrafos “menores” surgen a veces sorpresas de gran interés. En esa línea está el caso de Joaquín Arnau Itarte, fotógrafo afincado en Quintanar de la Orden a partir de los años veinte del que ya hicimos un avance en 2008 en el III Encuentro de Historia de la Fotografía (JIMÉNEZ JIMÉNEZ, 2009: 169-193), y de quien por fin se ha publicado el libro sobre su vida y obra gracias a la colección Cuadernos Quintanareños (JIMÉNEZ JIMÉNEZ y SEPÚLVEDA MEDIDA, 2016). Arnau es un buen ejemplo de que el carácter “menor” no se debe de una manera directamente proporcional a lo cuantitativo o lo cualitativo, que en ello participa mucho la capacidad de repercusión que su actividad y obra han tenido en la sociedad y en la historia de la fotografía. Pero sobre todo es reflejo de como una valoración inicial puede ser tamizada con la investigación; así, veremos que del primer Arnau conocido, un fotógrafo de un pueblo de La Mancha con una producción anodina, pasamos a un Arnau con mayúsculas, cuya obra tiene cierta relevancia histórica, artística y social.

3. Joaquín Arnau Itarte (1892-1965). Fotógrafo en La Mancha

Nacido en Ulldecona en pleno cambio de siglo, mudó pronto aquellas calles por las escarpadas cuestras de Toledo tras quedar huérfano⁶. Allí pasó gran parte de su juventud debido a que uno de sus cinco hermanos,

5 Las fotografías de José Moreno fueron utilizadas en el análisis del urbanismo de Quintanar de la Orden y el cambio que supuso para este municipio la construcción de un nuevo barrio a finales de los años cuarenta por parte del arquitecto Rafael Aburto para la Organización Sindical del Hogar (JIMÉNEZ JIMÉNEZ, 2014).

6 Nació el 20 de marzo de 1892. Registro Civil de Ulldecona (RCU). Registro Civil. Sección 1, Vol. 20, Folio 15, Núm. 14. Incluimos aquí una biografía muy sucinta, para ver más consultar las obras de referencia mencionadas.

José María, realizaba sus estudios para el sacerdocio en la ciudad. A caballo entre Toledo y Madrid fue despertando a la fotografía hasta convertirla en la que habría de ser su profesión. Realmente no sabemos cuándo comenzó la vocación fotográfica en él, por lo que son varias las opciones que se barajan. Por un lado la realización del Servicio Militar obligatorio en San Sebastián⁷, –donde podría haber obtenido alguna formación–; por otro, la posible influencia de la profesión de su hermano Juan Bautista, óptico en la madrileña plaza de Matute; o su aprendizaje en alguno de los estudios de la época. En este sentido apuntar que toda la familia pareció moverse de forma más o menos continuada en el entorno cercano al barrio de Lavapiés, no conocemos en cuál podría haberse iniciado por lo que apuntamos como posibles los de José María Díaz Casariego, Francisco Hermida o Segundo López, todos ellos localizados en la zona entre 1900 y 1933 (YÁÑEZ et al., 1986: 519-609).

Aquel hombre nacido tan lejos terminó en Quintanar de la Orden posiblemente por casualidad al indicarle un conocido en un encuentro fortuito que en la localidad no había fotógrafo. La propuesta debió ser aceptada pues en 1923 se instaló en la quintanareña “Casa de la Trifona”, una casa de habitaciones ubicada en la Calle Santa Ana⁸. Su asentamiento final en la localidad vino dado por la aparición en escena de Consuelo Magro,

natural del municipio con quien casó en 1927 y de cuyo matrimonio nacieron tres hijos⁹.

Su vida se desarrolló al ritmo que marcó la historia de nuestro siglo XX, con su guerra civil, su durísima posguerra, el hambre, la miseria y el terrible éxodo rural. Debido a éste, a la incidencia de la tuberculosis en su salud y a las penurias económicas, la familia terminó por trasladarse a Madrid en los años cincuenta con el fin de buscar un futuro mejor. De allí el fotógrafo sólo regresaría a Quintanar de la Orden en visitas esporádicas y falleció en Madrid en 1965.

La figura y la obra de Joaquín Arnau podemos decir que surgen casi de repente tras un periodo de total olvido en el que tan sólo constatamos la utilización de sus trabajos en diferentes publicaciones donde se solía omitir la autoría. De ese estado pasó a ir apareciendo nuevamente de mano del interés por la historia de la fotografía española cuando, como en tantos otros casos, su trabajo comenzó a vivir un paulatino proceso de rescate. No contó con la suerte de los primeros fotógrafos a los que se prestó atención, mas si lo comparamos con aquéllos apreciamos que las noticias sobre su trabajo son relativamente tempranas pese a no haber luego casi contribuciones durante un amplio lapso de tiempo. De hecho, en ese sentido, la mayor parte de los conocimientos sobre su persona han visto la luz en los últimos años cuando se cita

7 Parte de esta información proviene de las tres entrevistas realizadas a uno de los hijos del fotógrafo, Antonio Arnau Magro, el 6 de enero, el 19 de agosto y el 29 de noviembre de 2008. Se conservan inéditas en archivo de audio.

8 AMQO. *Rectificación del Padrón Municipal. Altas. 1927*. Sección 1ª. Sign. 2306, Folio 2274.

9 Contrajeron matrimonio el día 1 de agosto de 1927. Archivo Parroquial de Quintanar de la Orden (APQO). Libro de matrimonios. Núm. 21, Folio 172.

su nombre por primera vez hace ya más de treinta. Las primeras referencias las encontramos en algunas de las obras pioneras para la historia de la fotografía de Castilla-La Mancha, en concreto *Crónica de la luz* (LÓPEZ MONDÉJAR, 1984), y las actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española (YAÑEZ et al., 1986). Tras éstas hubo que esperar al artículo de Gabriel Argumánez, "Arnau, Torres, De las Heras. Tres Fotógrafos Manchegos", ya en 2004-2005¹⁰. En él por primera vez se componía un atisbo de biografía, –muy sucinta–, y se revelaba su faceta como fotógrafo durante la guerra civil. Aparecía esta labor como una valiosa novedad, –complementada después por algunos estudios sobre la contienda en la comarca (PUERTA MAZARÍAS, 2005)–, y se puede decir que comportó un punto y aparte dentro del proceso de recuperación de su figura.

Dejando a un lado diversas referencias en publicaciones locales de Quintanar de la Orden, fue en el año 2007 cuando la puesta en valor de otra faceta ignorada hasta entonces le otorgó una nueva proyección. Gracias a la colaboración entre el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha y The Hispanic Society of America salió a la luz la realización para esta última de una serie sobre *El Quijote* y *El Toboso* en 1932. De aquella colaboración nació la exposición *Viaje de ida y vuelta: fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of América* (VV.AA., 2007), en la que se incluyen seis obras de Arnau pertenecientes a los fondos de la institución americana.

Desde ese momento hasta la aparición el año pasado del libro sobre su vida y obra se han ido presentando algunos avances en la investigación (JIMÉNEZ JIMÉNEZ, 2008; CARROBLES SANTOS y JIMÉNEZ JIMÉNEZ, 2009). El libro está concebido como si del catálogo de una exposición se tratase, organiza su obra en tres grandes apartados que reflejan sus intereses profesionales y sobre todo cuál es el valor de este fotógrafo "menor": fotografía de estudio, fotoperiodismo y la serie para The Hispanic Society of America. Este largo proceso de recuperación aquí resumido muestra como un fotógrafo casi desconocido va incorporándose a la historiografía gracias a la investigación. No vamos a decir que Arnau sea un abanderado de la fotografía regional, ni mucho menos, pero sí creemos que sirve para evidenciar lo que significa hablar de fotógrafos "menores" y "mayores", la permeabilidad de la línea que separa estos conjuntos, los múltiples grados intermedios que hay entre ambos y, sobre todo, la necesidad de seguir investigando a estos profesionales.

3.1. Fotografía de estudio y fotoperiodismo

Joaquín Arnau desarrolló su actividad en Quintanar de la Orden en el entorno de la calle las Aguas. Tras trabajar primero en la casa de habitaciones donde dormía desde su llegada en 1923, aparece empadronado en los registros en la calle de los Molinos y el día 18 de abril de 1925 acabó por dar de alta su actividad como fotógrafo en la calle Reina Amalia¹¹. Con posterior-

10 Unos años antes se había llevado a cabo en la localidad el programa de la Junta de Comunidades *Los Legados de la Tierra*, aunque éste sólo sirvió para recopilar algunas fotografías.

11 AMQO. *Registro de altas y bajas de industria*. Serie: Registros de intervención. Sign. 2238.



Joaquín Arnau. *Retrato de Joaquín Arnau Magro*. H. 1936. Fondo Antonio Arnau (FAA)

ridad se trasladó al número 7 de la calle Arena, donde ocupó una casa dotada de un amplio patio muy adecuado

para su profesión por su luminosidad y por la existencia de un pozo con aljibe donde preparaba y lavaba el material. Allí comenzó a funcionar uno de los primeros estudios fotográficos de la localidad y la comarca conforme al modo en que hoy los concebimos y por él pasaron la mayor parte de las generaciones precedentes¹².

El grueso de los fondos hallados son principalmente positivos en formato postal, en torno a 13,5 x 8,5 cm, realizados a partir de negativos de placa de cristal de 15 x 10 cm hasta más o menos 1940, cuando se puede apreciar un cambio generalizado en los formatos. El conjunto más importante de fotografías conservadas, –dejando aparte los presentes en Estados Unidos–, es el que hasta su fallecimiento guardó su hijo Antonio Arnau, aunque no compone en sí un archivo estructurado y razonado.

Entre sus instantáneas se han destacado siempre los retratos, individuales o de grupo, y abarcaba desde bodas y comuniones a bautizos y otros eventos familiares. Entre todos estos hay trabajos realmente delicados, sobre todo los que tienen como tema a niños pequeños. Una de ellas, por poner un ejemplo ilustrativo dentro de este amplio conjunto, nos muestra a su hijo mayor junto a la IKA BB de Arnau, de pie, mirando al objetivo y sosteniendo entre las manos el disparador de la cámara. El resultado es magistral, convierte al joven en un fotógrafo ocasional a la vez que logra producir un interesante juego de perspectivas gracias al cual el espectador llega casi a imaginar que está siendo retratado por ese niño de mirada incisiva.

12 En la época, y algo antes, encontramos también reseñados los nombres de Bonifacio Marín González, Portal o Cencerrado.

Esta foto nos recuerda la importancia de observar detenidamente el forillo del fondo. Este en concreto fue uno de los más usados por el fotógrafo, quien pintó o retocó muchos de los que usó a lo largo de su vida. De hecho se podría decir que perteneció a esa gran nómina de artistas plásticos, –profesionales o no–, que decidieron dedicarse al mundo de la fotografía por devoción y sustento. De esta ocupación encontramos una fotografía en la que un joven Arnau aparece posando en el interior de un estudio ataviado como pintor (H. 1920) y diversas tablillas al óleo de temática variada. Estas habilidades son significativas si observamos que ofertaba un servicio tan valorado como era el retoque de color a mano o divertidos trucajes, especialidades con las que no contaban todos los estudios y que daba por tanto un mayor caché a su trabajo.

Trabajaba no sólo dentro de su estudio sino también fuera de él, desplazándose allá donde fuera requerido cámara al hombro. Esto a veces le llevó a realizar trayectos más o menos largos al acompañar a la Banda de Música Municipal, con la que tuvo una interesante relación. En ese mismo sentido apuntar que se movió también en cortas ambulancias en un radio de acción de unos diez kilómetros a la redonda en las que retrataba a quien lo precisara. De esta actividad fuera de su establecimiento podemos hoy contemplar múltiples retratos repartidos por los hogares de la comarca junto a algunas llamativas series de la vida cotidiana. Entre éstas se ha de resaltar por encima de todas la que muestra el trabajo diario en las bodegas de Miguel Esteban (To) en torno a los años 1933 y 1935. Actuaba de forma análoga dentro de los límites de la localidad y gracias a ello también se conservan instantáneas de grupos escolares, procesiones, los

días de mercado, la actividad de fábricas y tiendas, la plaza de toros en días de corrida, la labor asistencial del Auxilio Social, o series como la de las Juventudes Antonianas del Convento de los Padres Franciscanos, donde destaca una tétrica comida de caridad en el antiguo patio de este conjunto (H. 1930).

No todo fueron fotografías al uso de boda o de comuniones puesto que Arnau tenía una parte artística que necesitaba dejar aflorar. Por ello vemos como entre su obra no comercial se reflejan de algún modo las corrientes artísticas de la fotografía nacional. Son éstas fruto de sus intereses personales y sus anhelos estéticos. Normalmente no respondían a encargo alguno aunque en muchos de los trabajos antes mencionados no se limitó a documentar lo que veía y a veces se percibe la presencia de sus directrices y la influencia de lo que se hacía en el momento gracias a su suscripción a diversas revistas. En aquellos trabajos en los que gozaba de mayor libertad parece moverse muy a gusto entre el reportaje de costumbres y el academismo fotográfico nacional de temática trascendente. De esta última faceta subrayar el conjunto en torno al Día de todos los santos, enmarcado en la parte más antigua del cementerio de Quintanar de la Orden y que recuerda en algunos aspectos, –salvando las distancias–, la obra de Rifá, Vilatoba, Kaulak, Masana u Ortiz Echagüe. Junto a éstas existen un gran número de tipologías distintas presentes en su obra que suponen en muchos casos rarezas por su mínima representatividad en el tanto por ciento de fondos localizados. Abarcan desde tomas de paisaje realmente deliciosas que nos avanzan la maravillosa serie para The Hispanic Society sobre El Toboso y *El Quijote*, algunas de arquitecturas, o el registro de bienes muebles de desigual interés.



Joaquín Arnau. *Tributo el Día de los Santos*. S. d. FAA

Quizá por iniciativa propia, por su olfato como fotógrafo o bien como forma de ayudar a la supervivencia de su estudio, Joaquín Arnau encontró en el fotoperio-

dismo una faceta laboral más. Conforme a ello recogió la vida diaria de la comarca durante los años treinta, aunque posiblemente exista alguna posterior también. Colaboró con gran número de revistas que demuestran los diferentes carnés profesionales que lo identificaban como reportero gráfico de *ABC*, *Blanco y Negro*, *Ahora*, *Estampa*, *As* o *Semana*. Son publicaciones dispares y de corte ideológico muy distinto para una persona cuya única afinidad política conocida fue la del Partido Tradicionalista, de corte monárquico y católico¹³. Para ellas realizó diferentes fotografías que aún hoy suponen todo un reto para el investigador al no aparecer especificada muchas veces la autoría. De todo el conjunto localizado se pueden resaltar las realizadas para *ABC*, entre las que encontramos funciones teatrales, actualidad política y de sucesos o reportajes de costumbres y tradiciones.

Sin embargo, si su labor como registrador silencioso de la vida de su entorno ha de destacarse es por las fotografías tomadas durante la guerra civil en Quintanar de la Orden, un grupo que sin ánimo de serie recoge las diversas fases de la contienda. La situación del municipio no fue de frente hostil y se mantuvo como enclave en retaguardia del gobierno republicano hasta marzo de 1939, cuando entraron las tropas sublevadas. Se ubicaban en el pueblo diversas instalaciones logísticas al servicio del Gobierno y su situación geográfica le otorgó cierto valor estratégico. No fueron especialmente graves los sobresaltos vividos por la localidad y quizá los más preocupantes fueron los ocurridos en las noches del 21 y 22 de julio de 1937, cuando el pueblo fue bombardeado por el ejército sublevado.

13 Formó parte de la Junta Local del Partido Tradicionalista de Quintanar de la Orden en el año 1933.

El conjunto nos acerca a esa vida en retaguardia en Quintanar de la Orden pero que podría ser a su vez la de tantos otros. A través de la obra conservada podemos hacer un recorrido desde los días democráticos en los que la población pudo hacer uso de su derecho legítimo a votar, en la II República, hasta el final de la guerra y el cambio de régimen. Se inicia cronológicamente en las elecciones del 16 de febrero de 1936, donde triunfa el Frente Popular y que dan inicio a la llamada *República de Izquierdas*. Junto a esta primera imagen podemos encontrar otra donde se retrata al Comité del Frente Popular del Ayuntamiento de Quintanar, de carácter paritario, –seis hombres y seis mujeres–, en una histórica imagen para la memoria colectiva de la zona (1936). De ahí se pasa en los fondos del fotógrafo a los primeros días de guerra a través de dos significativas fotografías que nos muestran el optimismo de los milicianos republicanos encaminándose al frente. Ambas imágenes fueron tomadas en la plaza del Ayuntamiento la mañana del 12 de agosto de 1936 desde un quiosco de música hoy desaparecido. Recogen a la multitud despidiéndose de los reemplazos de 1934 y 1935, que parten en camiones con el puño en alto hacia el frente de Madrid.

Además de estas fotografías se puede apreciar la labor de la mujer en la contienda como guerrillera y como elaboradora de bienes para el frente, la presencia de las Brigadas Internacionales en el municipio, las obras de teatro republicanas o los primeros actos de exaltación al nuevo Régimen. Son llamativas, además, las que reflejan el paso del cortejo fúnebre de José Antonio hacia Madrid y cómo fue el montaje efímero levantado en el municipio para rendir honores al féretro.



Salida de milicianos para Madrid. 1936. FAA

3.2. The Hispanic Society of America

Sin embargo, su diferenciación con respecto a otros tantos fotografías locales no estaría completa sin el cometido que realizó para The Hispanic Society of America. Este encargo, que lo llevó a sumergirse en los renglones de *El Quijote* y en las callejuelas de El Toboso a principios de los años treinta es la base de su redescubrimiento como figura interesante para la fotografía de Castilla-La Mancha. El resultado del encargo, concebido por Joaquín Arnau como una amplia serie, es un reportaje de inspiración literaria que dignifica finalmente su labor gracias a la oportunidad dada por la institución americana. El interés del fundador de ésta, Archer M. Huntington, por España, su arte, su literatura y sus tradiciones, convirtieron a Arnau en una de esas sorpresas que van apareciendo entre los fotógrafos “menores”.

No está claro cómo llega a realizarse el contacto entre The Hispanic Society y el fotógrafo aunque se ha apuntado que se habría producido durante el viaje que



Joaquín Arnau. *El Toboso. Plaza de la Virgen Morenita*. Serie sobre El Toboso y El Quijote para Hispanic Society of America (HSA). 1932. FAA



Joaquín Arnau. *Vista desde el charco grande*. Serie sobre El Toboso y El Quijote para HSA. 1932. FAA

Alice D. Atkinson, –fotógrafa de la institución–, hizo por España en 1930 y que la llevó a atravesar, entre otras regiones, las tierras de la actual Castilla-La Mancha (LENAGHAN, 2007: 64). El encargo se hizo de manera directa en diciembre de 1931 cuando los conservadores escribieron al fotógrafo y le indicaron su interés por la población cercana de El Toboso. En las cartas pedían a Arnau que realizara una serie de fotografías donde se immortalaran los edificios y vistas del municipio que tuvieran relación con *El Quijote*¹⁴. *No es de extrañar estas especificaciones si tenemos en cuenta algunos de los intereses de la Institución en nuestra Región. Entre otros muchos, The Hispanic Society manifestó una gran preocupación por documentar los modos de*

vida tradicionales de España en un momento en el cual se estaban perdiendo fruto de la confrontación entre éstos y la nueva vida moderna (CODDING, 1998: 106). Estas costumbres, enfocadas en los tradicionales tipos y en los trabajos y usos de siempre, se vieron en muchas ocasiones relacionados con otros intereses como era en este caso El Quijote. La novela de Cervantes había generado todo un mundo a su alrededor similar a otras rutas literarias y había atraído el interés de diversos sectores sociales, políticos e intelectuales en el cambio del siglo XIX al XX, sobre todo a raíz del Tercer Centenario de la publicación de la primera parte de la novela en 1905.

En el encargo se esperaba de Arnau que generara un conjunto de imágenes capaces de ilustrar la novela

14 Carta de The Hispanic Society of America a Joaquín Arnau. 12 de diciembre de 1931. HSA.

enviando éste una serie de cuarenta y cuatro postales vinculadas a los requisitos exigidos¹⁵. El conjunto fue remitido en 1932 junto con una carta donde se solicitaba el pago por el trabajo realizado a la vez que se excusaba por la tardanza¹⁶. El fotógrafo contó con una gran libertad de acción y en el conjunto tuvieron cabida temas muy dispares que van desde evocaciones cervantinas a escenas de tipos y costumbres pasando por vistas de monumentos y paisajes y que reflejan las diferentes facetas de su trabajo antes mencionadas. Así, las cuarenta y cuatro postales son un vistazo exhaustivo a El Toboso, recoge mucho más que el sabor cervantino y terminar por hacer un retrato de la sociedad manchega de la época. Genera un conjunto de tipos que reflejan trabajos ya perdidos, la composición de la sociedad y, sobre todo, cómo era el día a día de una localidad tan emblemática para La Mancha.

En estos retratos y fotografías de tipos manifiesta un gran respeto por el representado, y huyó de disfraces pintoresquistas. Se percibe cierto gusto por recoger la realidad tal cual y sólo se permitió ligeras licencias más decorativas en algunas imágenes de interior donde los personajes no son reconocibles. Se aleja así de otros trabajos parecidos como los de Luís de Ocharán (1905) o algunas fotografías de Carlos Vázquez (1929), que



Joaquín Arnau. El Toboso. *En la vieja venta*. Serie sobre El Toboso y El Quijote para HSA. 1932. FAA

no dudaban en “componer” la escena a su gusto para lograr la perfecta evocación del mundo quijotesco. En contraposición a éstos podemos vincularlo a los trabajos hechos en El Toboso por Jaime Belda¹⁷, o a reportajes de la época de S. Zarco (ANÓNIMO, 1947: portada), Cámara (DOTOR, 1925)¹⁸ o Vicen (ANÓNIMO, 1934), todos ellos con ese mismo modo de entender este tipo de fotografía.

En el transcurrir por sus calles y paisajes parece hacer un recorrido desde las afueras, mostrando el pueblo dormido sobre la llanura, e introduciéndose

15 En las actas del avance que de este material hicimos en el III Encuentro de Historia de la Fotografía en Castilla-La Mancha aparecen reseñadas por error cuarenta y dos. En el libro sobre su vida y obra ya aparece corregido.

16 *Carta de Joaquín Arnau a The Hispanic Society of America*. 18 de mayo de 1932. 3 pliegos. HSA.

17 1878-1951. Este fotógrafo originario de Novelda y afincado en Albacete fue una gran influencia para Joaquín Arnau en la elaboración de su serie ya que había realizado una anterior por encargo del alcalde Martínez Pantoja.

18 En el artículo de Dotor se incluyen una fotografía de Cámara, varios ejemplares de Belda y otras sin identificación, como es usual en la prensa de la época.

por sus típicas callejuelas hasta entrar en los ámbitos domésticos. Dentro de estos espacios destaca la atención prestada a la simbólica Venta de Don Quijote, a varios kilómetros de la localidad y que compone un reportaje casi monográfico dentro de la serie. En todo ese recorrido se aprecia como Arnau se introdujo en la novela plenamente y al buscar a don Quijote acabó, como tantos otros, por caer en la consideración de la narración como si de un hecho histórico se tratase¹⁹.

No podemos extendernos en la descripción de las diferentes postales por lo que nos centraremos en el principio y el fin de la serie en ese recorrido de fuera a adentro de El Toboso. La primera, *Vista desde el charco grande*, es una panorámica donde se busca la apariencia más evocadora y pintoresca posible del pueblo. Para ello eligió la zona de los humedales consiguiendo con el reflejo de las construcciones en las charcas un hermoso diálogo entre el agua y las construcciones, entre las que resaltan la parroquia de San Antonio y el Monasterio de las Trinitarias.

La otra pertenece al grupo de la venta de don Quijote y es el mejor modo de despedir a Arnau puesto que aglutina muchos significados de su vida, su obra y su recuperación historiográfica. Es *El Toboso. En la vieja venta* una cándida fotografía de grupo donde podemos ver a varios hombres y mujeres reunidos en torno al famoso pozo. Éste suponía de algún modo un símbolo del pasaje en el que Alonso Quijano vela sus armas antes de ser armado caballero y a él dedicó Arnau varias fotografías. En la imagen toda la atención recae en un bebé que una mujer da al hombre de su lado. Estos tres personajes son

Joaquín Arnau, su esposa Consuelo Magro y el segundo de sus hijos, con tan sólo unos meses de vida. El fotógrafo y su familia entran en la historia de *El Quijote* y en los fondos de la institución americana uniendo la realidad y la ficción de Cervantes a través de una fotografía posiblemente casual, sin mayor intención de trascendencia.

Esta faceta de Arnau es el elemento necesario para tener en consideración su obra, la cual habría pasado posiblemente desapercibida. Su descubrimiento a raíz de 2007 viene a probar que su importancia, –como la de tantos otros–, está relacionada con la necesidad de conocer más y mejor a nuestros fotógrafos “menores”, de seguir investigando. En el caso que nos ocupa podemos decir que Arnau nos legó una gran cantidad de obra, de evidente calidad y que entraña cierto interés histórico, cultural y social que fruto del desconocimiento se ha mantenido postergado. A pesar de todo, –y en esto lo hermanamos con el resto de fotógrafos empleados como ejemplo–, quizá no deje de ser un fotógrafo “menor”, algo que dejamos por ahora en la revisión que el tiempo hará de todas estas aportaciones presentadas.

19 Esto se aprecia, por ejemplo, en las anotaciones manuscritas que hizo en las propias postales.

Bibliografía

- ANÓNIMO (17 de febrero de 1934). "La venta donde se armó caballero Don Quijote", en *Estampa*, [s. p.].
- ANÓNIMO (24 de marzo de 1947). "El Toboso en el IV Centenario de Cervantes", en *ABC*, [portada].
- ARGUMÁNEZ, G. (2004-2005). "Arnau, Torres, De las Heras: Tres Fotógrafos Manchegos" en *Añil*, 28, pp. 9-13.
- CARRERO DE DIOS, M., et al. (1983). *Toledo en la fotografía de Alguacil 1832-1914*. Toledo: Excmo. Ayuntamiento de Toledo.
- CARRERO DE DIOS, M., et al. (1987). *Imágenes de un siglo. Fotografías de la casa Rodríguez. Toledo, 1884-1984*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- CARROBLES SANTOS, J. y JIMÉNEZ JIMÉNEZ, J. F., (2009). *Una visión de La Mancha: Antonio y Joaquín Arnau*. Toledo: Diputación Provincial de Toledo.
- CODDING, M. A. (1998). "Archer Milton Huntington, paladín de España en América", en VV.AA., *Sorolla y la Hispanic Society. Una visión de la España de entresiglos*. Madrid: Fundación colección Thyssen-Bornemisza, pp. 91-118.
- DOTOR, Á. (28 de noviembre de 1925), "De la ruta caballeresca", en *La Esfera*, [s. p.].
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ, J. F. (2006). "Toledo. Revista de Arte. La fotografía de una ciudad pintoresca", en Almarcha. E., García, S. y Muñoz, E. (edits.). *Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: CECLM, pp. 100-116.
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ, J. F. (2007). "Visión de pasado-Ayer mismo. Acercamiento a la historia de la fotografía de dos pueblos", en Crespo, L. y Villena, R. (edits.). *Fotografía y patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: CECLM-ANABAD, pp. 254-273.
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ, J. F. (2009). "De repente Joaquín Arnau, un fotógrafo polivalente. The Hispanic Society, Guerra Civil y trabajo de galería", en Álvarez, I. F. y López, Á. L. (edits.). *Fotografía e Historia. III encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: CECLM-ANABAD, pp. 169-193.
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ, J. F. (2014). *El Grupo José Antonio de Quintanar de la Orden. El debate de la arquitectura y la vivienda en la Autarquía*. Quintanar de la Orden: Ayuntamiento.
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ, J. F. y SEPÚLVEDA MEDINA, N. (2016). *Joaquín Arnau Itarte (1892-1965). Fotógrafo en La Mancha*. Quintanar de la Orden: Ayuntamiento.
- LENAGHAN, P. (2007). "La visión de Archer M. Huntington y las fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society", en *Viaje de ida y vuelta: fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of America*. Toledo: Empresa Pública Don Quijote de La Mancha, pp. 56-68.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1984). *Crónica de la luz. Fotografía en Castilla-La Mancha, 1858-1936*. Madrid: El Viso.
- LUCENDO PATIÑO, M. y HORMIGOS CAMPOS, A. I. (2008). *Miguel Esteban. El ayer en la mirada*. Miguel Esteban: Ayuntamiento.
- MURO CASTILLO, M. (2000). *La fotografía en Extremadura. 1847-1951*. Badajoz: MEIAC.
- Ocnos (2015), vol. 14. Centro de Estudios de Promoción de la Lectura y Literatura Infantil. Cuenca.

- PUERTA MAZARÍAS, J. DE LA (2005). "Trabajos de recuperación de la memoria histórica de Quintanar de la Orden y demás localidades de su Partido Judicial", en <<http://javierdequintanar.sb hac.net>> [Consulta: 17 de noviembre de 2008].
- SÁNCHEZ TORIJA, B. (2006). *Casiano Alguacil, los inicios de la fotografía en Toledo*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2007). *Viaje de ida y vuelta: fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of America*. Toledo: Empresa Pública Don Quijote de La Mancha.
- YÁÑEZ, M. et al. (1986). *Historia de la Fotografía Española 1839-1986: Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española, Sevilla, Mayo, 1986*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española.

INDIANOS Y FOTOGRAFÍA

LOS FONDOS FOTOGRÁFICOS DE DOS AFICIONADOS: QUIJAS Y FACI

Celestina Losada Varea
Centro universitario CIESE-Comillas (Universidad de Cantabria)

Resumen

Los procesos de investigación, catalogación y digitalización de dos fondos fotográficos generados por indianos aficionados a este nuevo arte, el Fondo Quijas y el Fondo Faci, ponen de manifiesto la implicación de este nuevo grupo social que se incorpora al paisaje humano del norte de España, el *indiano*, en todo aquello que implica modernidad y progreso, muy especialmente, en las áreas rurales de la entonces provincia de Santander.

Entre 1890 y 1930, se sitúan cronológicamente ambos fondos gráficos. El de Quijas, constituye el legado más antiguo de aficionado hasta ahora conocido en Cantabria. El de Faci, viene a rellenar un vacío en el panorama fotográfico de la región del primer cuarto del siglo XX, tanto en el ámbito de la fotografía de aficionado como de la profesional y constituye una fuente histórica única para el estudio de nuestro patrimonio histórico-artístico, en buena parte, el único testimonio de un patrimonio desaparecido.

Palabras clave: Patrimonio fotográfico, colección, Fondo Faci, Fondo Quijas.

Abstract

The research, cataloging and digitalization processes of two photographic collections generated by *indiano* amateurs of this new art, the Quijas Collection and the Faci collection, reveal the implication of this new social class that emerges in the human landscape of the north of Spain, the *Indiano*, in all that implies modernity and progress, especially in the rural areas of the former province of Santander.

Between 1890 and 1930, both graphic collections are chronologically placed. The Quijas one, is the oldest legacy of an amateur known in Cantabria so far. The Faci one, comes to fill a gap in the photographic panorama of this region in the first quarter of the twentieth century, both in the field of amateur and professional photography, and it is a unique historical resource for the study of our historical and artistic heritage, almost, the only testimony of a disappeared heritage.

Keywords: Photographic heritage, collection, Faci Fund, Quijas Fund.



Genaro Bustamante y su familia en la puerta de su casa en Quijas, 1890

1. Introducción

A mediados de siglo XIX Santander es, como reconocen los contemporáneos, una urbe moderna y dinámica que cuenta con más de 30.000 habitantes y a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, esta ciudad abierta al mar se convertirá en la capital económica y administrativa de la provincia y en principal núcleo urbano del Norte peninsular.

La emigración a América –sobre todo en las áreas rurales de la región– supuso un alivio a la presión demográfica y social y mejoró en gran medida las oportunidades de los que se quedaron Cantabria no sólo se benefició de los capitales indianos. Con ellos regresaba un grupo de personas con gran capacidad para dirigir negocios, nuevos empresarios que introducen modernas e innovadoras prácticas mercantiles y financieras, al tiempo que impulsan la entrada en la región de recursos. Aproximadamente un tercio del conjunto patrimonial que se recibe en la región se convierte

en valores seguros, Deuda Pública, bienes muebles y tierras, mientras que el comercio, las sociedades financieras, los ferrocarriles, la minería, la industria y las actividades de ocio fueron sucesivamente captando el resto de los capitales remesados desde Ultramar.

La nueva burguesía integrada por el grupo de comerciantes y propietarios de pequeños talleres, así como determinados profesionales (médicos, abogados, farmacéuticos, funcionarios, administradores...), desempeñaron el papel de la élite local al controlar todas las esferas del poder. En la ciudad de Santander y el resto de las áreas urbanas industrializadas actuaban como escalón intermedio o bisagra entre las clases más populares y una burguesía mercantil pujante que se hallaba instalada en la cumbre de la pirámide social desde principios de siglo. Efectivamente, los cambios espaciales y productivos condicionaron indudablemente la organización de la nueva sociedad montañesa, caracterizada por “una realidad social cambiante y conflictiva” (GUTIÉRREZ LÁZARO, 2007: 69).

En este contexto, un nuevo grupo social se incorpora al paisaje humano del norte de España, el “indiano”, que fue objeto de atención, muchas veces crítica o burlesca, por parte de escritores, periodistas o pintores. El libro de viajes titulado *Por la Montaña: notas de un viaje a Cantabria*, se describe así al indiano:

Vive en aquel hotelito de ladrillo, con jardín y verja, en la arquitectura del cual, alternando con los detalles cosmopolitas, se descubren ciertos rasgos montañeses, como por ejemplo, el corredor. El dueño, es público, nació en una choza, en cualquier parte, y no tuvo nunca zapatos de chico. Hele ahí, colorado, sonriente, con sus patillas grises de ministro de Hacienda o de mayordomo, con el

aire en el rostro del que come bien y el aspecto del que se siente feliz. Soberbio alfiler de brillantes en la corbata, solitarios como lentejas en los dedos, cadena de oro maciza resaltando sobre el chaleco, traje de buena calidad.

Ahora toma el sol, ahora huelga, ahora ve pasar... incapaz de nada, y sin embargo, bajo esas apariencias tímidas se esconde una voluntad de hierro. Ese hombre plácido ha cruzado el mar en busca de una fortuna, se ha batido con la suerte, ha pasado hambre quizás. Es un indiano... (PÉREZ NIEVA, A., 1896)

El capital indiano resultó decisivo en el proceso de modernización que tiene lugar en Cantabria desde mediados del siglo XIX, especialmente notable en determinadas áreas rurales de la región en las que el diálogo entre tradición y modernidad configuraron un paisaje esperanzador durante la primera mitad del siglo XX.

A un medio rural especialmente afectado por la emigración a América –Asturias de Santillana– pertenece uno de los dos fondos fotográficos a los que hemos dedicado nuestra atención: el Fondo Quijas (1890-1895), generado por un anónimo miembro de una familia indiana, los Bustamante. Su cronología lo acredita como el fondo de aficionado más antiguo de Cantabria. Unos años antes, habíamos rescatado del olvido el Fondo Faci (1900-1950), igualmente generado por un indiano, Antonio Faci Pardo tras su regreso de México. Ambos fondos sitúan cronológicamente el inicio y plenitud de la fotografía de aficionado en la región, consecuencia directa del espectacular desarrollo que tuvo en Cantabria el arte de la fotografía desde los años finales del siglo XIX y que daría como resultado el establecimiento en la ciudad y otros puntos concretos de la provincia de estudios de fotógrafos profesionales

Si el anónimo fotógrafo de Quijas se mueve en el fin de siglo de un medio rural de las Asturias de Santillana, Antonio Faci Pardo camina dos décadas después entre el entorno urbano de Santander y la casa familiar situada en el corazón del valle del Miera (Liérganes). Si el primero nos hace testigos del proceso de modernización del medio rural de buena parte de la provincia de Santander en los años finales del siglo XIX, el segundo nos muestra una mirada hacia lo íntimo, el disfrute de los momentos en familia, el respeto a la infancia y, al mismo tiempo, la obra de Faci constituye una crónica de su tiempo, de la realidad social a la que pertenece –los inicios del regionalismo, los cambios en la cultura del ocio de la sociedad montañesa, las tertulias culturales, el excursionismo, las exposiciones artísticas, la mirada y valoración del patrimonio, los eventos sociales, los veraneos regios– y del mundo exterior a través de sus viajes.

Y pese a las sutiles diferencias, hay un rasgo común que define a los indianos creadores de ambos fondos: su espíritu inquieto y su interés por todo aquello que suponga progreso y modernidad.

2. Afición y élite

Hasta 1880 la fotografía fue una práctica limitada a los profesionales. Sin embargo, comenzaban a circular ya en nuestro mercado una serie de materiales fotográficos a los que tenían acceso también los aficionados (placas secas al gelatino-bromuro –las célebres Jungla, Darwent o Universal– y los reveladores de hidroquinona) apareciendo también las primeras cámaras Kodak de cajón y propiciando así un auge de la práctica fotográfica durante la siguiente década. A este respecto señala López Mondéjar que el fenómeno “comenzó a



Fotógrafo aficionado (posiblemente Miguel Rojo Borbolla), fotografiado por Antonio Faci, en 1922

sentirse hacia 1890 como una fiebre que conmocionó la cotidianidad de nuestra burguesía" (LÓPEZ MONDÉJAR, 2005: 93).

El número de aficionados se multiplicó y ya en la frontera de los dos siglos, la avalancha de *amateurs* era realmente considerable. En 1900, solo en Madrid, estos superaban el millar frente a los 58 profesionales censados o los 57 que trabajaban en Barcelona. Al mismo tiempo fueron surgiendo diversas publicaciones especializadas que constituyeron la fuente de la bebieron todos los aficionados a la fotografía desde las dos últimas décadas del siglo XX. Ya en 1861 la revista *Las Bellas Artes* incluyó una sección regular en la que informaba de temas específicamente fotográficos. En

1886 aparecía mensualmente en Barcelona *La Fotografía*, y entre 1891 y 1893 se sumaría en la ciudad condal *La Revista Fotográfica*. En Bilbao circuló desde 1891 la revista creada por Carlos Shomberg bajo el título *Novedades Fotográficas*, y en 1893 José Baltá de Ceta fundaba *La Fotografía Práctica* en Villafranca del Penedés. En 1896 Luis E. Escacena creaba en Sevilla *Arte Fotográfico*, y cinco años más tarde aparecía en Madrid *La Fotografía*, animada por el omnipresente Antonio Canovas (Káulak). Durante años, esta publicación se convirtió en el órgano de difusión de la Sociedad Fotográfica de Madrid, hasta que en enero de 1906 se decidieron a editar un boletín propio. Ese mismo año, esta revista anunciaba que "*ahora se desencadenan los furores editoriales*" y enumeraba los títulos de otras publicaciones especializadas del momento: "*Daguerre*", "*Graphos*", "*Ilustrado*", "*Avante*", "*Agua, azucarillos y aguardiente*", "*La Fotografía Artística*" y "*Gomas o nada*". Estos "furores" animaron el nacimiento de alguna publicación más, como "*Photos*" (1904) y "*Novedades*", que adoptó una estructura similar a *Nuevo Mundo*.

Todas estas revistas constituyeron la fuente de la que bebieron el cada vez mayor número de aficionados al arte de la fotografía, saciando en parte sus intereses y resolviendo las dudas de tipo técnico. Esta necesidad de información derivó -ya en las postrimerías del siglo XIX- en agrupaciones en las diferentes capitales que darían lugar al nacimiento de asociaciones como la ya citada *Sociedad Fotográfica de Madrid* (1900) o la *Sociedad Fotográfica Aragonesa* (1904), con propósitos muy a tono con el sentimiento regeneracionista y regionalista, abanderado entonces por cierto sector de la burguesía culta. Y es que solo algunos miembros

de la alta burguesía y la aristocracia podían permitirse este caro “entretenimiento”. De manera paralela a lo que ocurrirá en toda Europa –sobre todo en Francia y el Reino Unido– se produjo por tanto una auténtica “revolución” de la fotografía “amateur”, que en las primeras décadas del siglo XX se desarrollará de manera extraordinaria.

3. El fondo Quijas (1891-1895)

En Cantabria, desde el mes de junio de 1909, el periódico *El Asón* comenzó a incluir en su edición unas páginas dedicadas al arte de la fotografía, destinada a aficionados y principiantes. Solo aquellos que disponían de una posición social desahogada podían permitirse una afición como la fotografía.

En aquellos años de fines del XIX, solo los fotógrafos profesionales –Abilio Martínez, Pascual Urtasun, Pablo Isidoro Duomarco, Zenón Quintana– se ocuparon de fotografiar la Montaña. En el periodo entresiglos, un fotógrafo aficionado como Julio García de la Puente editaba las primeras series de postales centradas en el Valle de Campóo, mientras un fotógrafo asturiano se asentaba en Santander e iniciaba en 1904 su afición a la fotografía, dejando testimonio del desarrollo urbano de la ciudad en esa primera década del siglo XX. Se llamaba Miguel Rojo Borbolla, pertenecía a familia indiana y fue amigo de Antonio Faci, siendo retratado por este en el río Miera.

En Asturias y Cantabria, los indianos tuvieron una temprana afición a la fotografía y precisamente a medio camino entre ambas regiones, se extienden el territorio de Asturias de Santillana, especialmente afectado por una intensa emigración al continente americano. La modernidad que irrumpe en este territorio a partir de la segunda mitad del siglo XIX, contrasta

con la decadencia de un pasado histórico manifiesto en las numerosas ruinas de construcciones que salpicaban el paisaje. Con las nuevas construcciones que se promueven a lo largo de la última década del siglo, poco a poco se irá introduciendo otra mirada hacia el patrimonio, mirada para la que resultó decisivo el moderno invento de la fotografía.

Una de las poblaciones más afectadas por esta emigración indiana fue Quijas y es precisamente allí donde se ha conservado el fondo fotográfico generado en el seno de una familia indiana, la de Genaro Bustamante Balbás. Este legado, al que hemos denominado Fondo Quijas (1890-1895), constituye a día de hoy, el fondo fotográfico de aficionado más antiguo del medio rural de Cantabria.

El conjunto de fotografías que denominamos Fondo Quijas, se compone de cerca de un centenar de negativos en placas de vidrio (16,5 x 12 cms) y un álbum familiar positivado. El soporte son placas de cristal a la gelatina, marca *Ordinary*, que desde 1885 fabricaba la casa *The Britannia Works Co. Ltd, de Ilford*, fundada en 1879 en Reino Unido. Las fotografías fueron realizadas entre 1890 y 1895 por un anónimo miembro de la familia Bustamante, posiblemente uno de los hijos del indiano. El autor de estas imágenes, dirige su mirada hacia su entorno más inmediato: la familia y a su pueblo, pero también viaja por la provincia y hace excursiones en las que toma imágenes de los lugares que visita. Recoge el testimonio gráfico del proceso de cambio y transformación en el que se encuentra este territorio –la construcción de carreteras, puentes, edificios, casonas, balnearios, iglesias– así como de los eventos que acontecen –inauguraciones, fiestas populares, procesiones, visita del obispo, etc.



El fotógrafo asturiano Miguel Rojo Borbolla con las sobrinas de Antonio Faci en el río Miera. 1924



Inauguración del Ferrocarril entre Torrelavega y Cabezón de la Sal. (2-VII-1895)

Y como nada ejemplifica mejor esta realidad cambiante y modernizadora que la llegada del ferrocarril -proceso en el que numerosos indianos estuvieron implicados-, el fotógrafo de Quijas dejó constancia del momento. El Ferrocarril del Cantábrico fue inaugurado el 2 de enero de 1895, y las fotografías de Quijas recogen la construcción de uno de los puentes del trazado y la llegada del tren a algunas estaciones, quizá del viaje inaugural o en todo caso muy poco después de la construcción de la línea, pues las obras parecen recién terminadas.

Aunque su radio de acción se circunscribe a las Asturias de Santillana, con predominio de Quijas, este fotógrafo aficionado documenta también en su obra lugares y elementos que identificamos con Torrelavega, Barcenaciones, Santillana del Mar, Cabezón de la Sal, Mazcuerras, Vargas, Cóbreces y Unquera. Fuera de este territorio, llega hasta Potes en Liébana y Colom-

bres, primer pueblo de Asturias inmediato a Cantabria. Pretende documentar el patrimonio, pero le falta el énfasis que pondrán los fotógrafos aficionados de años posteriores, como por ejemplo, Antonio Faci Pardo del que trataremos en estas páginas.

En el Fondo Quijas, algunas de las placas de vidrio conservaban aún en su envoltorio la fecha en que fueron realizadas, en concreto, la serie de fotografías referidas a Cóbreces señalan el año 1894, y es seguro que algunas corresponden a la inauguración de la iglesia parroquial que tuvo lugar el 12 de septiembre de ese mismo año.

El ámbito familiar es otro de los temas que aparece muy representado en las placas de este fondo. Llamamos nuestra atención varios negativos en vidrio en las que la familia Bustamante posa ante la verja de la casa o en el jardín de su propiedad, siendo ambos elementos representativos para los indianos de la idea de triunfo. Esa misma idea es la que tratan de transmitir otras

fotografías que muestran otras casas de indianos de Quijas, como la de Francisco Larreta, emigrado a Chile, una construcción originaria de la primera mitad del siglo XVIII que el indiano reformó, modernizándola con miradores acristalados en sus dos alturas, mientras se rodea el jardín con una moderna y elegante verja férrea.

En otras fotografías que del mismo modo se vinculan al ámbito de lo privado o de lo familiar, se recogen momentos concretos de celebración –fiestas de disfraces (carnaval), fiesta del mantón o la romería montañesa– en las que identificamos a los miembros más jóvenes de la familia. Los niños, cuando aparecen, se muestran sonrientes, incluso juegan, y en varias imágenes aparecen acompañados de sus niñeras, lo que, de alguna manera, ofrece una idea de su peculiar modo de vida.

4. El fondo Faci (1917-1950)

De la obra gráfica de un fotógrafo aficionado, frecuentemente resulta un material tan excelente como desordenado. Sin embargo, en Antonio Faci Pardo (1881-1951), otro indiano apasionado por la fotografía al que hemos dedicado nuestra atención, se mueve en la zona gris de la historia. En vano se le buscará formando parte destacada de eventos políticos, económicos o sociales, pues fue un “hombre corriente”, uno más de los que partieron para América, e hicieron una pequeña fortuna que les permitió retirarse a una edad temprana y vivir de rentas el resto de su vida.

Emigrar no era entonces algo excepcional, por lo que Antonio Faci no hizo con ello más que seguir una más de las cadenas comerciales formadas en el ámbito familiar. Esto le llevaría al otro lado del Atlántico, para trabajar en



Miembros de la familia Bustamante en el jardín de su propiedad en Quijas

la Chocolatería “La Manita” que en la ciudad de México regenteaba su cuñado, Iñigo Noriega, asturiano asentado en la capital desde 1890. Era ésta una zona comercial que de antiguo había acogido establecimientos artesanos, como zapaterías y “gamucerías”, tipografías y pequeñas tiendas y pulperías, con escasos edificios públicos y sin que entonces acogiera a la población más rica, que levantaría sus casas en las nuevas avenidas.



Antonio Faci y su sobrina Conchita López Faci, 1918. Fondo Faci

Volver a Santander en 1917, ciudad comercial, era situar a Faci de nuevo en el mismo entorno social de pequeños comerciantes y profesionales. Su mentalidad abierta a los cambios, su espíritu viajero e inquieto y su implicación con el entorno generó en él una especial manera de entender el mundo y una necesidad de atrapar todo cuanto en el acontecía. Esta mirada despierta encontró en la fotografía su mejor aliado.

4.1. La recuperación y difusión de un legado fotográfico

El archivo de la familia Faci se ha conservado hasta la actualidad en la llamada Casa del Ángel en el barrio de Los Prados de Liérganes, un edificio del siglo XVII que ha pertenecido generacionalmente a varios apellidos en el que se ha conservado el archivo familiar de la familia Faci, que no sólo incluye el fondo fotográfico objeto de estas páginas sino también un importante fondo documental que recoge la historia familiar de varias generaciones familiares.

El Fondo Faci se compone de cerca de un millar de negativos, 210 negativos en cristal –que incluyen 12 vistas estereoscópicas-, 510 negativos en celuloide y 380 fotografías positivadas en papel, formando parte muchas de ellas, de pequeños álbumes. Además, el fondo lo integra una colección de “*carte-de-visite*” que supone un verdadero registro de los más importantes estudios fotográficos de la España de finales del siglo XIX y principios del XX.

Entre todo ello, y teniendo en cuenta algunos retratos familiares de gran formato que no hemos considerado para este estudio, el fondo Faci Pardo reúne cerca de 1.200 imágenes que se datan entre 1900 y 1950, aunque la mayor parte de la obra realizada por este aficionado abarca el período 1917-1930.

Para su estudio y catalogación, hemos seguido una clasificación temática, dada la amplia variedad de temas reunidos en estas imágenes: Patrimonio (paisajes, monumentos, etc.), vida familiar, barcos, personajes o tipos humanos, sus trabajos, los acontecimientos o eventos sociales (regatas, veraneos regios, ferias, festejos taurinos, circos, exposiciones, espectáculos callejeros, etc.).

El tipo de soporte y el formato de los materiales conservados en este fondo fotográfico hablan de los tipos de cámaras que utilizó Antonio Faci, ya que en el inventario de bienes realizado tras su fallecimiento en 1951, no menciona la existencia de cámaras fotográficas entre sus enseres. Así sabemos que, al menos, utilizó tres tipos de cámara diferentes, los tres tipos que convivieron en estos años: la cámara de placas 13 x 8 utilizada por los fotógrafos profesionales; la cámara Folding (o plegable) para película de rollo Kodak (formato 9 x 12) y la Leika, fabricada en Alemania y que no obtuvo un pleno rendimiento hasta que fue "promocionada" por los fotógrafos de prensa. Ésta última obtenía negativos de formato perforado de 35 milímetros.

El legado de Antonio Faci revela su experimentación con los distintos soportes y las diferentes técnicas fotográficas, algo habitual entre los fotógrafos *amateurs*. Así, se conservan cerca de una docena de cajas de placas pancromáticas de nitrato de celulosa importadas por *Kodak* de varios tamaños (10 x 15 y 9 x 12), así como placas de vidrio (13 x 18) comercializadas por las casas *Kodak*, *Agfa* y *Varieta*. Se incluyen en el fondo unas placas especiales para la toma de imágenes en movimiento -rasgo característico de la obra de Faci- de la casa francesa *R. Guilleminot Boespflug & Cie. París*, así como cerca de mil negativos en nitrato de celulosa de distintos formatos [6 x 9; 6 x 6; 4,5 x 6; 11 x 8 y 9 x 12].

Se conservan también, dentro de la obra gráfica de este indiano, media docena de esmaltes fotográficos al gelatino-bromuro, técnica muy utilizada desde finales del siglo XIX. La obtención de estas placas secas y la comercialización de cámaras de fácil uso, supuso la aparición del fotógrafo aficionado y la decadencia de la gran industria estereoscópica, produciéndose además



Mujeres de la familia Faci, en placas de vidrio estereoscópicas, 1917

un cambio radical en el mundo estereoscópico con el invento del sistema de Jules Richard. "Este sistema introducía un nuevo tamaño, placas de vidrio de 45 x 107 mm, que se positivaba por contacto en placas de cristal de idéntica dimensión (intercambiando los pares de izquierda a derecha) y resultando un par estereoscópico de dos imágenes de 4 x 4 centímetros cada una" (FERNÁNDEZ RIVERO, 2004:193).

A la experiencia con técnicas y materiales fotográficos se le sumaba la participación de estos *amateurs* en el proceso de revelado. Faci no fue menos y su implicación en todo el proceso, desde el principio hasta el producto final es evidente. de Frecuentó, como otros aficionados, el comercio *Casa Zubieta* que continúa abierto al público en la Plaza Pombo de Santander. En este comercio santanderino, regentado por el fotógrafo Álvaro Zubieta –buen amigo de Antonio Faci– se podían adquirir buena parte de estos materiales, aunque en el caso del indiano, sabemos que aprovechaba sus continuos viajes dentro y fuera de España para hacerse de ellos, así como para ponerse al día de todas las innovaciones que ofrecía el mercado internacional. La variedad de productos de material sensible de la industria de la fotografía corría paralela a los avances en el campo de la óptica y de los obturadores empleados en el desarrollo de nuevos modelos de cámaras fotográficas, cada vez más compactos, cada vez más precisos y sobretodo cada vez de más manejables y ligeros para transportar. Esta revolución, forjada en la década de 1880 y consolidada a lo largo de los noventa, va a producir cambios notables en el mercado de la fotografía estereoscópica. Cada vez son más los aficionados que se deciden a documentar viajes o reuniones familiares mediante la utilización de la estereoscopia, lo cual produce registros de mayor espontaneidad y menor academicismo.

La rigidez de los géneros fotográficos quedaba para los concursos. La participación de Faci en este tipo de certámenes de ámbito nacional e internacional es un rasgo que caracteriza su perfil como aficionado, al mismo tiempo que evidencia su voluntad de someter su obra a crítica y juicio de expertos en la materia. A lo largo de la década de 1920, fueron

varios los reconocimientos que obtuvo Antonio Faci hacia sus obras. Concretamente, en 1922 obtiene dos medallas en el Concurso Nacional de Fotografía *Criterium*, la de plata con la fotografía “Yo, el último” y la de bronce con “Efectos de luz”. Al año siguiente, obtiene dos diplomas en el concurso *Gal 61* celebrado en París, el de Bromuros con las fotografías “Regatas”, “Regreso de la Pesca” y “Día de Borrasca”, y el diploma en la especialidad de grasas con las fotografías “Descansando”, “Puesta de Sol” y “Casa Montañesa”. En febrero de 1924 ganaba en París la medalla de plata con un bromuro titulado “La Moncloa”; otra medalla de plata en la modalidad de Bromoil con la fotografía “Efecto de lluvia” y la medalla de bronce con “Un velero”. En noviembre de ese mismo año obtiene la medalla de bronce en el prestigioso concurso de fotografía *Lumière 62* de París con la obra titulada “En la Bahía. Puesta de Sol”; y presentaba otras ocho fotografías al concurso *Gal*, siendo premiadas dos de ellas: “Efecto de lluvia en Madrid” y “Un velero”.

Estos concursos fueron posiblemente la excusa de Antonio Faci y su esposa Victoria Lasala para viajar. Vistas de las ciudades de Madrid, Segovia, Burgos, Toledo y Salamanca, aparecen fotografiadas en el conjunto de su obra, así como medio centenar de negativos de celuloide con vistas de la costa francesa. Se conservan imágenes y edificios significativos de lugares como Burdeos, San Juan de Luz, Bayona, Lourdes, Niza, París o Biarritz, fechadas entre los años 1921 y 1924, coincidiendo con el momento de auge turístico de la costa francesa, masivamente visitada por la aristocracia y la burguesía europea, hasta su declive con la crisis del 29.

Por tanto, el contexto cultural en el que se inserta esta personalidad de este indiano es el del primer tercio del siglo XX, el que asiste a un despertar del excursionismo, a una mirada proteccionista del patrimonio artístico. Las tarjetas postales que se editaban en series hacían frente a una parte de esta necesidad, contando con la participación de fotógrafos profesionales para su ejecución y de los nuevos turistas para su adquisición. Otra parte era cubierta por los aficionados, a la vez fotógrafos y turistas.

Precisamente el arquitecto Elías Ortiz de la Torre señalaba en el prólogo de su libro *La Montaña artística. Arquitectura religiosa* (1926):

El 11 de mayo de 1925 la Diputación Provincial acordaba editar a sus expensas un álbum popular de fotografías de la provincia, que dieran a conocer a propios y extraños, muy singularmente al visitante forastero, los monumentos y bellezas artísticas de la Montaña, tan rica en esta clase de atractivos. De verdadera necesidad podía calificarse la realización de tal propósito, ya que Santander, aunque en posesión de obras de verdadero mérito, debidas a sus hábiles fotógrafos y aficionados, carecía de una colección de este género, cuya posesión fuera fácilmente accesible al inteligente y al turista de todas las condiciones sociales.

Y es que serán algunos arquitectos –como Ortíz de la Torre, Javier de Riancho o Leonardo Rucabado– y fotógrafos aficionados como Faci o Cevallos de León, entre otros, quienes den cumplida respuesta a esta necesidad, iniciando con ello una práctica que será recurrente en los años inmediatamente posteriores y en la que aficionados, semiprofesionales y profesio-



Fotógrafo en Biarritz, retratado por Antonio Faci en 1924

nales recorrerán la geografía montañesa acopiando una preciosa información que inmediatamente después se pone al servicio de historiadores, arquitectos, etnógrafos o simples turistas.

Con el fotógrafo aficionado, Fernando Cevallos de León compartirá Antonio Faci viajes y excursiones por la provincia a partir de 1918, dejando de ellas un testimonio gráfico abundante. En aquellos años de la década de 1920, los hermanos Wünsch Cantero realizarán unas fotografías de esmerada calidad artística, sin desmerecer la obra de fotógrafos como Araúna, Leoncio Marugán, Julián Fresnedo de la Calzada, Álvaro Zubieta o J.G. Ríos.

4.2. Fotografía y patrimonio

Más de 200 negativos y placas de vidrio del Fondo Faci se refieren al tema del patrimonio. Una importante cantidad a mayor parte de las fotografías que forman el legado de Antonio Faci se refieren al patrimonio artístico y monumental de la región y constituyen, en sí mismas,



Casa de Mora en Socobio, hoy desaparecida. Fotografiada por Faci en 1918



Foto familiar en el Río Miera, 1917

una fuente documental gráfica de primer orden a la hora de abordar cualquier estudio en dicho campo. El propio fotógrafo se ocupó en señalar en algunos de los pequeños sobres que guardaban los negativos, cual era el lugar o el edificio que había fotografiado, e incluso el día, mes y año (o sólo el año) en que fue tomada. Otros de estos muchos negativos en nitrato de celulosa o en placa de vidrio carecían de cualquier tipo de referencia, por lo que hemos llevado a cabo una tarea de inventariado y catalogación de todas y cada una de las fotografías, así como la identificación de cada una de las imágenes. El resultado de tan ardua labor ha sido tan fructífera e interesante como desoladora, ya que nos ha llevado a constatar la inestimable pérdida de buena parte de nuestro patrimonio, su transformación en el tiempo, su deterioro en muchos casos y la desaparición en otros muchos.

Faci recorrió buena parte de la región de Cantabria acompañado de otros aficionados como Cevallos de León o Álvaro Zubietta, y en compañía de sus familiares

y amigos, disfrutando de unos paisajes únicos, ya hoy inimaginables. Las vistas panorámicas de Liérganes, La Cavada, Solares, Pámanes, Santillana, Comillas, Villacarriedo, Miera, Liérganes, Villaverde de Pontones o Villacarriedo; los barrios y recónditos rincones que existieron en Laredo, Isla, Castillo, Gajano, Bárcena de Pie de Concha, Puente Arce, Puente Agüero, San Vicente de la Barquera, Lebeña, Comillas, Bejorís, Ibio, Limpias, Selaya, Otañes, Villacarriedo, Potes, Ruesga y Arredondo, Alceda, Ontaneda, Roiz, Villasevil, el Valle de Soba, Castañeda, Mogrovejo, Los Corrales, Hoznayo... son sólo una pequeña muestra de aquellos viajes que los Faci realizaron a pie, en tren o en automóvil.

4.3. La vida familiar

Las escenas familiares ocupan un lugar preferencial en el legado fotográfico de Faci, casi equiparado a su interés por el patrimonio artístico y monumental. Desde la vuelta de Antonio Faci de México en 1917,

el matrimonio Faci-Lasala instala su domicilio en la ciudad de Santander (Paseo de Pereda), en una de las casas del muelle que fueron construidas por indianos. Son muchas las imágenes que nos han llegado del interior de este domicilio particular de Faci –en las que incluso aparecen él y su esposa Victoria posando ante el objetivo de la cámara– o de escenas tomadas en el interior de la casa familiar de Los Prados, en Liérganes. Faci transgrede con estas fotografías los gustos del momento, ya que no era nada habitual que los fotógrafos tomaran imágenes de los interiores domésticos.

Por otro lado, son numerosas las fotografías tomadas a los miembros de la familia en todo tipo de eventos: viajes, bodas, comuniones, bautizos, fiestas, bailes, excursiones, picnics, etc. La privilegiada condición del matrimonio Faci-Lasala les permitió llevar una vida tranquila, ociosa y muy interesante. A juzgar por las fotografías conservadas, fueron una familia moderna, divertida y, sobre todo, feliz. Los frecuentes viajes de Antonio y Victoria no evitaron que dispusiera de tiempo para ejercer sus pasiones, una de ellas, la Fotografía, contagiando incluso al resto de sus familiares.

Las estudiadas composiciones de grupo que ilustran excursiones o picnics realizados en el entorno de Liérganes o por otros lugares de la provincia, contrastan con las improvisadas tomas “robadas” en el entorno de la casa familiar de Los Prados (Liérganes), romerías, obras de teatro, tertulias, bailes o inocentes juegos en el jardín de la casa. Las actitudes, a veces, resultan tan naturales y desenfadas que rozan la comedia. Como ha señalado Ricardo González “en ocasiones, los fotógrafos que no hicieron de la fotografía su medio de vida produjeron registros más frescos y desinhibidos que los

de los fotógrafos profesionales, que padecían el corsé de la clientela” (MIGUEL SÁEZ DE URABAIN, 2010: 58).

El excursionismo se convirtió en estos años en una actividad de ocio y entretenimiento para la clase burguesa, unido a una mirada hacia el patrimonio regional. La Fotografía fue el aliado perfecto para ambos intereses. Se organizaban salidas de grupos en tren o en automóviles particulares a diferentes lugares pintorescos de la provincia que se anunciaban y alentaban desde algunas de las más importantes revistas de ámbito regional mediante la ilustración con fotografías realizadas por profesionales y también por aficionados como Alfredo Wünsch, Arauna, Leoncio Marugán, Álvaro Zubieta o J.G. Ríos, Fernando Cevallos, Samot...

4.4. Un cronista de su tiempo

Otro tema seguido con gran expectación por los medios de prensa fue el de las estancias veraniegas de la Familia Real en Santander, que se sucedieron de manera continua desde que la ciudad les obsequiara con la construcción del Palacio de la Magdalena en 1913, hasta la instauración de la República en 1931. De este modo, sus actividades sociales, deportivas, culturales o políticas hicieron de Santander y su provincia el centro del país durante los meses estivales, ocupando portadas de la prensa nacional e internacional. Era frecuente encontrar en la prensa diaria amplios reportajes fotográficos que mostraban las muchas facetas del veraneo regio, mientras fotógrafos como Alejandro Gilardi (“Los Italianos”) o Leandro, seguían realizando los retratos de familia “oficiales”.

Pero en el verano de 1924, Antonio Faci no fue ajeno a estos acontecimientos sociales que alteraban el día a día de la ciudad. Una secuencia de la reina

Victoria Eugenia embarcando desde los muelles de Calderón, así como un paseo en el carruaje por el entorno del Sardinero o las salidas de los reyes en El Giralda por la bahía de Santander, constituyen un testimonio gráfico del ambiente de la capital con motivo de la visita de los Reyes.

Además de este tipo de eventos sociales, la exaltación del arte y la cultura regional que se produce desde comienzos del siglo XX, tuvo también su reflejo en la celebración de festivales de canción popular y actuaciones de grupos folclóricos en determinados lugares de la provincia y muy especialmente, en la capital santanderina. Además de los festejos taurinos, desde el año 1900 se celebrará anualmente en la plaza de toros de Cuatro Caminos la llamada Fiesta Regional, así como otro tipo de actos folclóricos –bailes, saltos pasiegos y otras costumbres populares– e incluso, concurso de cantos regionales y actuaciones del Orfeón Cantabria.

Este tipo de acontecimientos socio-culturales tuvieron su apogeo a partir de las primeras décadas del siglo XX, cuando en paralelo a la ampliación progresiva de esta red de ferrocarril en la provincia de Santander, la movilidad de gentes y mercancía, tuvo un desarrollo espectacular, alentando un espíritu “regionalista” impulsado desde los sectores intelectuales de la sociedad santanderina.

Los miembros de las agrupaciones o sociedades de excursionistas que se constituyen en la provincia, aprovecharon los recorridos establecidos en las distintas líneas férreas para recorrer la región. El tren se convirtió por tanto en el icono de esa idea de que el progreso cambiaría el mundo y que pronto trascendería a las artes plásticas y a la forma de ver y mirar el mundo desde una nueva perspectiva. La imagen del ferrocarril pasó de pronto a ocupar su lugar en la

historia de nuestra pintura y, sobre todo, en la historia de nuestra fotografía.

Desde las páginas de las publicaciones locales también se fomentaba las salidas a visitar los rincones más pintorescos de la región y en ellas, la fotografía actuaba como un complemento de primer orden. Concretamente La Real Sociedad Amigos del Sardinero llegó a editar una Guía anual en la que se recomendaba expresamente en su portada y en el encabezamiento de la edición de 1920: “Excursionistas, visitad los pueblos de la provincia de Santander”, “Visitad las hermosísimas playas del Sardinero”, “Las playas mejores del mundo son las del Sardinero”, “La naturaleza creó lo mejor de los paisajes en las montañas de Santander”. La Guía incluía breves reportajes de lugares concretos de la provincia en los que se repasaba sus vías de acceso, comunicaciones, clima, monumentos, lugares de alojamiento, etc. Estos reportajes se acompañaban de una o dos fotografías del lugar referido, aunque no figura su autor.

A estos esfuerzos altruistas se sumaron intelectuales, periodistas y profesionales de todo tipo. Conviene recordar a este respecto la celebración del X Congreso Nacional de Arquitectos que tuvo lugar en Santander en agosto de 1924 y en el transcurso del cual, fue presentada la primera *Guía de Santander* realizada por el arquitecto santanderino Elías Ortiz de la Torre y a la que su colega Javier González de Riancho se refirió como “bello trabajo, que puede ser además de utilidad para los congresistas”. Esta *Guía* iniciaba una línea seguida por otras publicaciones posteriores que tendrán como objetivo potenciar el turismo en la provincia y el conocimiento de sus principales monumentos. Ortiz de la Torre compartía con Martinell y con

el grupo de arquitectos encabezados por Torres Balbás y Anasagasti, la necesidad de llevar a cabo el estudio y conservación de un tipo de arquitectura que se asocia a una forma de vida, adaptándolo a la vida del siglo XX, pero sin las estridencias del nuevo estilo. Frente a esta, la postura del arquitecto e ingeniero Leonardo Rucabado partía de los estudios sobre la arquitectura rural para elaborar un regionalismo arquitectónico.

En esta línea y fruto del trabajo de varios años de trabajo de campo es el texto que publicará tiempo después en dos tomos bajo el título genérico de *La Montaña Artística*. En 1926 verá la luz el primero de ellos, dedicado a la *Arquitectura Religiosa* y cuyos textos escritos por Ortiz de la Torre aparecen acompañados de 48 fotografías realizadas por el aficionado Fernando Cevallos de León y, posiblemente, por Antonio Faci. Se recogen en ese tomo quince monumentos religiosos de la región: Santa María de Lebeña, Santillana del Mar, Cervatos, San Martín de Elines, Silió, Santa María de Piasca, San Sebastián de Ojedo, Santa María de Yermo, Santa Marina de Udalla, Santa María del Puerto en Santoña, La Asunción en Laredo, Catedral de Santander, Santo Toribio de Liébana, Ntra. Sra. de la Anunciación en Castro Urdiales y Nuestra Señora de los Ángeles en San Vicente de la Barquera. De todos ellos, encontramos fotografías en la obra de Faci muy similares, casi exactas, a las que ilustran el texto, tomadas desde el mismo punto de vista y con idéntica perspectiva.

Lo mismo ocurre con la segunda parte de esta obra, publicada en 1927 y titulada *Arquitectura Civil*, cuyas fotografías realizadas no ya por aficionados como Cevallos sino por autores como Duomarco, Araúna, Guitián, Fillol y el propio Ortiz de la Torre, mostrarán muchas similitudes con las realizadas por Faci a

casonas, palacios, torres, portaladas y rollos de diferentes lugares de la provincia. Sabiendo que ambos fotógrafos aficionados compartieron andanzas por los lugares de la provincia, no sería descabellado atribuir a Faci algunas de las imágenes que reconocemos suyas en estas publicaciones.

4.5 Los modos de vida y los tipos humanos

Hasta mediados del siglo XIX, dos eran los grupos sociales que ocupaban la base de la sociedad tradicional de la provincia de Santander: los campesinos y la gente del mar. En el último tercio del siglo XIX, escritores como José María de Pereda o Amós de Escalante, introdujeron en sus obras literarias una imagen etnográfica de la sociedad y de la cultura. Ya en la primera mitad del siglo XX, junto a la existencia de literatos que comienzan a reflejar en sus obras la mirada etnográfica –como Manuel Llano o Hermilio Alcalde del Río– aparece la investigación científica con autores como Luis de Hoyos Sáinz, Manuel de Cossío, Sixto Córdova, Tomás Maza Solano, etc., y a ella se sumará la actividad de pintores y fotógrafos, lo que dará como resultado un alto auge de este tipo de estudios sobre la cultura popular.

Esa cultura popular no pasó desapercibida para Antonio Faci. Sus fotografías captan los rostros, las expresiones y la mirada de esas gentes que parecían no tener ningún tipo de representación, ni siquiera voz y que ahora, gracias a él se nos muestran visibles. Su obra traduce la visión etnográfica de la realidad.

Los distintos modos de vida –pastoril, agrícola, recolector, artesanal y marinero– dieron lugar a diferentes miradas por parte de los etnógrafos, de los literatos, de los artistas y de los fotógrafos. Las duras condiciones de vida derivadas del mundo rural y de las gentes del



Últimas fotografías de Antonio Faci, 1950

mar, aparecen dignificadas de manera especial en la obra de Antonio Faci. Gracias a las imágenes de Faci, prestamos atención a unos grupos sociales hacia los que casi nadie miraba. A través de estas fotografías, los trabajadores y la gente común irrumpen perdurablemente en la memoria colectiva.

Tanto en la vida rural como en la del sector pesquero, la mujer desempeñó y desempeña un papel fundamental, papel que adquiere un especial protagonismo en las fotografías de Antonio Faci. Del mismo modo, las escenas ganaderas y las labores propias del campo que aparecen recogidas en los negativos de este fondo fotográfico están protagonizadas, en gran medida, por mujeres, en un mundo en el que su esfuerzo y su trabajo no siempre fue justamente valorado. Estas escenas constituyen capturas del tiempo realizadas de manera improvisada, con la instantaneidad de lo que para muchos se repetía

de manera cotidiana. La pasiega ha sido uno de los tipos humanos más fotografiados de la Cantabria rural, tanto en formato de tarjeta postal como representación de un modo de vida típicamente montañés como en fotografías de aficionado. Su particular atuendo y el uso del cuévano fueron sus rasgos más característicos, aunque avanzando las primeras décadas del siglo XX la pasiega siguió la moda general en el mundo rural, sin perder por ello una identidad que le era propia. Tanto en un caso como en el otro, las fotografías de Antonio Faci constituyen para nosotros un elogio a estas identidades culturales en proceso de desaparición.

Bibliografía

- ALONSO LAZA, M. (2005). *Julio García de la Puente (1868-1957)*, Santander: Cantabria Tradicional.
- ALONSO LAZA, M. (2006). *México en Cantabria. Imágenes de un patrimonio común*, Santander: CDIS.
- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, M.Á., LOSADA VAREA, C. y SAAVEDRA ARIAS, R. (2012). *Patrimonio destruido en Cantabria*. Santander: Publican. Ediciones Universidad de Cantabria.
- ARAMBURU-ZABALA, M.Á. y LOSADA VAREA, C (2016). "Las Asturias de Santillana en 1890: el fondo fotográfico Quijas", en CISNEROS, M. y CUÑAT, V. (eds.). *Patrimonio olvidado, Patrimonio recuperado*. Santander: Ediciones Universidad de Cantabria. pp. 95-126
- ARAMBURU-ZABALA, M.Á (2016). *Leonardo Rucabado y la arquitectura española (1875-1918)*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- CRABIFFOSSE CUESTA, F. (2000). "Fotografía y emigración a América", en *Asturianos en América (1840-1940). Fotografía y emigración*. Gijón: Museo del Pueblo de Asturias. pp. 11- 98.
- FERNÁNDEZ RIVERO, J.A. (2004). *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*. Málaga: Editorial Miramar.
- FERNÁNDEZ SOBREMAZAS, A. (2006). *Wünsch. Pasión por la fotografía*. Santander: Ediciones Creática.
- GUTIÉRREZ LÁZARO, C. (2007). "La sociedad en la Cantabria Liberal", en Suárez Cortina, M. *Historia de Cantabria*, T. II. *La Cantabria Contemporánea*, Santander: Fundación Marcelino Botín. pp. 69-84.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, J. (ed.) (2007). *Miguel Rojo Borbolla. Fotografías de la vida campesina. Puertas de Cabrales 1904-1913*. Gijón: Museo del Pueblo de Asturias.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2005). *Historia de la Fotografía en España. Fotografía y Sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunweg Editores.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2010). *La memoria del tiempo. Fotografía y sociedad en Castilla y León 1839-1936*. Madrid: Lunweg Editores.
- LOSADA VAREA, C. (2008). *Liérganes en la Fotografía*, Pámanes.
- LOSADA VAREA, C. (2010). *Antonio Faci (1881-h.1950). El legado fotográfico de un indiano montañés*. Santander: Publican. Ediciones Universidad de Cantabria.
- MIGUEL SÁEZ DE URABAIN, A. (coord.) et al (2010). *Un siglo de fotografía en Burgos (1840-1940)*. Burgos: Universidad de Burgos. Servicio de Publicaciones e Imagen Institucional.
- PÉREZ GALLARDO, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid: Cátedra.
- RIEGO AMÉZAGA, B. (1986). "Historia de la fotografía de Cantabria", en *Historia de la fotografía española 1839-1986*. Barcelona: Lunweg.
- RIEGO AMÉZAGA, B. y ALONSO LAZA, M. (eds.) (1996). *Instantes de la Memoria (Torrelavega en sus fotografías) 1878-1960*. Torrelavega: Ayuntamiento de Torrelavega.
- RIEGO AMÉZAGA, B. (2000). *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*. Girona: CCC Ediciones y Centre de Recerca i Difusió de la Imatge, Ayuntamiento de Girona.

EL CUERPO ES EL LUGAR. RELATOS VISUALES CONTEMPORÁNEOS DEL TURISMO EN ESPAÑA

Carmelo Vega
Universidad de La Laguna

Resumen

La construcción del imaginario turístico de España se inició en el siglo XIX con las aportaciones de viajeros, artistas y fotógrafos que dieron una visión del país sustentada en los estereotipos formales y estéticos de la época (lo pintoresco, lo extraño, lo diferente, lo peculiar, lo local). Esas imágenes describían España como un conjunto de lugares interesantes (paisajes, ciudades, monumentos), de tipos humanos distintos y de costumbres características. Sin embargo, los discursos contemporáneos de promoción turística plantean una nueva forma de representación: España no es ya solo un lugar geográfico o cultural sino un espacio y un tiempo de experiencias y de emociones que transforman al viajero.

Palabras clave: Arte, viaje, turismo, fotografía, tarjetas postales, campañas turísticas.

Abstract

The creation of the tourist image of Spain began in the nineteenth century with the contributions of travelers, artists and photographers who gave a vision of the country based on the formal and aesthetic stereotypes (the picturesque, the strange, the different, the peculiar). These images described Spain as a set of interesting places (landscapes, cities, monuments),

different human types and characteristic customs. However, contemporary discourses of tourism offer a new form of representation: Spain is no longer just a geographical or cultural place but a space and a time of experiences and emotions that transform the traveler.

Keywords: Art, travel, tourism, photography, postcards, tourism campaigns.

1. España y el imaginario del viaje en el siglo XIX

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la fotografía ayudó a construir y consolidar una imagen de España, cargada de estereotipos y lugares comunes que procedían de una determinada tradición gráfica y literaria. Desde el punto de vista iconográfico, esa imagen se había ido formando de manera progresiva con aportaciones previas que establecieron las bases diferenciales de una identidad cultural española en el contexto europeo de la época. A grandes rasgos, respondía además a una visión idealizada, pintoresca y romántica de nuestro país, elaborada desde fuera: la implantación de esos estereotipos estuvo directamente asociada a los antojos y deseos de los viajeros, que vieron, interpretaron y proyectaron una idea de España desde la perspectiva reduccionista, sintética –y muchas veces, superficial y pasajera– del extranjero.

Esa traducción particular del territorio y de la cultura española se hizo por tanto, a partir de sus intereses, obsesiones y gustos foráneos que se fueron repitiendo y reproduciendo hasta consolidar un imaginario característico de lo español que, con variantes, se mantuvo hasta finales de ese siglo. Sin embargo, no debemos desdeñar ciertos aspectos conceptuales de esa mirada forastera puesto que, como estrategia de aproximación y aprehensión de lo ajeno y de lo distinto, nos propone una perspectiva distanciada de las cosas que, a veces, transforma esa superficialidad en pura formulación de lo esencial de un lugar.

El relato gráfico decimonónico de España y de lo español se iría fraguando poco a poco, en las láminas grabadas de las narraciones de viaje de ese periodo, que acabaron reduciendo la imagen del país en una suerte de combinación de elementos que incluían la representación de la naturaleza, la cultura y las costumbres populares. El *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne* (París, 1806-1820), de Alexander Laborde, o *L'Espagne* (París, 1874), redactado por Jean-Charles Davillier e ilustrado por Gustave Doré, son, en este sentido, dos buenos ejemplos, entre otros muchos, de publicaciones ilustradas que mostraron a los lectores de la época una particular visión de España.

Los grabados del *Voyage* transpiran una clara sensibilidad romántica en la interpretación de la naturaleza y la historia cultural en España, combinada con una voluntad de representación topográfica del territorio: las "vistas" panorámicas de ciudades, las "perspectivas" de calles, rincones urbanos y monumentos históricos, las vegetaciones extrañas o pintorescas, o, en fin, los paisajes naturales (montañas, precipicios, barrancos, cascadas, valles, sierras, bosques) apelan a

la descripción minuciosa de los lugares, convertidos en escenarios de la vida cotidiana y enclaves de la crónica costumbrista local, pero también en el decorado perfecto para la afirmación de la experiencia viajera.

En este sentido, el que viaja no solo proyecta su mirada sobre el espacio transitado, seleccionando y traduciendo lo que ve, sino que se convierte en parte integrante de ese paisaje. Si entendemos el paisaje como una construcción cultural, comprenderemos mejor que lo que hace el viajero es simplemente revelar un paisaje posible, del que él mismo forma parte: de este modo, la experiencia viajera se convierte en presencia activa del viajero. De ahí, que en los grabados de la mayoría de los libros de viaje, desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX, se insista en incorporar la imagen del viajero como un elemento más que ayuda a configurar y a dar sentido al paisaje visitado y representado pues el viajero es, ante todo, contemplador y transcriptor de esa experiencia en un espacio dado. Él registra –dibuja, y toma notas de– lo que ve: él se ve –y los grabados nos lo muestran– a sí mismo en el acto de la contemplación del espectáculo de la naturaleza o de la historia.

De esta manera, se explica mejor la incorporación de, al menos, dos motivos que se repiten una y otra vez en las láminas del libro, y que funcionan como metáforas visuales del viaje y de la vida: en primer lugar, la representación del camino o de la carretera, como una línea trazada sobre el territorio geográfico que conecta al viajero con su destino –el camino como zona de tránsito–, y permite el encuentro con y entre los lugareños –el camino como espacio de diálogo. No debe olvidarse que las dificultades y peligros de los caminos o los problemas y características de los medios

de transporte y comunicación en España, fueron una de las preocupaciones expresadas por el propio De Laborde durante su viaje, que le llevaron a incluir un capítulo específico dedicado a este tema, además de añadir una litografía sobre “el modo de viajar en España”, en la que, como compendio visual, ofreció en una sola imagen todas las opciones que el viajero tenía en sus traslados por el país.

En segundo lugar, la representación del viajero y/o personajes locales junto a las ruinas de antiguas construcciones (arcos de triunfo, sepulcros, acueductos, templos), en actitud de descanso o de contemplación ensimismada del monumento. Este tipo de imágenes reforzaban la idea, señalada por De Laborde en el texto, de la extraordinaria riqueza histórica de España, cuya identidad nacional era el resultado de influencias de magníficas culturas y pueblos que se habían ido sucediendo desde la antigüedad. Pero, además, constituían una reflexión simbólica sobre el sentido de la historia y del paso del tiempo, mostrando la grandeza del pasado como una simple y destrozada huella, rastro de una presencia, un recuerdo fugaz similar al que el viajero dejaba en el lugar tras su partida.

El interés por los monumentos artísticos del pasado en España explicaría también la aparición de algunas publicaciones promovidas o realizadas, a lo largo del siglo XIX, por artistas y escritores españoles, como Jenaro Pérez-Villaamil, Francisco Javier Parcerisa o Francisco Pi y Margall. En todos ellos, encontramos una similar predilección por la narración descriptiva y panorámica de los paisajes, ciudades y monumentos, que iban dando forma ya a un catálogo temático y formal (que redundaba casi siempre en el uso de los mismos puntos de vista) de los lugares paradigmáticos, y se

completaba con alusiones pintorescas y costumbristas al modo de vida español, insistiendo en ciertos mitos de la cultura popular y en el retrato de determinados “tipos” nacionales característicos.

El propio De Laborde había incluido ya en su libro, algunas estampas sobre las costumbres populares españolas, mostrando por ejemplo, escenas relacionadas con el mundo religioso (“Ofrenda a Nuestra Señora”), la vestimenta (“Trajes españoles en Toledo”), la cultura de la muerte en España (“Vista de un niño difunto”), interiores de posadas (“Vista interior de una posada en el Reyno de Valencia”), o escenas de bailes (“Dança del Bolero, à Granada”). Por su parte, Pérez de Villaamil, en su *España artística y monumental. Vistas y Descripción de los sitios y monumentos más notables de España* (París, 1842-1850), añadió también una interesante escena interior de baile, con una minuciosa descripción de los personajes (“Un bayle de gitanos. Costumbres andalouses”), que, en cierta forma, prelude los extraordinarios grabados que Gustavé Doré compuso a partir de los dibujos de su viaje en España junto a Charles Davillier.

Además de algunas vistas panorámicas de paisajes y ciudades, Doré y Davillier concentraron su atención, sobre todo, en las costumbres locales españolas (las corridas de toros, los bailes), dando un protagonismo absoluto a la descripción de toda clase de “tipos” del país (bandoleros, mendigos, campesinos). A pesar del carácter artístico de los dibujos y grabados de Doré, se percibe en ese conjunto de retratos y escenas de costumbres la voluntad de crear un cierto inventario de rostros, en correspondencia con determinados estereotipos literarios y culturales de los hombres y mujeres de España. En este sentido, las imágenes de Doré se

articulan a partir de una visión del otro que nace de la constatación y, hasta cierto punto, de la admiración de la diferencia.

2. Aportaciones de la fotografía

Aunque *L'Espagne* se publicó en formato libro en 1874, el texto y los grabados habían comenzado a difundirse en París, por entregas en la revista *Le Tour de Monde*, entre 1862 y 1873. No es casualidad que la fecha inicial de aparición de esos primeros artículos coincidiera con la producción y difusión de algunos proyectos fotográficos sobre España realizados, de nuevo, por fotógrafos de origen extranjero que visitaron, y en algunos casos se quedaron de forma permanente en nuestro país. De esos proyectos, nos interesa resaltar sobre todo, el álbum *Views in Andalusia*, publicado en 1864 por Robert P. Napper que incluía varios retratos de gitanos, pastores y granjeros, o los retratos de tipos españoles y "escenas" de Charles Clifford o de Jean Laurent. En ambos casos, estos fotógrafos organizaron su trabajo en España bajo la lógica estructural del catálogo: Clifford con su *Álbum monumental de España* (que tras su muerte, en 1863, completó su esposa Jane Clifford), y Laurent, con su *Guide du Touriste en Espagne et Portugal ou Itinéraire à travers de ces pays, au point de vue artistique, monumental et pittoresque*, que recogía el catálogo de toda su obra (con más de 5000 referencias en 1879). Como era habitual en aquella época, a través de esos catálogos, cualquier persona interesada podía adquirir de forma directa o través de correo las fotografías que seleccionara, simplemente adjuntando el número de referencia de cada una de ellas. En el catálogo de Laurent, las fotografías se organizaban por regiones

(ocho para España y una para Portugal), incluyendo imágenes de paisajes, rincones urbanos, monumentos, obras de arte y "tipos de raza, trajes y costumbres".

Este modelo organizativo del catálogo, lo siguieron otros fotógrafos a finales del siglo XIX (por ejemplo, el británico J.H.T. Ellerbeck con su *Catalogue of Photographic Views of Madeira and The Canary Islands*, publicado en Liverpool en 1892), para atender las demandas del nuevo público de turistas que viajaban a España y que compraban estas fotografías como *souvenir* del viaje.

En el trabajo de estos fotógrafos y en la estructura misma de esos catálogos quedaron definidos ya los paradigmas de representación fotográfica de España como entidad territorial y cultural que, como hemos visto, procedía del conjunto de imágenes anteriores elaboradas por los viajeros y traducidas y reproducidas por grabadores profesionales de París o de Londres. Esas fotografías testimoniaban ahora lo que, en aquellos momentos era España para los extranjeros pero, sobre todo, indicaban lo que había que ver, lo que había que visitar, lo interesante de cada lugar.

3. España como postal turística

Esa dinámica de identificación y explicación de los lugares de España se traspasó inmediatamente a las tarjetas postales que asumieron este sistema de reducción conceptual: la postal turística expone, concentra, determina y señala lo característico, lo propio, lo que define el lugar. Más aún, con el tiempo, estas postales acabaron popularizando una imagen convencional de los territorios o los motivos representados (la postal "era" el lugar), hasta acabar convirtiéndose en una reconstrucción idealizada del espacio fotografiado

(embellecido, perfecto). Por otro lado, el señalamiento de la postal turística no se refiere solo al lugar sino también al visitante del mismo: ante los demás (los destinatarios del mensaje), la postal enviada lo ubica y lo coloca en el mundo, informando de sus recorridos. Mandar una postal supone afirmar un "yo estoy aquí", un disfrutar del destino, del lugar, de la experiencia turística. Por supuesto, este sistema reductor potencia también las identificaciones abstractas de esos lugares que, en ocasiones, acaban sintetizados en la representación de un monumento, una obra de arte, un accidente geográfico, un determinado producto local, una comida, una flor, etc.

Una variante temática muy interesante de las postales turísticas contemporáneas, es la que se refiere a la idea del cuerpo como "lugar". Por supuesto, existen en la historia de las representaciones gráficas algunos ejemplos de interpretación simbólica y antropomórfica del territorio, en los que el mapa adopta la forma de una figura humana: uno de los más conocidos es la imagen de Europa como "virgen" que nos ofreció Johanes Putsch, en su *Itinerarium Sacrae Scripture* (Magdeburgo, 1581), donde la silueta del continente se corresponde al cuerpo vestido de una mujer.

Los mapas han servido y sirven para conocer nuestra posición en el mundo, para no perdernos. En cierta manera, las postales turísticas son nuestros mapas contemporáneos pues identifican, señalan y definen el imaginario de nuestros deseos y nos ayudan también a no perdernos, a saber dónde ir, lo que ver y cómo verlo. El uso turístico del cuerpo –especialmente el de la mujer– como reclamo y adorno del paisaje (en el mismo plano que una vegetación decorativa), ha dejado paso en los últimos años, a la idea del cuerpo

como un territorio que se visita, transita, recorre y se goza, estableciendo así una relación de semejanza entre el lugar como objeto del deseo del viaje y la mujer como objeto de deseo sexual. En cierto modo, esta emergencia del cuerpo femenino como espacio de tránsito que se expone, se muestra y se abre a la mirada del que viene de fuera (como el propio destino turístico), sería también una constatación colateral y metafórica del fenómeno del turismo sexual.

Dejando al margen otras consideraciones morales sobre este tipo de turismo o sobre el carácter banal o vulgar de tales imágenes (que en ocasiones roza los límites de la pornografía turística), estas postales señalan también una línea de acción consolidada en los últimos años y relacionada, paradójicamente, con la disolución del lugar turístico a favor de las tesis del turismo experiencial. Este fenómeno se percibe de una manera más clara en el ámbito de las campañas promocionales de los distintos organismos que dirigen el turismo en España y cuyas directrices fundamentales se encuentran en los diferentes planes estratégicos del turismo elaborados en las últimas décadas.

4. Una imagen turística institucional

En términos generales, y como veremos a continuación, la publicidad turística ha apostado por renunciar a la imagen del lugar como territorio simbólico de identidad y profundizar en otro tipo de conceptos. Si se analizan las numerosas campañas que desde principios del siglo XX, han contribuido a establecer una imagen oficial de España como destino turístico –a través de carteles y folletos y, más recientemente, de materiales visuales digitales–, diseñados y editados por los organismos estatales competentes (Comisaría Regia del Turismo,



Francisco Andrada, *Espagne. L'Espagne est belle... toute l'année*. Cartel, Patronato Nacional del Turismo, 1930. Instituto de Estudios Turísticos, Madrid

Patronato Nacional del Turismo, Dirección General del Turismo, y, en la actualidad, Turespaña), vinculados a diferentes ministerios en distintas épocas (Gobernación, Información y Turismo, Industria, Comercio y Turismo, y otros), queda claro este proceso de transformación y

reconversión de la imagen del destino turístico español.

En los carteles turísticos desde finales de los años 20, promovidos por el Patronato Nacional del Turismo, en campañas o eslóganes como "Visite España", "Bellezas de España", "España es bella" o "España es diferente", se insistía aún en muchos de los discursos descriptivos y expositivos en torno a la naturaleza y cultura españolas que vemos en la fotografía del siglo XIX. La mayoría de las imágenes de esos carteles, pintadas o fotografiadas, apelaban todavía a un repertorio de identidad de lo español sustentado en la exhibición de lugares o rincones significativos y fácilmente reconocibles o en la presentación de escenas con tipos, vestimentas y costumbres locales.

5. De la disolución del lugar a la España experiencial

Esta tendencia se mantuvo en las décadas siguientes: la representación del lugar (su belleza, su diferencia), seguía siendo el mejor activo de la propaganda turística española. Las diversas campañas publicitarias a partir de la década de los 80, como *Spain. Everything under the sun* (1983-1991), *Passion for life* (1992-1995), *Spain by* (1996-1997), y *Bravo Spain* (1998-2001), mantuvieron aún, con ciertas variantes, estos planteamientos a pesar de ir proponiendo ya una mayor diversificación del destino, más allá de la oferta de sol y playa, y una apuesta por el carácter experiencial del viaje en España, además de la incorporación de nuevas estrategias formales y comunicativas de los mensajes turísticos.

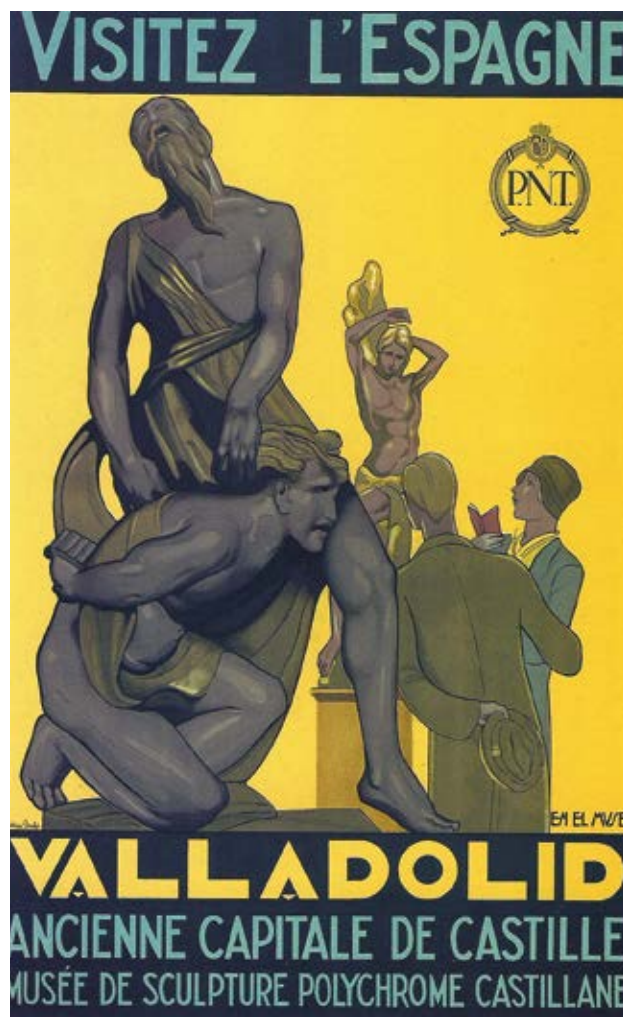
Sin embargo, el cambio en los conceptos y en las formas se produjo en el año 2002 con la nueva campaña *Spain marks* (2002-2004), en la que el desplazamiento de la imagen del lugar se convirtió en una de sus principales credenciales, mientras ganaba terreno la idea

de las experiencias vividas y sentidas por el visitante durante su estancia en España, tal y como señaló Piñales Leal (2004), en el texto de promoción de esta campaña:

España no es solo un lugar (...); es un viaje de los sentidos y del alma. Es una forma de entender la vida. Solo en España la vida se concibe de una forma mucho más rica, apasionada, más completa: se vive plenamente. Por eso, todo aquel que haya pasado por España nunca volverá a ser el mismo. Llevará una señal, una marca: la huella de su paso por España. El viajero y su marca. El principal protagonista de la campaña será el público al que va dirigida, el turista extranjero y se mostrará transformado por la huella que ha dejado en él su paso por España (...). Se transmite con fuerza el hecho de que se ha vivido una experiencia (p. 94).

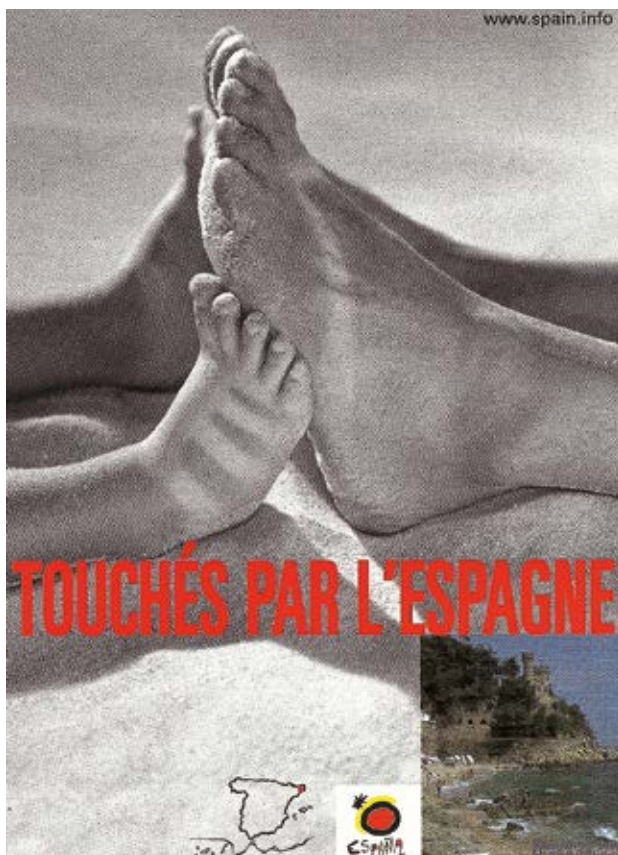
Este reajuste del sujeto turístico mostrado fue fundamental: no se trataba ya de mostrar directamente las particularidades geográficas y patrimoniales españolas (que, por supuesto, se presuponían como el escenario de tales experiencias), o al habitante autóctono con sus costumbres y estilo de vida, sino de certificar cómo esa geografía, esa cultura y esas costumbres cotidianas determinaban la experiencia del visitante y lo transformaban de manera radical.

La idea central de la campaña era, por tanto, que la experiencia en España marcaba y cambiaba para siempre al que viene de fuera. De este modo, el rostro y el cuerpo del turista se convirtieron en los protagonistas centrales del mensaje publicitario, que no era otro que la mutación vital y emocional operada sobre el visitante y reflejaba a través de determinadas señales y marcas físicas que operaban como sutiles recuerdos de la experiencia (la piel bronceada, un tatuaje, un peinado, una



E. Santonja Rosales, *Visitez l'Espagne*. Valladolid. Cartel, Patronato Nacional del Turismo, 1929. Instituto de Estudios Turísticos, Madrid

lágrima, una sonrisa, etc.). Y, aunque no era la primera vez que la publicidad del turismo en España aludía al protagonismo directo del turista (en algunos carteles



Imágenes de la campaña *Spain marks*, (versión para turismo francés). Turespaña, 2002-2004

desde finales de los años 20, aparece como motivo principal, la figura del turista contemplando museos o disfrutando de las playas), a partir de entonces y hasta la fecha, iba a erigirse y consolidarse como el eje vertebral de todas las campañas promocionales turísticas.

El rostro y el cuerpo del turista, las impresiones y los sentimientos del visitante acabarían desplazando, de este modo, la idea tradicional de lugar en la iconografía turís-

tica: el viaje contemporáneo *tiene lugar* ahora en ese nuevo mapa simbólico de las emociones; la felicidad del viaje no procede solo del contacto con un espacio diferente, atractivo, agradable y hospitalario sino que es el resultado de una experiencia interior de descubrimiento y reencuentro gozoso con uno mismo (VEGA, 2010).

Desde el punto de vista de la construcción de una imagen turística contemporánea de nuestro país, la

aplicación del programa “España experiencial” consolidado en el Plan del Turismo Español Horizonte 2020 (2008), resultó decisivo, pues no solo recogía determinadas líneas de actuación desarrolladas ya en diferentes planes de objetivos y planes operativos desde 2005, sino que explica el sentido y las intenciones de las dos últimas campañas de promoción turística: *Smile, you are in Spain* (2005-2010) y *I need Spain* (desde 2010)¹.

6. Smile, you are in Spain

Smile, you are in Spain (2005-2010) continuó el discurso de la experiencia del turista elaborado ya en *Spain marks*, resaltando las particularidades del modo de vida español como valor diferenciador. La referencia a la felicidad del turista se concretaban a partir de tres ideas clave: “contagio”, “intercambio” y, de nuevo, transformación. Los “valores” de nuestra “manera propia de sentir y vivir la vida” se podían transmitir y compartir: “nuestros turistas se contagian de ella, pueden sentirla y vivirla como propia y no solo como espectadores, desde el momento en que llegan a nuestro país”. El turista que vive “experiencias en primera persona” (el “yo” turista), deja de ser espectador, deja de contemplar desde la distancia para “formar parte” de aquello que visita (el “otro yo”):

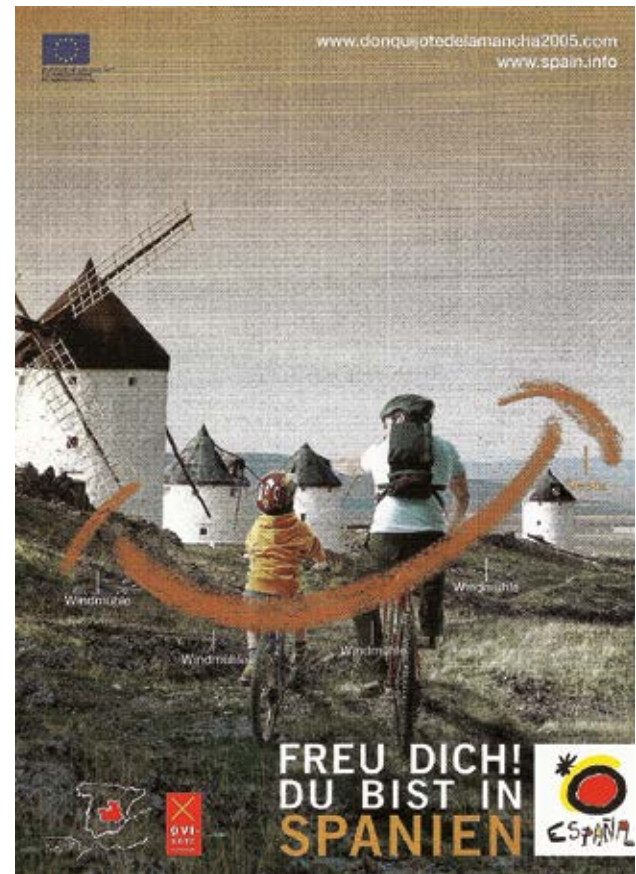
No basta con viajar a un determinado destino turístico, sino que para vivirlo en primera persona, es importante ofrecer la posibilidad de formar parte de ese otro estilo de vida. Se trata de proponer una manera de vivir (...). No se trata de vivir una realidad distinta, un entorno exótico y lejano, sino ser otro yo mismo saliendo de la realidad cotidiana y disfrutando de otra manera diferente de vivir, de otro ritmo, de otras experiencias. Se trata de buscar y suscitar emociones. De ahí, por ejemplo, la importancia de las relaciones, de los intercambios, no solo con quien estamos compartiendo el viaje sino también con quienes viven la vida de esa otra manera, la población local, porque las experiencias se construyen en buena medida por las relaciones².

En este contexto, pensar el turismo como un acto experiencial exigía también una valoración de la calidad de esa experiencia: ésta debía ser “auténtica” y segura. Según los nuevos parámetros, autenticidad significaba superación de lo típico: lo auténtico era la cultura, pues como apuntaba el *Plan de objetivos para la promoción exterior del turismo* (2007):

La puesta en valor de lo histórico en sentido amplio (tradiciones, monumentos, costumbres,...) no

1 Véanse, entre otros, los planes de objetivos para la promoción exterior del turismo, publicados por Turespaña en los años 2005, 2006 y 2007; el *Plan Operativo Turespaña 2008*, donde se definían las políticas para el desarrollo turístico español entre 2008 y 2012, que, a su vez, seguían los esquemas generales diseñados en el *Plan del Turismo Español Horizonte 2020*.

2 En una interesante derivación del concepto “El Otro Yo”, la Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía promovió, en 2014, una nueva campaña turística con el eslogan de “Tu mejor tú”, que incidía en la idea del viaje como una experiencia transformadora, tal y como se recogía en algunos de sus textos promocionales: “De tantos lugares como hay en el mundo, Andalucía es un lugar único. Es el único lugar donde no solo se viene a hacer turismo. Aquí se viene: a ser tú mismo [...]. En cuanto pones un pie en Andalucía ya no eres tú. Eres: tu mejor tú”. Véase: <<http://www.andalucia.org/es/tumejortu/>> [Consulta: 1 de marzo de 2017].



Imágenes de la campaña *Smile, you are in Spain*, (versión para turismo francés y alemán). Turespaña, 2005-2010

entendido como valorización o nostalgia del pasado o de lo folklórico sino como elementos que ayudan a entender el presente, a comprender no solo el porqué de lo que estamos visitando sino también las relaciones e interrelaciones entre culturas y pueblos. Porque además de vivir en primera persona se busca aprender, descubrir, se trata de poner en valor la integración en lo cotidiano, en

esa forma propia de vivir, de elementos culturales propios vividos en el presente por la población local. La traducción conceptual y visual de ese conjunto de relaciones "auténticas" que el extranjero podía vivir de forma "segura" en el "entorno europeo" de España, se concretó en esta campaña en el uso simbólico de la sonrisa como expresión de la felicidad turística. Aunque no era un recurso nuevo, ya

que la sonrisa había sido y sigue siendo un recurso gráfico y publicitario muy frecuente en diversas campañas comerciales y turísticas, la propuesta que se hizo en *Smile* rompía con todos los planteamientos anteriores.

La mayoría de esas campañas aludían a la sonrisa como símbolo de la hospitalidad: es el habitante del destino el que amable, solícito y con una sonrisa en la boca da la bienvenida al visitante. La sonrisa del que recibe al extranjero fue, por ejemplo, uno de los argumentos centrales de la campaña de promoción turística *Bonjour*, elaborada en Francia entre 1994 y 2004, con eslóganes como “En France, le sourire vient du coeur” (2001), junto al logo de una sonrisa simplificada (una línea curva flanqueada por dos líneas curvas más pequeñas a modo de comisuras de los labios), que recuerda mucho a la de *Smile*. También en Francia, en 2008, se presentó la primera edición de la campaña *Paris vous sourit*, con el objetivo de mejorar la imagen de la ciudad como destino, concienciando a los parisinos sobre la importancia del turismo en la vida cotidiana de la ciudad. La imagen gráfica de la campaña fue, de nuevo, la versión simplificada y lineal de una boca sonriente.

En España también se hicieron varias campañas de comunicación similares de carácter local, incluso anteriores a *Smile*, como la que presentó el Cabildo de Tenerife en 2003, con el lema de Tenerife amable, para, como en el caso anterior, fomentar entre la población insular un “buen trato hacia los turistas”. Esta

campaña, diseñada por Valladares. Diseño y comunicación, jugaba con un logo de sonrisa transformado en sol e incorporaba algunos visuales a modo de comic, sobre la conveniencia de “cuidar” a los turistas, convertidos en “nuestra mayor riqueza”. En este apartado, podemos citar también la campaña *Cádiz, la ciudad que sonríe*, promovida en 2006 por el Ayuntamiento de Cádiz y concebida por Cadigrafía. En este caso, el logo consistía en una mancha que simulaba una boca abierta sonriente con el nombre de la ciudad, dando forma a esa nueva tendencia de prescindir de la imagen del lugar: Cádiz no era un paisaje reconocible (una playa, un monumento), Cádiz “es su gente, es su sonrisa”. O en palabras de los diseñadores de la campaña: “Cádiz ya tiene su imagen y de ahora en adelante se conocerá su marca *La ciudad que sonríe* como una firma que recoge y representa todos los valores de la ciudad. Desde hoy, Cádiz te recibe con una sonrisa para que tu visita sea inolvidable”³.

¿Qué diferenciaba entonces a *Smile, you are in Spain* de todas estas campañas citadas? Fundamentalmente, al protagonista de la sonrisa: en esta ocasión no era el habitante del lugar el que intentaba agradar, con su actitud y amabilidad concentradas en un gesto, al visitante; era éste, el que sonreía al sentir la experiencia de una visita agradable, sabiéndose participe temporal de la vida y del destino soñados.

Así pues, una simple sonrisa –con una significación nueva–, resumía en el plano gráfico, la apuesta experiencial del turismo en España al tiempo que intentaba

3 Véase: <<https://www.cadigrafia.com/la-ciudad-que-sonrie-aplicaciones>> [Consulta: 1 de marzo de 2017]. Ese mismo lema y/o logo ha sido asumido con los mismos objetivos, en otros países como eje central de algunas campañas de promoción turística (Veracruz, el estado que sonríe, en México), o de campañas generales de concienciación social (Sonríe Ecuador, somos gente amable, en Ecuador).

mostrar el carácter personalizado y la diversidad de nuestra oferta turística mediante el uso, en la primera campaña de 2005, de grafismos y de colores distintos: "con el trazo diferenciado de la sonrisa, se intenta transmitir la personalización de la oferta (...): tenemos lo que los turistas están buscando y (...) cada uno de ellos puede dibujar su propia sonrisa". Además, ese trazo diferente de la sonrisa servía como línea simbólica del mapa de los deseos del turista, uniendo dos puntos distantes (las comisuras de los labios), bajo los que aparecían diversos términos y conceptos como expresión de la "riqueza de la diversidad" española, creando extrañas combinaciones de parejas de ofertas turísticas que, a veces se relacionaban con las imágenes fotográficas y otras veces, no tenían relación alguna, por ejemplo: "Feel/ Sun" (con una fotografía de dos turistas ante una escena de flamenco), "Discover/ Gazpacho" (una familia desfilando ante la Mezquita de Córdoba), "Bike/ Spa" (una pareja de excursión en bicicleta en un entorno rural), "Mill/ Siesta" (un hombre y un niño paseando en bicicleta entre unos molinos de La Mancha), "Gaudí/ Shopping" (una pareja fotografiándose en La Pedrera), "Dive/ Cuisine" (dos submarinistas sentados en la orilla de una playa), "Sand/ Paella" (una niña sonriendo en una playa), o "Business/ Tapas" (tres ejecutivos frente a la iglesia del Pilar, en Zaragoza).

En esta primera campaña de 2005, creada por las empresas Double You y Media Contacts, se realizaron 20 visuales (incluyendo carteles) y tres spots para televisión. En los años siguientes, el esquema base se fue modificando en diferentes variantes, desapareciendo esas parejas de términos e incorporando parejas de imágenes, separadas por una esquemá-

tica línea curva de color blanco que seguía aludiendo a la sonrisa, pero que tenía ahora un papel gráfico estructurador, de modo que la imagen superior hacía siempre referencia a escenas de turistas –a su experiencia española–, mientras la imagen inferior –de menor tamaño– mostraba una vista panorámica de lugares o escenarios turísticos, que podían intercambiarse a conveniencia, en función de las múltiples campañas cooperativas con las distintas comunidades autónomas o marcas interregionales.

7. I need Spain

Como vemos, desde 2004, las sucesivas campañas turísticas de promoción exterior de España han insistido sobre todo en hablar del turista o, mejor dicho, en hacerle hablar en primera persona, en hacerle "vivir experiencias en primera persona". En este contexto, mostrar al turista significa potenciar y resaltar sus necesidades emocionales. La última campaña de promoción exterior del turismo en España lleva por título *I need Spain* (2010), poniendo de relieve la continuidad de un discurso que, en apariencia, sigue teniendo una buena aceptación y que sigue cumpliendo los objetivos establecidos en los planes estratégicos institucionales para la identificación de España como una marca "experiencial, aspiracional y global", basada en una imagen que fomente la diversidad, modernidad, diferenciación, segmentación, internacionalización y adaptación de sus productos.

La campaña incluía inicialmente 40 visuales, algunos de ellos realizados, de nuevo, en colaboración con comunidades autónomas o con empresas, y presentados en diferentes soportes, con especial proyección a través de Internet. El logo de la campaña, resuelto en

trazos “espontáneos”, aparecía siempre junto al logo de Miró y cuando lo hacía de forma autónoma, incorporaba a modo de asterisco, la pequeña estrella diseñada por el artista catalán.

Para su divulgación internacional se editaron cuatro anuncios televisivos, más uno general que reutilizaba el contenido visual y sonoro de los anteriores. Dirigidos por el cineasta Julio Medem, los anuncios narran de manera emotiva y con “un espíritu de *road movie*”, microhistorias de 30 segundos sobre turistas en España, a partir de unos segmentos predeterminados: turismo juvenil, turismo senior, turismo oriental y turismo familiar. Los cuatro repiten además un mismo esquema: introducción (llegada al aeropuerto), desarrollo (actividades del turista), y epílogo (momento de descanso y reflexión sobre el viaje). En la introducción y en el desarrollo se va narrando lo que el visitante no necesita en España, mientras que en la última parte se expone, de forma relajada, aquello que necesitará después de una experiencia de viaje en nuestro país que, a modo de resumen y empatando cada uno de esos finales parciales, aparecen de nuevo como final del anuncio genérico para completar un relato sobre el viaje y la vida: “Necesito volver. Necesito volver a darme cuenta de lo que es realmente importante. Necesito que mi vida sea un viaje. Necesito que este viaje dure para siempre”.

Este planteamiento discursivo (negación, afirmación) formaría parte, como muy bien señala Mariottini (2012), de una estrategia comunicativa que involucra de forma activa al receptor, pues las imágenes

son evidencias empíricas a partir de las cuales el destinatario debe contribuir a reconstruir y terminar el mensaje a través de un procedimiento implícito,

inferencial, que integre los estímulos informativos – tanto verbales como visuales– recibidos. Al requerir la activación del procedimiento inferencial por parte del destinatario, el anuncio no solo está empleando estrategias de implicación pragmática del destinatario, sino que está exigiendo su colaboración activa para terminar el proceso de comunicación (p. 109).

A diferencia de los anuncios de *Smile, you are in Spain*, los de esta campaña se apoyan en la efectividad narrativa de las imágenes y en unos textos muy cuidados y sugerentes que intentan desvelar las particularidades de una forma de vida interpretada por la mirada extranjera. De nuevo, es el estilo de vida lo que explica “¿por qué *I need Spain?*”. Si se analizan las imágenes de cada uno de esos anuncios y el texto que sirve de presentación con voz en *off*, pueden obtenerse algunas claves para entender cuáles son los argumentos emocional-experienciales y los temas sobre los que se sustenta la actual imagen turística de España:

Título	<i>Amigos</i>
Segmento	Turismo joven
Protagonistas	Tres amigos: dos amigos reciben a un tercero y le enseñan el país y sus costumbres

Texto (voz en off)	Imagen (escenas)	Tema
[Presentación]: "Amigo, la primera palabra que he aprendido en español"	Encuentro de los tres amigos en un aeropuerto	Infraestructuras
"No necesito pensármelo dos veces"	Escena en la playa, práctica de deportes	Deportes, surf Ocio Playa
"No necesito que sea mío"	Desplazamiento en coche, visita a La Alhambra	Medios de transporte Arte
"No necesito televisión por cable"	Contemplando un partido en un campo de fútbol	Deportes, fútbol
"No necesito entenderlo todo"	Visita a un museo de arte contemporáneo	Arte
"No necesito esperar al fin de semana, no necesito chat"	Escena en una discoteca Escena en un bar	Vida nocturna, Fiesta Ocio
[Epílogo]: "Necesito volver. Necesito España"	Escena en el mar: flotando sobre el agua	Sol Playa

Título	<i>Seniors</i>
Segmento	Turismo senior
Protagonistas	Una pareja de edad madura

Texto (voz en off)	Imagen (escenas)	Tema
[Presentación]: "Amigo, la primera palabra que he aprendido en español"	Encuentro de los tres amigos en un aeropuerto	Infraestructuras
"No necesito pensármelo dos veces"	Escena en la playa, práctica de deportes	Deportes, surf Ocio Playa
"No necesito que sea mío"	Desplazamiento en coche, visita a La Alhambra	Medios de transporte Arte
"No necesito televisión por cable"	Contemplando un partido en un campo de fútbol	Deportes, fútbol
"No necesito entenderlo todo"	Visita a un museo de arte contemporáneo	Arte
"No necesito esperar al fin de semana, no necesito chat"	Escena en una discoteca Escena en un bar	Vida nocturna, Fiesta Ocio
[Epílogo]: "Necesito volver. Necesito España"	Escena en el mar: flotando sobre el agua	Sol Playa

Título	<i>Asiáticos</i>
Segmento	Turismo oriental
Protagonistas	Una pareja de jóvenes

Texto (voz en off)	Imagen (escenas)	Tema
[Presentación]: "A veces es necesario irse lejos para encontrarse con uno mismo"	En un aeropuerto, preparándose para partir	Infraestructuras
"No necesito un taxi"	Paseo por las calles de Sevilla	Ocio
"No necesito que me lo cuenten"	Comiendo en un restaurante con la ciudad de Toledo al fondo	Gastronomía
"No necesito cuatro años de garantía"	Comprando un reloj de pulsera en un rastro	Compras
"No necesito que me lo envuelvan"	Escena de compras en una zapatería	Compras
"No necesito dormir para soñar"	Contemplando monumentos en Barcelona (Torre Agbar, Sagrada Familia)	Arte
"No necesito saber a dónde voy"	Desplazamiento en coche, turismo de montaña	Medios de transporte Naturaleza
[Epílogo]: "Necesito que mi vida sea un viaje. Necesito España"	Escena de baile romántico, en una discoteca	Vida nocturna Ocio, Fiesta

Título	<i>Familia</i>
Segmento	Turismo familiar
Protagonistas	Una pareja con tres niños pequeños

Texto (voz en off)	Imagen (escenas)	Tema
[Presentación]: "Cuanto menos cosas pongas en tu maleta, más espacio queda para las vivencias"	En un aeropuerto, preparándose para partir	Infraestructuras
"No necesito baby-sitter"	Escena en la playa, tomando el sol; niños jugando en el agua	Sol, Playa
"No necesito fast, necesito food"	Comiendo una paella en un restaurante junto al mar	Gastronomía
"No necesito tener los pies en la tierra"	Escena en un velero	Ocio
"No necesito palabras"	Paseando por la Ciudad de las Ciencias (Valencia)	Ocio
"No necesito navegador"	Desplazamiento en avión (Tenerife) y en coche	Medios de transporte Naturaleza
"No necesito ver la carta"	Comiendo pinchos en un restaurante	Gastronomía
[Epílogo]: "Necesito que este viaje dure para siempre. Necesito España"	Escena en la terraza de una casa frente al horizonte: contemplando el atardecer	Ocio



Imágenes de la campaña *I need Spain*. Turespaña, 2010-actualidad

Como puede comprobarse, tanto el texto como las escenas seleccionadas incidían en una serie de temas usados ya en otras campañas anteriores y que habían ido conformando esa diversificación de la imagen turística de marca de España: el sol, la playa, la naturaleza, el arte (monumentos, museos), las actividades

deportivas (surf, golf, montañismo, senderismo), el ocio (paseos, descanso), las compras, la gastronomía (marisco, paella, pinchos, tapas), las infraestructuras o los medios de transporte.

Esos mismos elementos aparecían también en el resto de productos visuales *on line* que completaban la

campaña gráfica (en diferentes formatos como *banners* o *skyscrapers*, a través de *rich media* y de redes sociales), a los que se añadieron algunos temas nuevos como la “alta gastronomía” o la vida nocturna (fiestas, discotecas). Además, la campaña contó con la colaboración de los “embajadores” de la marca turística, es decir, “personalidades de la cultura y el deporte” que fueron utilizados en su papel de referentes internacionales, tales como el chef Ferrán Adriá, la selección nacional de fútbol y la de baloncesto, la campeona del mundo de kitesurf, Gisela Pulido, o el tenista Rafael Nadal, entre otros (*I need Spain Campaña*, 2010).

Basada en una espectacular producción y presentación de las fotografías (realizadas principalmente por el fotógrafo noruego Erick Almas y el argentino Ale Buset), cada imagen iba acompañada de elementos gráficos decorativos, un pequeño mapa de ubicación y un mensaje directo y persuasivo (en una “tipografía manuscrita” como signo de “intimidad y cercanía, reforzando su carácter humano”), con frases cortas (admirativas o interrogativas) que incidían en la excepcionalidad de las formas de vida y de las costumbres en nuestro país, así como en las peculiaridades de la experiencia turística en España. De nuevo, el análisis de los contenidos de algunas de esos visuales, nos ofrece las claves principales para entender el repertorio iconográfico sobre el que se sustenta la imagen turística contemporánea española.

8. Conclusión

Este rápido recorrido por la iconografía del viaje durante el siglo XIX –elaborada a partir de las visiones y obsesiones de los viajeros extranjeros y continuada por los artistas y fotógrafos locales– y las campañas

turísticas en España desde principios del siglo XX hasta la actualidad –realizadas por los organismos públicos con el objetivo de atraer más y nuevos visitantes–, no solo demuestra los cambios operados en la construcción y pervivencia de estereotipos visuales y conceptuales, y en las diferentes estrategias que, en cada momento histórico, se han ido formalizando para definir y proyectar una imagen y una idea (una marca) de nuestro país.

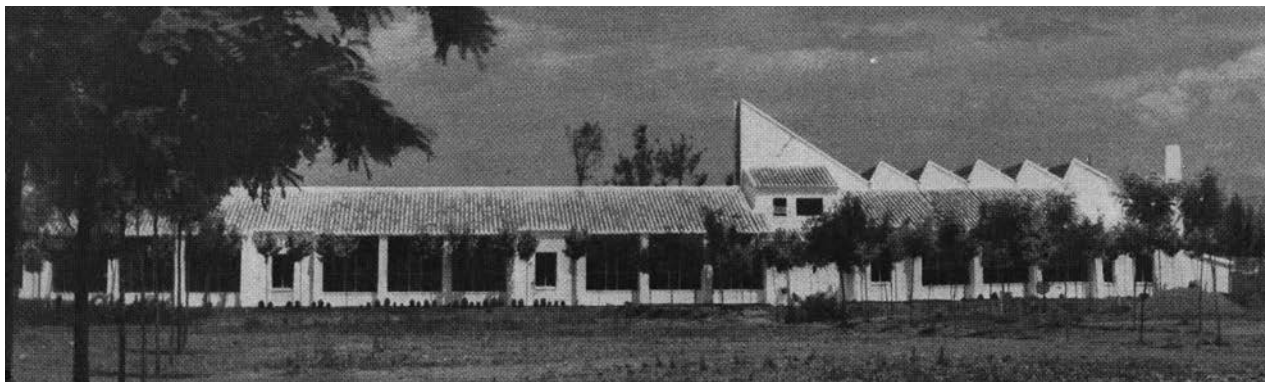
Aparte de mostrar los reajustes y actualizaciones de los repertorios temáticos, que denotan el dinamismo de una industria en constante renovación y adaptada a determinadas necesidades sociales, culturales y políticas, este repaso a algunos conjuntos de imágenes referenciales sobre la identidad turística de España, pone de manifiesto también la tendencia en las últimas décadas, a prescindir de la representación tradicional del lugar turístico (en tanto, exposición descriptiva de un espacio geográfico o cultural), a favor de la plasmación del relato experiencial del turista. El lugar del turismo contemporáneo no es ya el territorio que se transita (y que, por supuesto, persiste como escenario de fondo de esas vivencias turísticas), sino las emociones, los placeres, el bienestar y las sensaciones vitales y positivas que ese tránsito provoca. Desplazada ya la noción convencional de lugar, las prácticas turísticas contemporáneas inciden en la experiencia como nuevo ámbito del viaje: hoy, el cuerpo es el lugar.

Bibliografía

- DAVILLIER, J.-CH. y DORÉ, G. (1874). *L'Espagne*. París: Hachette.
- ELLERBECK, J.H.T. (1892). *Catalogue of Photographic Views of Madeira and The Canary Islands*. Liverpool: Ellerbeck Bros.
- FOLGUERA, P. (2010). "Sociedad civil y acción colectiva en Europa: 1948-2008" en *Ayer*, 77. Madrid: AHC-Marcial Pons, pp. 79-113.
- I need Spain. Campaña Internacional de Publicidad de España* (2010). Madrid: Turespaña.
- LABORDE, A. de (1806-1820). *Voyage Pittoresque et Historique de l'Espagne*. París: Pierre Didot.
- LAURENT, J. (1879). *Guide du Touriste en Espagne et Portugal ou Itinéraire à travers de ces pays, au point de vue artistique, monumental et pittoresque*. Madrid: Jean Laurent.
- MARIOTTINI, L. (2012). "I need Spain. Análisis pragmático de la campaña de promoción turística 2010" en *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 10, 4. [La Laguna]: Instituto Universitario de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad de La Laguna, Instituto Universitario da Maia, pp. 105-113.
- PARCERISA, F.J. (1839-1865). *Recuerdos y bellezas España, obra destinada para conocer sus monumentos, antigüedades, paisajes, etc.* Barcelona: Imp. de Joaquín Verdager.
- PÉREZ DE VILLAAMIL, J. (1842-1850). *España artística y monumental. Vistas y Descripción de los sitios y monumentos más notables de España*. París: Alberto Hauser.
- PI y MARGALL, F. (1842). *España. Obra pintoresca con láminas ya sacadas con el daguerreotipo, ya dibujadas del natural, grabadas en acero y en boj*. Barcelona: Imprenta de Juan Roger.
- PIÑALES LEAL, J. (2004). "Spain Marks. Presentación de la campaña promocional". En *Observations on International Tourism Communications. Report from the First World Conference on Tourism Communications*. Madrid: Organización Mundial del Turismo.
- Plan de objetivos para la promoción exterior del turismo* (2007). Madrid: Turespaña.
- VEGA, C. (2010). "Marcas del destino. La imagen de España en la publicidad turística". En *Actas del XVIII Congreso Comité Español de Historia del Arte*. Santiago de Compostela: CEHA, pp. 2547-2558.

COMUNICACIONES

LA FOTOGRAFÍA COMO FUENTE DOCUMENTAL



LA FOTOGRAFÍA HISTÓRICA COMO FUENTE PARA EL ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA TRADICIONAL EN CASTILLA- LA MANCHA

Diego Clemente Espinosa
Museo Comarcal de Daimiel

Resumen

A través del presente trabajo se pone de manifiesto el interés que ha tenido la arquitectura como uno de los principales temas representados en la fotografía desde sus comienzos. Finalmente a través de una selección de los fondos fotográficos del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha y la Hispanic Society of America se pretende poner de relieve el interés de la fotografía histórica para el estudio de la arquitectura tradicional en Castilla-La Mancha.

Palabras clave: arquitectura tradicional, Hispanic Society of America, fuentes documentales.

Abstract

Trough the current work it is shown how interesting the Architecture has been to photography from the beginning, being used as one of the main subject. Finally, trough a selection of the photographic archives of Centro de Estudios de Castilla-La Mancha and Hispanic Society of America it is pretended to highlight how interesting the historical photography has been as an important source to the study of the traditional architecture in Castilla-La Mancha.

Keywords: traditional architecture, Hispanic Society of America, documentary sources.

1. Introducción

La arquitectura tradicional de nuestros pueblos a lo largo de los siglos ha forjado la imagen y el urbanismo de éstos y no sólo eso, ha sido nuestra seña de identidad. El avance de los tiempos, el hecho de que responden a unos modos de vida del pasado, la especulación urbanística, la sociedad actual en la que vivimos o la escasa valoración por parte de propietarios e instituciones, por citar algunas, han influido negativamente en su conservación, y son entre otras, las causantes de que estas manifestaciones arquitectónicas, desaparezcan o se transformen, cambiando la fisonomía de nuestras poblaciones por completo.

Su desaparición en muchos casos se produce a pasos agigantados. En algunas de las poblaciones la búsqueda ejemplos que respondan a los parámetros de este tipo de arquitectura se convierte en una tarea titánica. Son muy pocos ejemplos los que se conservan si tenemos en cuenta que hasta hace pocos años la gran mayoría de las construcciones se encuadraban dentro forma de hacer arquitectura.

Durante algo más de cuatro siglos la arquitectura que se realiza en estas tierras, comparte unos rasgos comunes en cuanto a los materiales que utiliza, así como las técnicas con las que se ejecuta. Lo mismo sucede con las formas y volúmenes, que presentan

una marcada homogeneidad hasta que a partir de los años 80 del siglo XX sobre todo, se produce un punto de inflexión en el que ya no habrá vuelta atrás.

En muchas ocasiones solamente a través de la fotografía y la documentación escrita será posible el estudio de estas arquitecturas del pasado. Nuestro objetivo es poner de manifiesto cómo a través de la fotografía histórica es posible estudiar la arquitectura tradicional en momentos en los que todavía no había sufrido grandes transformaciones, muchas de ellas provocadas por la irrupción de nuevos materiales, que enmascaran por completo las tipologías originales. De la misma manera, pretendemos ponerlas en valor, para que no caigan en el olvido y el desconocimiento unas formas de hacer arquitectura y unos modelos arquitectónicos que hasta hace muy poco fueron la seña de identidad de nuestros pueblos y que salvo casos aislados han desaparecido completamente.

Más allá de las apreciaciones y valores estéticos de las fotografías como expresión artística, nuestra mirada se dirige hacia la oportunidad que nos brinda su contemplación como una fuente de estudio de primer orden con la que conocer y estudiar la arquitectura tradicional.

En un primer momento veremos como la arquitectura tradicional no será protagonista de la fotografía, mientras que sí lo serán los ejemplos monumentales. Cuando sea protagonista, lo será fundamentalmente para uso comercial por un lado o para estar al servicio de las instituciones, en tanto que se utiliza para documentar.

2. Fotografía y arquitectura

El nacimiento de la fotografía allá por el año 1839, que contó con el apoyo del Estado francés y obtuvo una importante repercusión en la prensa del momento, supuso una verdadera revolución. Este nuevo invento se postulaba como un medio para poder representar los objetos tal y como son en la realidad, frente a otros como puede ser el grabado o la litografía, en los que hay que contar con libertad artística del autor. Pero no solamente tiene esa capacidad de poder representar la realidad como es, también se debe a la fotografía la capacidad de democratizar el arte, aunque en sus comienzos los debates se centraban en atribuirle un valor documental. Una vez superados esas discusiones, en la fotografía, tal y como establecen algunos autores (PÉREZ GALLARDO, 2013: 49) es posible realizar tres lecturas: como obra de arte, documento oficial y como vehículo de propaganda.

Desde su invención, la arquitectura ha estado íntimamente ligada a ella. Tal y como manifiesta la profesora Pérez Gallardo: "existirá la idea de conservar, difundir y reproducir los documentos que forman parte de nuestra civilización para evitar su pérdida" (PÉREZ GALLARDO, 2013) y en este sentido, será la arquitectura el principal tema que aparezca representado. Pero no toda la arquitectura, especialmente la monumental, ocupando un claro protagonismo dentro de la producción fotográfica. Conocemos tempranos ejemplos donde restos de la arquitectura clásica griega (FANELLI y MAZZA, 2009: 36) aparecen en daguerrotipo hacia 1842¹ e incluso algún temprano ejemplo en nuestro país, donde

1 Un ejemplo es el daguerrotipo de Girault de Prangey *Atenas, templo de Minerva*, 1842, daguerrotipo, 11.5 x 18, París, B.N.F.

ciudades como Granada y la Alhambra supieron captar la atención de viajeros y fotógrafos del siglo XIX².

En los primeros momentos de la fotografía, los tiempos de exposición eran todavía muy altos y era necesario permanecer estático el tiempo necesario para que la imagen quedara correctamente fijada. De manera, que la arquitectura, que permanecía inmóvil ante el objetivo, y con posibilidad de encuadres (DEAN, 1981: 26), fue una de las mejores *modelos* con los que el fotógrafo podía contar, ya que siempre acataba a sus indicaciones.

Las bondades de la fotografía se aplicaron a la arquitectura, como en épocas anteriores lo había hecho el grabado, de manera que ahora era posible documentar los edificios, no solo los de su propio país, sino también los de lejanos países. Pero además de documentar los edificios, y por tanto ser un elemento de enorme utilidad para los arquitectos en las restauraciones a realizar, la fotografía se convirtió en un vehículo de propaganda sobre todo a nivel institucional, dando publicidad a las obras públicas realizadas en la época, como más adelante veremos en algunos ejemplos referidos a nuestro país. La sensibilidad y el interés por los beneficios de la fotografía que se desarrolló en Francia hicieron que a finales de la década de 1850 existiera al menos un fotógrafo documentando las principales construcciones. Un ejemplo lo tenemos en las 1200 fotografías que Eduard-Denis-Baldus realizó de la construcción del Nuevo Louvre (PÉREZ GALLARDO, 2013: 264). En España, a diferencia de países como

Francia o Inglaterra no proliferó la creación de sociedades fotográficas dedicadas a crear colecciones de fotografía de arquitectura de los principales y más famosos edificios (ELWALL, 2004: 18).

No podemos dejar pasar la oportunidad de hablar, aunque sea brevemente de la creación en Francia en el año 1851 de la Misión Heliográfica por lo que supuso para la historia de la arquitectura (MONDENARD, 2002: 34). Auspiciada por el gobierno francés y la Comisión Nacional de Monumentos, la creación de esta *Misión* supuso el primer inventario de monumentos históricos de Francia, resultando de gran ayuda los álbumes fotográficos producidos para los proyectos de restauración que emprendieron figuras como Eugene Violet Le Duc (RODRÍGUEZ RUIZ, 2015: 21).

Al igual que en otros países europeos, en España, el tema que aparece con una mayor frecuencia en los repertorios fotográficos en estos comienzos, es la arquitectura. A la zaga le siguen los tipos y costumbres populares, que tienen que ver mucho con la proyección de imagen romántica de nuestro país.

La imagen fotográfica de España en este siglo XIX debe mucho a todos aquellos fotógrafos extranjeros y viajeros que se acercaron a nuestro país motivados por su historia, arquitectura y como no, sus costumbres. Una imagen que era proyectada por los relatos salidos de la mano de grandes escritores. Atraídos por los encantos artísticos que guardaban estas tierras, su deseo era recorrer aquellas ciudades monumentales que todavía conservaban la huella del paso de los pueblos y

2 Girault de Prangey después de visitar España publicó *Granada y la Alhambra. Monumentos árabes y moriscos de Córdoba, Sevilla y Granada* (1837).

culturas que fueron dejando su impronta a lo largo de la historia. Un ejemplo son los importantes restos de la huella del mundo islámico sin necesidad de abandonar Europa, que encandilaron a tantos fotógrafos.

Más de un centenar de libros de viajes se publicaron en el siglo XIX (PÉREZ GALLARDO, 2013: 363). Fue ésta una de las principales vías de difusión de la fotografía. En esas publicaciones se relataban los principales monumentos y objetos artísticos que debían ser contemplados por los viajeros. El auge de estas publicaciones tuvo un importante impulso hacia 1850, ya que las mejoras técnicas de la fotografía, con la aparición del negativo de colodión y las copias a la albúmina, supusieron un gran avance a nivel técnico. Esta nueva técnica era más estable y permitía obtener una gran nitidez al tiempo que posibilitaba la realización de múltiples copias.

Además de toda la búsqueda de la huella medieval e islámica repartida por toda nuestra geografía para plasmarla en las fotografías, debemos hacer referencia a la existencia de un interés propagandístico de la fotografía de arquitectura. De esta manera podemos decir que se convierte prácticamente desde sus inicios en un género propio que gozará de difusión en muchos países europeos. Servirá para manifestar el progreso de las naciones y por extensión reflejo de la modernidad y desarrollo, de manera que es posible encontrar fotografías de las nuevas carreteras proyectadas, ferroca-

riles, puertos, reformas urbanas, ensanches o la traída de aguas potables a las ciudades (AGUILAR CIVERA y DÍAZ-AGUADO MARTÍNEZ, 2015: 9).

Uno de los ejemplos más conocidos y reproducidos en España de lo que venimos hablando, es el reportaje sobre las obras del Canal de Isabel II. El ingeniero Lucio del Valle³ fue quien proyectó y dirigió esta inmensa obra, ocupándose de las fotografías el británico Charles Clifford. El trabajo del inglés se presentó a la Exposición Universal de 1867 y sirvió para proyectar la imagen de nuestro país fuera de nuestras fronteras.

3. Charles Clifford y Jean Laurent como artífices de la imagen fotográfica de España en el siglo XIX

Afortunadamente mucho se ha escrito⁴ ya sobre la figura y la obra de estos dos padres de la fotografía a los que debemos buena parte de la imagen monumental de nuestro país a partir de mediados del siglo XIX.

Los dos gozaron de buen prestigio y reputación, al tiempo que desarrollaron una extensa carrera, que en el caso de Laurent fue más dilatada por la continuidad que dieron sus socios al negocio fotográfico.

Charles Clifford, de origen inglés, será el primero que abra su estudio en Madrid, especializándose en retratos así como en encargos de arquitectura y obras públicas,

3 Este ingeniero de caminos, además de arquitecto proyectó también importantes obras como la carretera de las cabrillas que unía Madrid con Valencia o la urbanización de la Puerta del Sol, por citar algunas.

4 Las figuras de estos dos grandes fotógrafos Charles Clifford (¿?-1863) y Jean Laurent (1816-1886) ha sido bien estudiada dentro de las publicaciones generales dedicadas a la historia de la fotografía en nuestro país y los últimos estudios centrados en la relación entre fotografía y arquitectura, algunos de los cuales ya hemos referenciado en las obras de Helena Pérez Gallardo.

realizando fotografías para el ingeniero Lucio del Valle, como antes apuntábamos.

Tal y como señala la profesora Pérez Gallardo: "Clifford destacará por su empeño en fotografiar los principales monumentos españoles y así rescatarlos para la memoria ante la desidia imperante en su conservación, tan sólo ocasionalmente superada en los casos de la Alhambra de Granada, San Vicente de Ávila, Monasterio de Yuste, Iglesia del Salvador de Sevilla, la ermita de Valme, o Covadonga, que tendrán en el duque de Montpensier a su principal protector." (PÉREZ GALLARDO, 2013: 452). De éste último recibió numerosos e importantes encargos.

En relación a ese interés del inglés por la difusión y la conservación de nuestro patrimonio monumental, él mismo manifestó, haciendo referencia a nuestra arquitectura: "que el tiempo destruye cada día y la temeridad española hace caer piedra a piedra" (PÉREZ GALLARDO, 2013: 471).

Las fotografías que realiza, además de las referidas a las obras públicas, serán de los principales enclaves monumentales de nuestro país: ciudades como Madrid, Segovia, Salamanca, Sevilla o Toledo por citar algunas. En sus copias se puede disfrutar la riqueza monumental de España que fue apreciada y valorada fuera de España, tal y como se pudo comprobar en la primera exposición de la Photographic Society de Londres de 1854 donde tuvo mucho éxito (PÉREZ GALLARDO, 2013: 465).

Clifford falleció en el año 1863, no pudiendo ver materializado su álbum monumental de España, que sería publicado en el año 1869. Los dos últimos años de su vida los pasó acompañando a la Reina Isabel II en su séquito realizando su oficio. Gozó de fama y

reconocimiento en vida, rodeándose de lo más granado de la sociedad de nuestro país.

El otro gran artífice de la fotografía del siglo XIX en nuestro país es el francés Jean Laurent. También establecido en Madrid, continuó los pasos marcados por Clifford, pero amplió el negocio a gran escala, siguiendo la estela de otras firmas europeas. Llegó a reunir más de 6.000 fotografías de monumentos y colecciones de arte de nuestro país. Esto fue posible gracias a la ayuda de corresponsales y a la compra de negativos procedentes de otros fotógrafos (PÉREZ GALLARDO, 2013: 480).

Además de las numerosas vistas de ciudades y monumentos, también destaca dentro de su producción, los tipos y costumbres populares, sin olvidar la importante tarea de reproducir las colecciones del Museo del Prado. Al igual que Clifford, trabajó para la Real Casa a partir de 1859.

Su obra se distribuyó por todo el mundo, y a él se debe en buena parte la difusión de la imagen artística de España.

4. Fotografía y arquitectura en España

En los últimos años están proliferando en nuestro país los estudios dedicados a conocer en profundidad la relación existente entre fotografía y arquitectura. En ello tiene mucho que ver el trabajo que como investigadora y docente desarrolla la profesora Helena Pérez Gallardo, quien es autora de una monografía de reciente aparición (PÉREZ GALLARDO, 2015) sobre este tema y también fue su tesis doctoral (PÉREZ GALLARDO, 2013). También hay que destacar el trabajo desarrollado por un nutrido grupo de especialistas, cuyo fruto queda reflejado en el catálogo, de

la magnífica exposición *Mirar la arquitectura* (RODRÍGUEZ RUIZ y PÉREZ GALLARDO, 2015) que en el año 2015 tuvo lugar en la Biblioteca Nacional, acercando al gran público y poniendo de manifiesto la íntima relación entre fotografía y arquitectura.

Los inicios de esa relación fotografía-arquitectura en nuestro país están unidos a la obra de Clifford y Laurent. A ellos debemos el abundante repertorio que recoge la arquitectura monumental de España.

Gracias a la difusión internacional de su trabajo, así como el interés creciente que despertaba nuestro país, repleto de un rico patrimonio por enseñar y descubrir, es posible constatar la presencia de un buen número de fotógrafos procedentes de distintos países de Europa durante la década de 1860. Algunos de ellos se establecieron aquí de manera permanente, convirtiéndose en maestros de las posteriores generaciones de fotógrafos españoles que seguirán su estela en cuanto a estilo y encuadres.

Un recorrido visual por las fotografías conservadas realizadas desde la década de los años 30 hasta los años 70 del siglo XIX, nos remiten de manera recurrente a las ciudades de Sevilla, Granada o Toledo, en la que sus principales monumentos son fotografiados utilizando en muchas ocasiones encuadres y puntos de vista muy parecidos. Las fotografías son siempre referidas a la arquitectura monumental.

Tenemos que hablar de un interés tardío por parte de la historiografía en ocuparse de la arquitectura tradicional. La fotografía se ocupó antes de ella sin saberlo. Aparece representada en ellas no como tema u objeto principal, en algunas de ellas será el marco, el decorado donde se desarrolla la acción principal. De cualquier manera, su presencia en la fotografía nos

resulta de utilidad para obtener datos para conocer las formas, materiales y técnicas de la arquitectura tradicional de nuestra región.

Si en Francia con el nacimiento de la fotografía y la creación de la misión heliográfica (MONDENARD, 2002: 24) supuso una herramienta para el conocimiento, protección y ayuda a la restauración de sus monumentos, en España, a pesar de contar con un rico y abundante patrimonio, no hemos tenido la misma suerte que el país vecino. Desgraciadamente no contamos con un inventario fotográfico de nuestros monumentos en el siglo XIX y de esta manera poder trazar una evolución sobre el estado de conservación de la arquitectura y que, al mismo tiempo, pudiera servir para emplearlo en restauraciones posteriores.

A pesar de que la gran mayoría de arquitectura que aparece en las fotografías del siglo XIX se refiere a la arquitectura culta, no toda la arquitectura de nuestras poblaciones es monumental.

Nuestra lectura fotográfica ha de ser atenta, para poder detectar todos aquellos detalles que nos den información acerca de los tipos y formas constructivas del pasado.

Proponemos ofrecer una mirada distinta, con la que seamos capaces de extraer de la fotografía los datos necesarios con los que obtener un mayor conocimiento de la arquitectura tradicional.

5. Definición de arquitectura tradicional

Conviene antes de profundizar más, dedicar unas líneas a tratar de ofrecer una definición, no cerrada, de la arquitectura tradicional para ser conscientes del ámbito en el que nos estamos moviendo.

Al referirnos a la arquitectura popular, tradicional o vernácula, comprobamos como posiblemente ninguna

otra manifestación arquitectónica se preste a tanta ambigüedad en cuanto a su denominación. Podemos decir que esta forma de construir engloba tanto aquellas obras que están relacionadas con las actividades y vida cotidiana de nuestras gentes, nuestros pueblos, y que se ha desarrollado paralela a una arquitectura que se ha llamado culta, bien porque es obra de reconocidos arquitectos, o porque es el testimonio de las instituciones en el poder o las clases sociales dominantes. Pues bien, términos como popular⁵, tradicional⁶ o vernácula⁷ son los que nos podemos encontrar para referirse a este tipo manifestación arquitectónica, tanto en la bibliografía especializada como en artículos de divulgación. Sí es cierto, que comprobamos como en las primeras obras dedicadas a estudiar estos temas era más frecuente encontrar referencias con el término “popular”, mientras que en la bibliografía de los últimos años se emplea con más profusión el concepto “vernácula”, tal y como encontramos en las últimas Cartas y recomendaciones internacionales.

Su consideración a lo largo del siglo XX ha sido dispar y con distintas relecturas, para una arquitectura que, como expresa la profesora Almarcha Núñez-Herrador, se ha denominado como “popular”, “vernácula”, “rural”, “tradicional”, “autóctona”, “típica”, “autoconstruida”,

“sin arquitectos” (ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, 2011: 186). Como vemos, distintas denominaciones para designar una misma forma de construir.

El concepto de tradicional desde nuestro punto de vista es más adecuado y versátil, ya que incorpora la variable tiempo, en el sentido de que se trata de comportamientos o prácticas que se heredan del pasado, de ahí será de donde provengan las normas, ideas o costumbres. La arquitectura tradicional o vernácula va a ser la expresión de la experiencia histórica de cada colectivo, al tiempo que es una de las expresiones culturales más significativas de cada sociedad, por lo que el principal factor que va a determinar tanto formas y tipos constructivos será el socio-cultural, por encima de otros como pueden ser las condiciones climáticas o limitaciones materiales o técnicas.

6. La historiografía y el interés por la arquitectura tradicional en España

Es curioso hacer notar cómo se produce antes el nacimiento de la propia fotografía que el interés por parte de la historiografía del estudio y puesta en valor de la arquitectura tradicional.

Dentro de la historiografía de la Historia del Arte, la arquitectura ocupa un puesto destacado. Pero no toda

5 Si nos guiamos por las definiciones que encontramos en el Diccionario de la Real Academia Española (de ahora en adelante DRAE), vemos como por popular se entiende en la primera acepción perteneciente o relativo al pueblo” y después “Que es peculiar del pueblo o procede de él”; “Propio de las clases sociales menos favorecidas”; “Que está al alcance de los menos dotados económica o culturalmente”; “Que es estimado o, al menos, conocido por el público en general”; “Dicho de una forma de cultura: Considerada por el pueblo propia y constitutiva de su tradición”.

6 En cuanto al vocablo “tradicional”, el DRAE lo define en su primera acepción como “que pertenece o es relativo a la tradición”; “que se transmite por medio de ella y finalmente la última acepción dice “que sigue as ideas, normas o costumbres del pasado”.

7 El mismo diccionario para el vocablo vernáculo lo define como “Dicho especialmente del idioma o lengua: Doméstico, nativo, de nuestra casa o país.”

la arquitectura ha preocupado por igual a nuestros estudiosos e investigadores. Hasta hace poco más de cien años la mayoría de los estudios se dedicaron a la arquitectura culta, aquellas obras realizadas por profesionales cuyos encargos venían de parte de la Iglesia, la nobleza o las instituciones. Fue necesario esperar a la primera década del siglo XX para que comenzara a crecer un interés por el arte y la arquitectura tradicional que arrojara los primeros estudios dedicados a estas manifestaciones. Todo ello vino motivado porque en aquellos momentos se empezó a generalizar la alfabetización, las publicaciones y la prensa gozaron de gran difusión, donde la fotografía tuvo un papel importante, y también el desarrollo de movimientos de tendencia naturalista, realista, costumbrista o regionalista en el arte, crearon un ambiente propicio para que se comenzara a ver un interés por lo popular.

Estas circunstancias también van a tener su reflejo e influencia en la fotografía. A través de los temas que se representan se va a tratar de ensalzar y poner de relieve la recuperación de nuestra identidad.

Después de 1898 nuestro país se encuentra con la pérdida de las colonias y la necesidad de transformar su identidad. Así será como muchos intelectuales vuelvan su mirada hacia el interior de la nación con el deseo que intentar recuperar su esencia e idiosincrasia. En la obra de algunos de los escritores de la Generación del 98 es posible encontrar algunos pasajes dedicados a la arquitectura y el arte popular (UNAMUNO, 1930, AZORÍN, 1905 y AZORÍN, 1917).

El año 1913 es el que marca el punto de partida para los estudios sobre el arte popular, ese año se publica *Elogio del arte popular*, obra de Manuel Bartolomé Cossío (COSSÍO, 1913) donde se pone de manifiesto la conexión que existe con el arte culto y el carácter homogéneo y colectivo de estas producciones populares.

Con el desarrollo del regionalismo y el movimiento moderno a comienzos del siglo XX, dentro de un enfrentamiento tradición-modernidad, será donde la arquitectura popular tendrá su protagonismo. Los regionalistas consideraron la necesidad de la recuperación de los estilos históricos, frente a los que defendían la modernidad. Los debates generados en este sentido contarán con la participación de los arquitectos de mayor relieve del momento.

Lo vernáculo y la tradición popular fueron objeto de estudio, a nivel formal o constructivo, se consideraba que cualquier intervención en un entorno natural era la primitiva respuesta que el anónimo constructor había dado espontáneamente para resolver sus necesidades (SAMBRICIO, 2000).

A Leopoldo Torres Balbás, a quien debemos algunos de los primeros títulos dedicados a abordar el estudio de la arquitectura popular (TORRES BALBÁS, 1934), abrirá a partir de septiembre del año 1919 en la revista *Arquitectura*⁸ una sección titulada "Rincones inéditos de la antigua arquitectura española", en donde reproducía mediante fotografías, grabados o dibujos algunos de los edificios contemplados en sus viajes e incluía

8 En esta misma revista aparecieron toda una serie de estudios de carácter local de distintas regiones de España dedicados a la arquitectura popular a cargo de los arquitectos más significativos del momento.

algunos comentarios sobre los mismos. Estos primeros trabajos comenzarán a marcar las pautas para estudios posteriores.

La importancia y el interés hacia la arquitectura tradicional fueron en aumento. Su revalorización en estos años tiene que ver con los movimientos regionalistas, que pretenden incorporar a la vivienda moderna los aspectos más funcionales de las construcciones populares y que hicieran salir a la edificatoria española del estado de decadencia en el que se encontraba a comienzos de siglo.

En el año 1930 Fernando García Mercadal (GARCÍA MERCADAL, 1930)⁹ publica *La Casa Popular en España*. Esta publicación puede ser considerada como el primer libro monográfico sobre el tema. Aquí se habla de lo invariable del medio y por tanto la respuesta de la arquitectura a éste. El medio es tan influyente en las construcciones populares, que aunque cambien las necesidades o el uso por parte de la sociedad, la respuesta sería la misma, ya que el medio no varía. La interrelación medio-hombre está patente. El medio influye en el hombre y a su vez el hombre influirá en el medio transformándolo.

En los años posteriores a la Guerra Civil el interés por su estudio va a disminuir, dejará de ser una fuente de inspiración para la nueva arquitectura, en esa búsqueda de un estilo nacionalista. Este estilo se generaría como una evolución de la arquitectura popular.

El arquitecto Miguel Fisac en su obra *La arquitectura popular y su valor ante la del futuro* (1952) además de exponer las distintas corrientes modernas de la arquitectura, también distingue el arte culto del popular.

Entenderá que la arquitectura popular puede servir de inspiración para la nueva arquitectura pero no desde un punto de vista mimético, se trataría de "aprender de ella honradez, verdadero funcionalismo y, sobre todo, amor al paisaje, que es el primer escalón para empezar a quererse los hombres, para que puedan convivir" (FISAC, 1952: 24-25).

En la década de los años 60 del siglo XX, al tiempo que se abandonaban las posturas nacionalistas predominantes en las décadas anteriores, se comenzó a recuperar el valor de la arquitectura tradicional como patrimonio cultural. El fuerte impulso se recibirá a partir de los años 70 gracias a la publicación de dos obras generales sobre el conjunto de España que se deben a Carlos Flores con su *Arquitectura Popular Española* (1973-1977) y Luis Feduchi *Itinerarios de arquitectura popular* (1974-1984). Estas dos obras, de marcado carácter enciclopédico, tuvieron un amplio y fuerte impacto en nuestra sociedad, hicieron entre otras cosas, que en buena medida se recuperara el interés por este tipo de arquitectura. A partir de entonces comenzarían a aumentar los estudios de carácter regional.

En los últimos años encontramos como proliferan trabajos de investigación sobre comarcas o provincias concretas, así como sobre determinados tipos de edificios (bodegas, palomares, molinos) y el uso de materiales (en especial, el barro) (ALONSO PONGA y CID, 1994).

La creación en el año 2014 del Plan Nacional de Arquitectura Tradicional, por parte del Ministerio de Cultura, a pesar de la tardanza en llegar, nos hace albergar espe-

9 Para la redacción de este texto el autor se basó en la memoria de Torres Balbás del año 1923 que todavía en esas fechas no estaba publicada.

ranzas en el sentido de la valoración de este patrimonio por parte de la administración estatal que esperemos contribuya a poner freno a su deterioro y a lograr un mayor y mejor conocimiento del mismo.

7. Fotografía y arquitectura tradicional en Castilla-La Mancha

Puede resultar una paradoja que la gran mayoría de la arquitectura que poblaba nuestras calles hasta hace pocas décadas fuera la que denominamos tradicional, y sin embargo, la más representada en las fotografías sea la monumental o culta. En los primeros momentos, durante buena parte del siglo XIX, la arquitectura tradicional no tendrá cabida en los repertorios fotográficos de los grandes fotógrafos del momento. Basta recordar el deseo de Clifford de editar un álbum titulado *España monumental*, a la luz de este título ya entendemos como los ejemplos tradicionales quedarían fuera de esta recopilación de imágenes. La arquitectura más humilde no tendrá interés. Los viajeros se acercarán a nuestro país con el deseo de descubrir esas ruinas, esos restos de la arquitectura medieval o islámica. Se busca el exotismo. Dentro de nuestra comunidad dos ciudades ocupan todo el protagonismo e interés: Toledo y Cuenca. Ambas son herederas de un rico patrimonio. Las dos, con sus impresionantes restos de construcciones monumentales, acaparan buena parte de las fotografías de las fotografías de arquitectura que se realizaron en el XIX.

Nuestra comunidad tendrá además cierto interés para un tipo de viajeros y lectores que se sienten atraídos por la figura del Quijote (ALMARCHA, 2007). Muchos se muestran deseosos de recorrer los mismos caminos y poblaciones que en el siglo XVII sirvieron de escenario de las andanzas del personaje de Cervantes. Será en esas fotografías, que intentan plasmar la herencia quijotesca, en las que encontrar la huella de la arquitectura tradicional sea más fácil, ya que en el texto cervantino abundan de forma mayoritaria los ejemplos de arquitectura tradicional frente a la culta.

También hay que tener en cuenta algunos factores relacionados con la técnica de los primeros momentos y que de una u otra manera influyeron en la escasez de fotografías de nuestros pueblos. Uno de ellos será la necesidad de llevar el laboratorio a cuestras, así como el revelado instantáneo de los negativos, afectaba al hecho de tener que desplazarse por polvorientos y desechos caminos para fotografiar en pueblos recónditos.

Si en un principio la arquitectura tradicional no interesa al objetivo del fotógrafo, no es protagonista, sí tendrá más cabida dentro de ese proceso de búsqueda de la identidad nacional, cuando se vuelva la vista hacia esos orígenes. Y sobre todo, cuando la fotografía tenga un uso comercial claro, con la difusión que otorgan por ejemplo las tarjetas postales, que por un módico precio ofrecen la posibilidad de llevar un recuerdo de nuestra estancia en un determinado lugar.

A nivel institucional sí que contamos un importante fondo documental que recoge todas¹⁰ y cada una de

10 Es necesario hacer la salvedad de en algunas poblaciones por circunstancias desconocidas las fotografías no se han conservado o no se llegaron a realizar. Para nuestra tesis doctoral tuvimos la oportunidad de manejar la documentación relativa a la provincia de Ciudad Real, aunque nos consta que estos fondos documentales existen para todo el territorio español.

las viviendas de nuestras poblaciones en una fecha en la que todavía no habían sufrido muchas modificaciones y se encontraban todavía en pie en su gran mayoría. Me refiero a las fichas catastrales, que redactadas con un fin eminentemente fiscal, se crean en la década de los años 70 del siglo XX y nos ofrecen una fuente inagotable para el estudio de la arquitectura tradicional. En estas fotografías prima el valor documental, quedando los valores estéticos y artísticos relegados a un segundo plano. A través de ellas podemos conocer a la perfección los volúmenes de las construcciones, el acabado exterior de las viviendas, así como en muchos casos sus materiales constructivos, el tipo de cubierta que tienen, los distintos vanos y su disposición en la fachada, así como la carpintería de puertas y ventanas. Datos que como podemos entender son imprescindibles para trazar el devenir de éstas arquitecturas a lo largo del tiempo.

8. El Centro de Estudios de Castilla-La Mancha y la Hispanic Society of America

La extensión de este trabajo limita la posibilidad de hacer un estudio con un mayor grado de detalle y nos imposibilita analizar la totalidad de la producción fotográfica en materia de arquitectura durante el siglo XIX y el siglo XX. Por ello, vamos a realizar un botón de muestra a través de una selección de los fondos fotográficos de dos instituciones que custodian importantes fondos fotográficos de nuestra región, para determinar las posibilidades que nos ofrece la fotografía histórica como fuente para el estudio de la arquitectura tradicional.

El CECLM es una institución vinculada a la universidad regional, a la cual pertenece, que desde el año 1996 realiza una labor encomiable y pionera en España en cuanto a la recopilación, custodia y puesta al público a través de la digitalización de sus fondos de todos aquellos materiales (monografías, prensa, carteles, postales, fotografías) relacionados con nuestra comunidad autónoma (ALMARCHA et al., 2007: 321-317). Esa temprana y destacada labor de puesta en valor y difusión, hace que los investigadores puedan disponer en línea y de manera totalmente abierta de buena parte de sus contenidos, lo cual es de agradecer. El empleo de las nuevas tecnologías facilita enormemente la tarea al investigador, un claro ejemplo lo tenemos en las galerías que el CECLM alberga en el sitio web Flickr, donde desde su incorporación en el año 2012 alberga ya más de 4.500 fotografías de toda la región a las que se puede acceder de manera libre. De nuevo realizaremos un muestreo sobre este numeroso fondo para comprobar la importancia y el interés que tienen para el estudio de la arquitectura tradicional.

Contamos con una vista aérea de Ciudad Real¹¹ realizada en el año 1927 que nos permite ver cómo conviven las construcciones tradicionales con edificios de varias alturas que se encuentran en el entorno más próximo de la plaza del Ayuntamiento.

Son en las fotografías relacionadas con la Mancha y el Quijote abundan los ejemplos de construcciones tradicionales. En la Enciclopedia gráfica La Mancha y el Quijote de Ángel Dotor editada en el año 1930,

11 Título: Vista aérea de Ciudad Real, 1927. Publicado en: Ciudad Real feria y fiestas, agosto 1927. [Ciudad Real, Ayuntamiento], 1927 (Ciudad Real: Enrique Pérez) [24]p. : il. ; 23 cm. Recurso en línea: <<https://www.flickr.com/photos/ceclm/26633525434/>> [fecha de consulta: 16-10-2016].

encontramos una buena muestra de ello. En la fotografía de un corralón típico de Argamasilla, se dice al pie de la misma: "En él vése todo blanco por el enjalbegado: paneras, cuadras, bodegas, pozo, etc., con este aspecto uniforme característico del interior de las casas manchegas, que tan poco han variado desde hace siglos"¹². Lo mismo sucede en la fotografía de la antigua venta de Madrideojos (Toledo), de la misma publicación, que nos muestra en detalle una parte de esta construcción, en la que gracias a la pérdida de revoco se puede intuir que se encuentran realiza mediante tapias de tierra¹³. Otra de las fotografías recoge una escena en la que tres mujeres montadas sobre sendos burros reconstruyen una escena quijotesca¹⁴. Para nosotros, el interés recae en las viviendas que sirven de fondo a la escena. Se trata de grandes casas con planta alta, ésta dedicada a cámaras, ya que los vanos son escasos, únicamente dos, y de dimensiones reducidas. En la parte inferior, solamente la puerta y dos ventanas se abren en el muro, predominando el macizo sobre el vano. La vivienda situada a la izquierda responde a los mismos parámetros. Ambas presentan el muro prote-

gido por la habitual capa de revoco a base de cal que llega hasta el suelo. El sistema de cubrición del tejado es el habitual de teja árabe.

En la revista *Blanco y Negro*, en su número 731 publicado el 6 de mayo de 1905, aparecieron varias imágenes siguiendo esa estela pintoresca de búsqueda de escenas y personajes quijotescos que tienen interés para nuestro estudio. En una de ellas se cita en el pie de foto "Aldonza Lorenzo en el corral de su casa del Toboso. Al fondo, la iglesia del pueblo"¹⁵. El marco donde se sitúa este personaje reencarnado en esta mujer del Toboso, es una muy sencilla y humilde construcción a un agua que se adosa a un muro de mampostería. Ambos elementos se encuentran en parte recubiertos con mortero de barro, la solución más económica para proteger los muros de las construcciones tradicionales. Dentro de la misma publicación, imágenes de Puerto Lápice o Argamasilla de Alba son testigos de las formas de construir de nuestros pueblos: viviendas en planta baja, algunas con planta alta, ésta generalmente dedicada a cámaras, no a espacio habitacional. Muros en su gran mayoría blanqueados por el empleo de la cal, sin

12 Fotografía de un corralón típico de Argamasilla, en Enciclopedia gráfica La Mancha y el Quijote / Ángel Dotor. Barcelona: Cervantes, 1930, p. 1. Recurso en línea: <<https://www.flickr.com/photos/ceclm/16898777423/in/photolist-rKhDMr>> [fecha de consulta: 16-10-2016].

13 Fotografía antigua venta de Madrideojos (Toledo) de remembranzas cervantescas, en enciclopedia gráfica La Mancha y el Quijote / Ángel Dotor. Barcelona: Cervantes, 1930, p. 15. Recurso en línea: <<https://www.flickr.com/photos/ceclm/17332733639/in/photolist-spCMRa>> [fecha de consulta: 16-10-2016].

14 Reconstitución de la escena quijotesca de las tres labradoras de El Toboso, en Enciclopedia gráfica La Mancha y el Quijote / Ángel Dotor. Barcelona: Cervantes, 1930, p. 24. Recurso en línea: <<https://www.flickr.com/photos/ceclm/17332733639/in/photolist-spCMRa>> [fecha de consulta: 16-10-2016].

15 Fotografía de Aldonza Lorenzo en el corral de su casa del Toboso. Al fondo la iglesia del pueblo, Fotografía de Asenjo en Blanco y Negro: revista ilustrada. Año XV (6 de mayo de 1905), núm. 731. Recurso en línea: <<https://www.flickr.com/photos/ceclm/16720320027/in/photolist-GAoida-rtw1BM/>> [fecha de consulta: 12-11-2016].



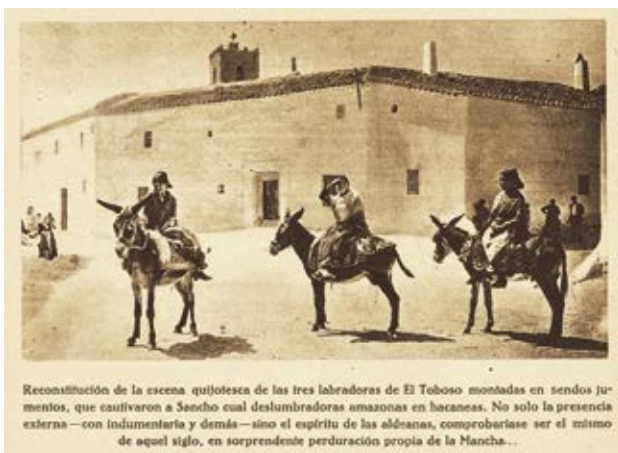
Un corralón típico de Argamasilla, el de la familia Parra, de las más antiguas de la villa. En él vése todo blanco por el enjalbegado: paneras, cuadras, bodega, pozo, etc., con ese aspecto uniforme característico del interior de las casas manchegas, que tan poco ha variado desde hace siglos.

Fotografía de un corralón típico de Argamasilla, en Enciclopedia gráfica La Mancha y el Quijote / Angel Dotor. Barcelona: Cervantes, 1930, p. 1

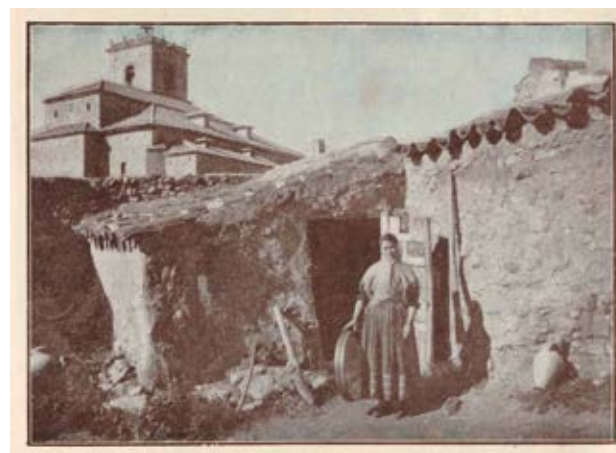
la existencia de zócalos pintados. A través de algunos detalles de las fotografías se puede confirmar su construcción a base de tapias de tierra y en otros casos la utilización de mampostería. Escasez de vanos en las fachadas, sin una distribución ordenada o regular de los mismos, de manera que predomina el macizo sobre el vano. El sistema de cubrición pasa por ser a dos aguas con teja árabe. Estas son unas constantes que podemos comprobar en las fotografías que cuentan con elementos de arquitectura tradicional.

Existe igualmente una importante colección de postales entre los fondos fotográficos del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, de multitud de

poblaciones, tanto en blanco y negro como en color. Muchas de ellas nos ofrecen vistas de las poblaciones, a nivel general o detalle de algunas calles. Son de sumo interés para nuestro tema de estudio, ya que aunque muchas de ellas ya se encuentran realizadas en color, nos presentan una imagen de las poblaciones antes de que el boom constructivo y la irrupción de los nuevos materiales se hubieran popularizado hasta el punto de desvirtuar las construcciones tradicionales. Debido al interés que presenta toda esta colección de postales para el tema que estamos tratando, bien merecerían un estudio específico que excede la extensión de este trabajo.



Reconstitución de la escena quiijotesca de las tres labradoras de El Toboso, en Enciclopedia gráfica La Mancha y el Quijote / Angel Dotor. Barcelona: Cervantes, 1930, p. 24



Fotografía de Aldonza Lorenzo en el corral de su casa del Toboso. Al fondo la iglesia del pueblo, Fotografía de Asenjo en Blanco y Negro: revista ilustrada. Año XV (6 de mayo de 1905), núm. 731

La fundación de la Hispanic Society of America en el año 1904 por parte del acaudalado Milton Archer Huntington en Nueva York supuso un gran avance para el estudio y conocimiento del arte y la cultura española fuera de nuestras fronteras. Entre las obras de arte que posee esta institución (pintura, escultura...), además de la magnífica biblioteca, destacamos los fondos que son de mayor interés para nuestro estudio: las fotografías. Del nutrido número de fotografías relativas a Castilla-La Mancha que se custodian en la institución, más de 200 de ellas son conocidas gracias a la recordada exposición que en el año 2007 comenzó a itinerar por nuestras tierras, titulada *Viaje de ida y vuelta. Fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of America*. Esta exposición, surgió por el deseo y el interés de la dirección del CECLM de dar a conocer los ricos fondos fotográficos de nuestra región conservados

en la institución americana, contó con el beneplácito e inestimable colaboración de la propia institución estadounidense y el gobierno regional. En ella se pudo disfrutar de una magnífica selección de sus fondos, que agrupados en distintas secciones, ofrecía un recorrido por numerosas poblaciones de nuestra comunidad. No solamente mostrando la arquitectura monumental de ella, en las ya conocidas series de Clifford o Laurent, sino que nos acercaba y descubría, por ser la mayoría de ellas inéditas, una serie de fotografías que reflejaban la cotidianidad, las gentes de nuestros pueblos, aunque echando en falta imágenes de la vida urbana y moderna (ALMARCHA y LENAGHAN, 2012: 321). En algunos de nuestros pueblos, en la década de los años 20 o 30 del siglo XX, no habían visto una cámara fotográfica y mucho menos a una mujer realizando las instantáneas. El propio Huntington, en sus nume-

rosos viajes a España, sentía una profunda admiración por las zonas rurales, que incluso reflejó en su diario (LENAGHAN, 2007: 59).

Entre las fotografías conservadas por The Hispanic Society, encontramos la importante colección donada por el Marqués de la Vega Inclán, gran amigo de Huntington¹⁶. También se encuentran todas aquellas imágenes fruto de las expediciones que fueron sufragadas por él y que fueron realizadas por Arthur Byne, Anna Christian, Alice D. Atkinson o Ruth Matilda Anderson, por citar algunos.

El grupo mayoritario de estas fotografías pertenece a ejemplos de arquitectura monumental, con buenos ejemplos de las ciudades de Toledo y Cuenca. Pero también existe un nutrido grupo de imágenes, sobre todo aquellas relacionadas con temas cervantinos, que nos aportan datos de sumo interés como veremos a continuación.

En la impresionante vista de Toledo de Hauser y Menet¹⁷ (1892-1919) apreciamos como la arquitectura religiosa que ocupa la parte superior central de la imagen, con la catedral como emblema, da paso a una cascada de viviendas que se despliega hacia la parte inferior de la fotografía. Observando con detalle la imagen posible extraer muchos datos sobre los aspectos constructivos y los materiales empleados en las viviendas toledanas. Existe un predominio absoluto de la teja árabe tal y como se ve en las cubiertas.

En los muros de las viviendas se puede observar una alternancia de muros jalbegados con otros recubiertos de mortero de distintos tonos pardos (sabemos que en muchas ocasiones los muros se recubrían de mortero de barro por ser la solución más económica). En otras viviendas es posible encontrar la parte inferior de color blanco y el piso superior de color pardo, e incluso en la parte inferior izquierda de la fotografía existe un edificio que al carecer de revoco, nos permite comprobar que se encuentra levantado a base de tapias de tierra y ladrillo. La mayoría de las viviendas que se observan se trata de ejemplos de planta baja y alta, aunque existen también ejemplos de únicamente planta baja. En otros casos no se observa regularidad en la distribución de los vanos de las viviendas, algo también habitual en la arquitectura tradicional.

La ciudad de Toledo dio pie a numerosas vistas desde distintos ángulos y perspectivas, muchas de ellas desde el otro lado del Tajo, que nos dejan entrever la complejidad del urbanismo toledano y la adaptación del caserío a la compleja orografía del terreno. Un buen ejemplo de ello es la fotografía de Kurt Hielscher *vista panorámica de Toledo* (1914-1919)¹⁸, aunque existen muchos más.

Pero Toledo no solamente se fotografió desde el otro lado de la hoz del río, sino que los fotógrafos entraron en la ciudad y nos dejaron fotografías tomadas a pie de calle. Del mismo autor y realizada en la misma fecha

16 Entre el importante número de fotografías que el marqués regaló a Huntington, además de ejemplares de Clifford y Laurent, también se encontraban obras de Garzón o el toledano Casiano Alguacil.

17 Hauser y Menet, *Vista de Toledo*, 1892-1919, 14.7 x 20 cm. En *Viaje de ida y vuelta* (2007: 92).

18 Kurt Hielscher, *Vista panorámica de Toledo*, 1914-1919, 16.57 x 22.2 cm. En *Ibidem*: 93.

contamos con una instantánea titulada *Toledo*¹⁹. Al estar realizada a pie de calle nos permite observar con mucho más nivel de detalle aspectos relacionados con las técnicas constructivas empleadas en las viviendas. Una gran explanada de tierra con una zanja de desagüe se abre en la parte inferior de la fotografía.

Un grupo de personas en sus quehaceres en la parte izquierda y dos personajes en la parte derecha nos sirven para poder detenernos en estudiar los tipos, al tiempo que dan la escala de esta parte de la ciudad. Edificios con planta alta en la parte izquierda (a base de muros de mampostería y ladrillo que denota una construcción sólida), así como un edificio de dos plantas en la parte central de la escena, conviven con otros de planta baja. Un portalón de dos hojas desvencijado, con jambas y esquina de ladrillo, presenta un muro de tapia que ha perdido el revoco y presenta pérdidas de material y oquedades. En su parte inferior una leve muestra de cal sirve de protección en la zona de contacto con la calzada. La pérdida de revoco, que estropea la visión de los elementos decorativos pintados/esgrafiados en la fachada, también es perceptible en el edificio de dos plantas que se sitúa en la parte central, y de esta manera deja entrever su técnica constructiva. Los tejados a dos aguas se coronan con teja árabe y para las cubiertas se emplearía la madera, como es habitual y se deja entrever en algunas de las casas. Al fondo de la fotografía, en la parte central, semi oculta por las casas de Toledo, aparece la catedral, no siendo perceptible en su totalidad la majestuosidad de este

edificio. Este es uno de los escasos ejemplos en los que la arquitectura tradicional se erige como principal sujeto de la fotografía, quedando la arquitectura culta relegada a un segundo plano.

Del numeroso grupo de fotografías realizadas por Laurent en Toledo, encontramos alguna, realizada desde una posición elevada como es el Alcázar, en la que además del predominio de los tejados de la ciudad, coronados por teja árabe, es posible extraer datos interesantes. Una de estas fotografías es la *vista de la ciudad desde el Alcázar*²⁰. Por supuesto destacan en ellas las esbeltas torres de los edificios religiosos de Toledo. Algunas de ellas desaparecidas en momentos posteriores a la realización de la fotografía, como la que se sitúa a la izquierda de la torre catedralicia. Pero en primer plano tenemos ejemplos de arquitectura tradicional. En la parte central se encuentra una vivienda con muros de tapia (el desconchón en el revoco de yeso y cal así nos lo deja entrever) con una serie de pies derechos y zapatas embutidos en el muro. En la parte derecha de la fotografía, las casas de distinta altura y muros blancos se van abriendo camino por las distintas calles, creando un rico juego de volúmenes gracias también a la peculiar orografía del terreno.

Pero quizá de todas las fotografías recogidas en la muestra *viaje de ida y vuelta*, aquellas que de una u otra manera están relacionadas con el Quijote, en ese deseo de encontrar los rincones donde se desarrollaron sus escenas o donde vivieron los personajes de la novela, es donde encontramos la mejor

19 Kurt Hielscher, *En Toledo*, 1914-1919, 16.57 x 22.2 cm, *Ibidem*: 97.

20 Jean Laurent, *Vista de la ciudad desde el Alcázar*, 1874-1892, 24.4 x 34.3 cm. En *Ibidem*: 98.

representación de construcciones tradicionales. Existen varios ejemplos de esto que comentamos, y los tenemos en la fotografía de Joaquín Arnau titulada *En la vieja venta. El Toboso (Toledo)*²¹ o en el *Grupo de Moral de Calatrava (Ciudad Real)*, de Alice D. Atkinson del año 1950²². En la primera de ellas un grupo de personajes se encuentran entorno a un pozo con su pila rectangular, al fondo, ocupando la práctica totalidad de la imagen, un gran muro blanco con un único vano cuadrangular en la parte superior sirve de fondo a la escena. Sobre el blanco de la cal del muro se proyectan las sombras de las tejas curvas que vuelan ligeramente del alero de la construcción. En la segunda de las imágenes, de nuevo un grupo de gente, esta vez muy numeroso se agolpa en una pequeña plaza del pueblo. De nuevo en el fondo de la escena encontramos varios edificios tradicionales: una enorme vivienda toda jalbegada con una pequeña ventana enrejada a la que se encuentra asomada una joven niña cierra la escena, mientras que la calle se abre hacia el lado derecho y encontramos a distintas alturas construcciones de similares características.

En otras ocasiones algunas fotografías vienen a certificar lo que la documentación nos dice y los ejemplos conservados nos demuestran: las fábricas tradicionales se encontraban debidamente protegidas bajo una capa de revoco, frente a las modas sin sentido que en la actualidad nos intentan ofrecer una imagen desvirtuada de la forma de construir en tiempos pasados,

cuando se desvisten los muros de su recubrimiento original intentando sacar a la luz materiales que nunca estuvieron a la vista. Algunos ejemplos los tenemos en la imagen *Paseo del Tránsito. Toledo*²³, de Abelardo Linares. Aquí el largo muro en perspectiva nos deja ver su capa de revoco, mientras que en las partes inferiores de contacto con la calle y junto a los bancos se ha perdido, dejándonos entrever cómo se encuentra construido a base de ladrillo.

21 Joaquín Arnau, *En la vieja venta. El Toboso (Toledo)*, 1952, 8.8 x 13.7 cm, en *Ibidem*: 201.

22 Alice D. Atkinson, *Grupo de Moral de Calatrava*, *Ibidem*.

23 Abelardo Linares, *Paseo del Tránsito. Toledo*, 1911-1920, 17.2 x 23 cm, en *Ibidem*: 207.

Bibliografía

- AGUILAR CIVERA, I. y DÍAZ-AGUADO MARTÍNEZ, C. (2015). *Fotografía y obra pública: paisajes de la modernidad: Lucio del Valle, 1815-1874*. Valencia: Universidad de Valencia.
- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, M. E. y LENAGHAN, P. (2012). "Fondos fotográficos en la Hispanic Society of America. La exposición "Viaje de ida y vuelta" en *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 27.
- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, M. E. (2011). "El descubrimiento y la puesta en valor de la arquitectura popular: de Fernando García Mercadal a Luis Feduchi", en BIEL IBÁÑEZ, M. P. y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A.: *Lecciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española: [Seminario celebrado en Zaragoza los días 26, 27 y 28 de noviembre de 2009]*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", Universidad de Zaragoza.
- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, M. E. (2007). "Castilla-La Mancha y la mirada del otro. Literatura de viajes y fotografía" en *Viaje de ida y vuelta. Fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of America*. Ciudad Real: Empresa Pública Don Quijote de La Mancha.
- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, M. E. , SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I y FERNÁNDEZ OLALDE, O. (2005). "El centro de Estudios de Castilla-La Mancha" en: *Idea La Mancha: revista de educación de Castilla-La Mancha*, Toledo, año 1, n. 2, septiembre; p. 312-317.
- AZORÍN (1905). *Los pueblos: (ensayos sobre la vida provinciana)*. Madrid: Leonardo Williams.
- AZORÍN (1917). *El paisaje de España visto por los españoles*. Madrid: Renacimiento.
- DEAN, J. (1981). *Architectural photography: techniques for architects, preservationists, historians, photographers, and urban planners*. Nashville: Tenn.: American Association for State and Local History.
- ELWALL, R. (2004). *Building with light: the international history of architectural photography*. London.
- FANELLI, G. y MAZZA, B. (2009). *Storia della fotografia di architettura*. Roma: Laterza.
- LENAGHAN, P. (2002). "La visión de Archer M. Huntington y las fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society", en VVAA: *Viaje de ida y vuelta. Imágenes de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of America*, Empresa Pública Don Quijote de La Mancha, Ciudad Real, 2007.
- MONDENARD, A. d.: *La mission héliographique cinq photographes parcoururent la France en 1851*, Paris: Monum, 2002.
- PÉREZ GALLARDO, H. (2013). "Fotografía y arquitectura en España, 1839-1886", Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte III. Madrid.
- PÉREZ GALLARDO, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX: historia y representación monumental*. Madrid: Cátedra.

- RODRÍGUEZ RUIZ, D. (2015). "Fotografía y arquitectura: ideas e historias de un encuentro anunciado" en *Mirar la arquitectura: fotografía monumental en el siglo XIX: [exposición, del 3 de julio al 4 de octubre de 2015]*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- UNAMUNO, M. (1930). *Por tierras de Portugal y de España*. Madrid: Renacimiento.
- (2007). *Viaje de ida y vuelta. Imágenes de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of America*. Ciudad Real: Empresa Pública Don Quijote de La Mancha.

MIGUEL FISAC A TRAVÉS DEL OBJETIVO. FOTOGRAFÍA Y ARQUITECTURA MODERNA EN LOS AÑOS CINCUENTA

Ramón Vicente Díaz del Campo Martín-Mantero
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

Desde sus inicios la fotografía fue considerada una herramienta de especial interés por parte de arquitectos. La mayor parte de la arquitectura que conocemos nos llega a través de las ilustraciones de libros y revistas. En nuestro texto queremos aportar luz sobre la intensa relación existente entre fotógrafos y arquitectos. Un aspecto que apenas ha sido tratado previamente. El marco temporal que hemos elegido, los años cincuenta, viene determinado por el período que la historiografía de la arquitectura española ha considerado como el resurgimiento del Movimiento Moderno tras la Guerra Civil y la Autarquía. Miguel Fisac fue uno de los protagonistas. El arquitecto manchego supo vislumbrar en la fotografía una fuente inagotable de posibilidades, aunque para él nunca podía competir con la observación directa de los edificios. La fotografía fue un instrumento de comunicación visual que le permitió difundir su obra. La mayoría de las fotografías de sus edificios son obras de autores que aportaron su particular estilo a la configuración de una moderna identidad fotográfica. Además de nombres reconocidos como los de Francesc Català-Roca, Alberto Schommer, Kindel o Pando, se puedan descubrir otros como Nicolás Muller, Susana Polack o Focco por poner tan solo algunos ejemplos.

Palabras clave: Fotografía, Miguel Fisac, Movimiento Moderno, Revistas de Arquitectura, siglo XX, Kindel, Català-Roca.

Abstract

In its beginnings, photography was considered an interesting tool for architects. The photography constitutes an architectural communication channel from over a hundred years ago. Most of the Architecture we know or believe to know reaches us by means of pictures collected in books and reviews. In our paper we want to draw attention on the intense cooperation between photographers and architects which contributed to enhancing the value of the vision of the former, in line with the international context. To date this aspect has received scant attention. The time frame chosen for the study is determined by the period that the historiography of Spanish architecture considers revival to the Modern Movement after the Civil War and autarky. Miguel Fisac was able to see the photography as an inexhaustible source of possibilities but could never compete with observing the buildings. Most photos to Authors whose unique style has contributed to shaping modern iconographic identity. Hence, famous names including Francesc Català-Roca, Alberto Schommer, Kindel and Pando, are interspersed with others such as Nicolás Muller, Susana Polack or Focco among other examples.

Keywords: Photograph, Miguel Fisac, Modernist Movement, Architecture magazines, 20th century, Franco's Government, Kindel, Català-Roca.

Buenas fotografías de arquitectura no es lo mismo que buena arquitectura para hacer fotografías. (FISAC, 1957: 4)

Como queda patente en el título de nuestro trabajo, el principal objetivo que nos planteamos es analizar las posibilidades que ofrece la fotografía como herramienta para el conocimiento de la arquitectura española más reciente. Pretendemos discernir sobre la intensa relación existente entre ambas (fotografía y arquitectura) en el marco del desarrollo de la modernidad arquitectónica en nuestro país. A pesar de que la amplia interrelación entre las dos disciplinas sorprende la poca bibliografía existente al respecto (ALCOLEA, 2009: 14). La idea de relacionar arquitectura moderna con fotografía es relativamente reciente, desarrollándose especialmente con la aparición en 2013 del grupo de investigación Fotografía y Arquitectura del Movimiento Moderno en España (FAME). Como marco temporal de nuestro análisis tomaremos los años cincuenta, al tratarse de un periodo especialmente significativo en el desarrollo de la segunda modernidad arquitectónica. En nuestro estudio nos centraremos en el estudio de la producción arquitectónica de Miguel Fisac, examinando algunas de las obras más significativas realizadas en el ámbito territorial de Castilla-La Mancha debido a las características del encuentro. Aunque como en todo trabajo acotar el tiempo y el espacio siempre resulta complicado y en ocasiones haremos referencias a algunos aspectos que quedan fuera del ámbito de nuestro estudio.

1. Fotografía y arquitectura. Una relación intensa

Desde que en 1839 se hizo oficial el invento de la fotografía se generó un enorme interés por partes de los

arquitectos hacia el nuevo mecanismo (DOCTOR, 2007: 46). Desde su nacimiento, la fotografía pretendió innovar tecnológicamente la represión de imágenes, y desde ese mismo momento diversos elementos arquitectónicos se encuentran reflejados en ella, configurando un universo visual formado por infinidad de instantáneas que reflejan realidades distintas ante nuestra mirada. Con la nueva técnica de captación de imágenes, la fotografía acompañó a otros métodos tradiciones de representación de imágenes como los dibujos y grabados, entre otros (PÉREZ ESCOLANO, 2014: 31). Desde el Renacimiento los arquitectos indagaron sobre el medio ideal para la representación gráfica de sus proyectos o de arquitecturas del pasado. La invención de la fotografía ofreció la posibilidad de materializar lo que hasta entonces sólo se había tenido posibilidad a través del dibujo, pero además era posible hacerlo con rapidez y una relativa facilidad operativa frente a otros medios tradicionales (FONTCUBERTA, 1990: 22). Sin embargo, su difusión a través de medios gráficos no fue posible hasta finales del siglo XIX cuando se dieron los mecanismos necesarios para reproducir la fotografía a escala industrial (MÉNDEZ, 2010: 168). Desde entonces, las publicaciones impresas incorporaron a sus páginas multitud de fotografías, convirtiéndose desde entonces en un medio esencial para entender la evolución de la arquitectura, además de los episodios más significativos de los últimos tiempos.

Autores como Juan Antonio Ramírez afirman que en la fotografía se encuentra la base de la obra artística contemporánea y que debido a su presencia constante en los medios de masas requiere de una atención especial a sus peculiaridades lingüísticas y a las conexiones que la ligan con otros sistemas de representación (RAMÍREZ, 1976). El nuevo sistema afectó de manera directa a la evolución de la Historia

del Arte como disciplina, ya que sin los avances en el campo de la fotografía no hubieran sido posibles los famosos paneles que Aby Warburg desarrolló con la idea de reunir y articular una enorme colección de imágenes. La singular obra, imposible de acabar, contenía sus principales investigaciones y teorías. Sus reflexiones se centraron en el arte del Renacimiento y en sus pantallas se mostraba una composición libre de imágenes que generan una "sinfonía pictórica" (GOMBRICH, 1992: 263), una ruptura en el método de observar, clasificar y estudiar las imágenes. Al mismo tiempo, desde sus inicios, la fotografía se convirtió en una herramienta indispensable para el estudio del patrimonio, como apunta la profesora Asunción Hernández (2000):

A partir de aquel preciso momento, las fotografías tomadas por fotógrafos, primero, y luego también por historiadores y arquitectos, constituyeron un corpus fundamental e insustituible para analizar de manera más precisa la arquitectura histórica, a la vez que, desde la perspectiva contemporánea, nos permiten realizar una rigurosa crítica de autenticidad de los edificios, identificando las sucesivas transformaciones experimentadas en el lapso del tiempo (p. 38).

La rapidez de ejecución que aporta la fotografía no significa que represente fielmente la realidad, para nada se debe entenderse como una duplicación fiel de la percepción de la realidad, sino como una recreación (GUBERN, 1987: 36). La fotografía es un medio de registro visual, una imagen de la realidad, como decía Juan Antonio Ramírez "no es la realidad en sí, sino sólo uno de los muchos modos, todos convencionales, de representarla. La realidad exterior es más compleja, proteiforme y móvil de lo que la fotografía

normal nos puede transmitir" (RAMÍREZ, 1976: 158). La fotografía como medio de expresión es el resultado de una selección que hace el autor de la imagen al disparar su cámara. La ejecución fotográfica supone un punto de vista óptico (encuadre), personal, ideológico, estético, etc., por lo que cada imagen, y esto es extensible a otras fuentes históricas, es un documento cargado de la opinión del autor, cuestión que debe tener en cuenta el historiador al decodificar la imagen (LARA, 2005: 18).

Diversos arquitectos han practicado la fotografía con varios propósitos, como medio para documentar sus obras o sus viajes, como ocurre con José A. Cordech, Alejandro de la Sota o Fernando Higueras, entre otros. Aunque estas imágenes no tenían como fin aparecer publicadas en ningún medio, para ello los arquitectos encargaban a fotógrafos profesionales reportajes sobre sus obras. En otros casos, la finalidad de los reportajes, se debía a la solitud de imágenes por parte de distintas publicaciones (BERGERA, 2014: 19). Lo común era que el arquitecto fuese el encargado de facilitar las imágenes de sus edificios a los medios. Fue así como la fotografía de arquitectura fue consiguiendo un importante grado de profesionalización en la década de 1950. De los posibles encargos que podía conseguir un profesional los reportajes de arquitectura eran de los más cotizados, al tratarse de un campo donde se podía trabajar con cierta libertad obteniendo imágenes de gran potencia visual (SEPULCRE, 2006: 19-22). Las fotografías además eran difundidas en múltiples publicaciones: libros, artículos, ensayos, monografías en revistas periódicas, etc. Fue así como detrás de esas imágenes impresas empezaron a aparecer los nombres propios de sus autores: Catalá-Roca, Kindel o Pando (BERGERA, 2014: 11).

La mayoría de los arquitectos conservaron una importante cantidad de imágenes en sus archivos, buena parte de ellas en la actualidad se encuentran depositados en instituciones como los colegios de arquitectos o en fundaciones que custodian, protegen y garantizan el acceso a sus fondos. En el caso de nuestro estudio la Fundación Miguel Fisac custodia diversas fotografías sobre las obras del arquitecto manchego que formaban parte de su archivo personal, algunas de ellas disponibles a través de su web (www.fundacionfisac.org). Junto a estas colecciones personales, existen corpus gráficos de gran relevancia como los archivos de las empresas constructoras o los de las revistas profesionales. Todo este material se convierte en un elemento patrimonial de primer orden al mismo tiempo que nos ofrecen un testimonio visual del pasado (BERGERA, 2014: 11).

2. Revistas y publicaciones. Fotografías de primer orden

Los arquitectos españoles descubrieron en la fotografía una espléndida herramienta para la promoción de sus obras, entendiendo que esas representaciones de sus edificios constituían la plasmación final de sus creaciones (BERGERA, 2014: 9). El uso de la fotografía vinculado con la arquitectura en nuestro país está directamente relacionado con el uso publicitario que se hizo por parte de la dictadura tras la Guerra Civil. Todo el proceso de reconstrucción tras el conflicto bélico fue representado en fotografías y utilizado como instrumento para difundir el papel del nuevo gobierno como promotor de la recuperación. La revista *Reconstrucción* (órgano de difusión de la Dirección General de Regiones Devastadas) utilizó de manera extensa la

fotografía. El papel publicitario de la publicación queda patente en su costoso diseño y el elevado número de imágenes que utilizó en un periodo de dificultades económicas. (HERNÁNDEZ, 2010: 41).

Durante la segunda modernidad en la arquitectura española, que se inició en los años cincuenta coincidiendo con los últimos años de la autarquía, diversos arquitectos e instituciones vieron en las publicaciones profesionales el medio ideal para la difusión de nuevos lenguajes. Las revistas, hasta ese momento escasas y con proyectos muy parecidos, sufrieron un proceso de renovación apareciendo nuevas publicaciones. Se convirtieron rápidamente en uno de los ejes que llevaron a cierta normalización de la profesión, así como al reencuentro con el panorama internacional. El organismo que mayor número de publicaciones tenía en este periodo fue la Dirección General de la Arquitectura que editó tres publicaciones: *La Revista Nacional de Arquitectura*, el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* y *Gran Madrid*, bajo la dirección de Carlos De Miguel (FELIPE, 2015: 257).

La revista *Arquitectura* se creó como elemento de difusión del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid en el año 1918, editándose hasta el inicio de la Guerra Civil. Tras el paréntesis del conflicto, la Dirección General de Arquitectura volvió a editarla con el nombre de *Revista Nacional de Arquitectura*, de 1941 a 1958. La publicación contó con la colaboración de diversos artistas para realización de sus portadas con dibujos de Carlos Pascual de Lara, Amadeo Gabino, Gregorio Prieto y Federico Ribas Montenegro. Hasta bien entrada la década de los años cuarenta fue prácticamente la única revista en la que se podían consultar lo que

estaba ocurriendo fuera de nuestras fronteras a través de la denominada como "Sección extranjera". Es necesario destacar el importante papel de la fotografía en el desarrollo y consolidación de la arquitectura moderna en nuestro país, debido a la dificultad que tenían los arquitectos españoles para la realización de viajes al extranjero y la imposibilidad de conocer in situ las obras de los grandes maestros, tal como afirma Ana Esteban Maluenda (2016):

Buena parte de la producción del momento se leyó bajo el canon interpretativo de una serie de fotografías que, a través de sus instantáneas, fueron transmitiendo la realidad que soñaban. La fotogenia de algunos proyectos fue un elemento decisivo en la búsqueda de la normalización del lenguaje de la modernidad, deudora, sin lugar a dudas, de la estética que transmitió la fotografía del momento (p.3).

En 1959 comenzó una nueva etapa en la que la revista recuperó su nombre original. Carlos de Miguel (que fue su director de 1948 a 1973) llevó a cabo la transición entre ambas revistas, y afrontó el reto de renovar su línea editorial (BERNAL, 2013: 84). En ella se recogían obras, tanto de arquitectos consolidados como de otros más jóvenes, y en sus artículos se podían encontrar gran variedad de temas (ASENJO, 2015: 256). En este sentido destacó la creación de las sesiones de Crítica de Arquitectura, que se inauguraron en el número de enero de 1951 con motivo del recién inaugurado edificio de las Naciones Unidas en Nueva York. Estas sesiones servían de escenario de debate donde tenían cabida temas variados, donde los arquitectos expresaban sus opiniones de los arquitectos, o incluso podían aparecer las de profesionales de otras disciplinas o ciudadanos (DURÁ, 2012: 455). En el

ámbito madrileño existieron otras publicaciones como *Informes de la construcción*, publicada por el Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento desde 1948, y que estaba destinada a promover y potenciar la innovación en campo de la edificación. En el ámbito catalán destacó *Cuadernos de Arquitectura* que inició su andadura en 1944, como órgano de difusión del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. En un principio se trataba de una publicación de corte historicista, para a partir de 1950 regenerar su grafismo y línea editorial para convertirse en una publicación más moderna. En ella, al igual que en la *Revista Nacional de Arquitectura*, aparecieron las principales obras del momento, intentando dinamizar un cierto debate crítico y convirtiéndose en el principal medio de difusión del Grupo R (BERNAL, 2013: 51-78).

La gran mayoría de los artículos de estas revistas profesionales eran exclusivamente informativos, contenían importantes reportajes fotográficos y un significativo número de documentación gráfica como planos, dibujos o esquemas que pretendían dar a conocer las obras. La mayoría de los textos que acompañaban las imágenes no eran originales, ni escritos para la ocasión, se trataba de fragmentos de las memorias, textos meramente descriptivos que no aportaban análisis crítico de los edificios ni de los autores. La fotografía tuvo cada vez más importancia en este tipo de publicaciones. No solo aumentó el número de imágenes sino también la importancia de lo gráfico respecto al texto. Para hacernos una idea basta simplemente con analizar la revista *Arquitectura*, que en 1918 tenía solamente cuatro imágenes dentro de sus 28 páginas para pasar a 161 imágenes en las 60 páginas de 1968. Se pasó de 0.14 a 2.6 fotografías por páginas

(GONZÁLEZ PRESENCIO, 2012: 529). El aumento del número y tamaño de las fotografías publicadas no sólo es una cuestión técnica o económica sino también un claro reflejo del creciente protagonismo de lo icónico en la cultura contemporánea española. La presencia de la fotografía no solo aumentó en número, también lo hizo en cuanto a la significación de su autor (GOYCOOLEA, 2012: 540-541). En términos editoriales, el protagonismo del fotógrafo se expresó también en una creciente inclusión del nombre de éste. Cada vez más los arquitectos dejaban en manos de fotógrafos profesionales la difícil tarea de documentar sus obras.

Entre la multitud de imágenes que forman este singular viaje visual por la arquitectura española a través de los detalles captados por los fotógrafos, destaca el importante número de imágenes que siguen a día de hoy bajo el anonimato. A excepción de los grandes nombres, un buen número de las fotografías que se custodian en archivos no están firmadas o selladas por sus autores, o en las publicaciones en muy pocas aparecen referencias de su autor. Como apunta acertadamente Rafael Doctor: "A día de hoy el más importante autor de la historia de la fotografía se llama Anónimo y es el hacedor de miles de millones de imágenes y nacido el mismo día que se empezó a difundir el invento fotográfico y vive aún con la misma fuerza y energía" (DOCTOR, 2007: 46).

Algunas de las instantáneas fueron tomadas por importantes firmas de la historia de la fotografía española como Francesc Català-Roca o Alberto Schommer, acompañados de autores especializadas en obras de arquitectos como Pando o Kindel. A través de sus obje-

tivos recogieron la variedad del discurso arquitectónico español (FRAGA, 2014: 27). Buena parte de las mismas deben ser analizadas en sí mismas como fotografías de autor, al margen del edificio que plasmen o del contexto arquitectónico a las que deben su creación. Algunos de los edificios no se conciben sin la difusión de sus fotografías en los respectivos medios oficiales. No solamente en el ámbito nacional, ya que gracias al reconocimiento internacional de la arquitectura española, fundamentalmente a partir de los primeros premios foráneos, apareció una cierta labor de corresponsalía que permitió que las fotografías empiecen a viajar y publicarse en varios medios extranjeros (BERGERA, 2014: 23).

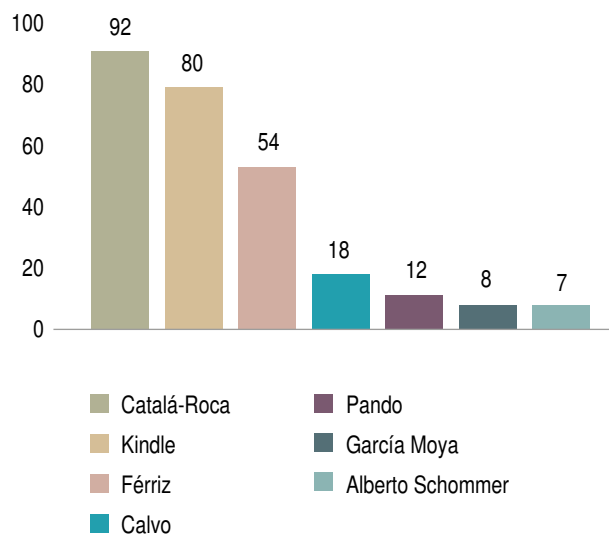
En los inicios de los sesenta se publicaban en España cuatro revistas profesionales en el campo de la arquitectura: *Arquitectura* (COAM, Madrid), *Cuadernos de Arquitectura* (COAC, Barcelona), *Hogar y Arquitectura* (OSH, Madrid), e *Informes de la Construcción* (ICC, Madrid). Años después, se multiplicó el número incorporándose al ámbito editorial títulos como *Adobe* (Madrid), *Arquitectos* (CSCA, Madrid), *Arquitecturas bis* (Barcelona), *Boden* (Madrid), *Cercha* (COAAT, Madrid), *2C Construcción de la ciudad*, (Barcelona), *Jano Arquitectura* (Barcelona) y *Temas de Arquitectura* (Madrid). Durante los sesenta las principales publicaciones recogieron en sus páginas obras de la nueva promoción de autores que modernizó el panorama de la fotografía contemporánea española realizando instantáneas de un mayor depuración conceptual (ALONSO y RIO VÁZQUEZ, 2012: 342), encontrando en el medio rural y en los subsidios de las grandes ciudades una vía de expresión que enlazaba perfectamente con estos nuevos lenguajes expresivos.

Entre todos ellos destacó el fotógrafo Paco Gómez del que se publicaron numerosas fotografías en la *Revista Arquitectura*. (BERNAL, 2013: 84).

Estas instantáneas no solo aparecieron en las revistas profesionales, algunas de ellas también aparecen en libros de arquitectura de la época. En 1961 se Carlos Flores publicó *Arquitectura Española Contemporánea*, que representó un hito en el relato historiográfico de la arquitectura española. Casi sin distancia crítica para valorar los edificios, ya entonces obra maestras de la modernidad de los años cincuenta, Flores recoge los mejores proyectos, con un extenso catálogo visual de más de seiscientas fotografías. Esta publicación recuerda a aquellos fantásticos álbumes fotográficos de arquitectura de los años treinta que recopilan los ejemplos más singulares de la nueva arquitectura a modo de catálogo: *Der moderne Zweckbau* (BEHNE, 1926), *Internationale Architektur* (GROPIUS, 1925), *Internationale neue Baukunst*, (HILBERSEIMER, 1927), *Die neue Baukunst in Europa und Amerika* (TAUT, 1929) o *Neues Bauen in der Welt* (GANTNER, 1930). El libro de Flores se inició con un breve texto en el que se enunciaba los elementos más característicos de las obras modernas para consecutivamente dejar paso a una serie de fotografías, un buen número de ellas a toda página, hasta conseguir recopilar las cerca del millar de páginas de las que consta. Analizando los edificios publicados en esta monografía se pueden extraer cuantas fotografías aparecen de obras de cada arquitecto, obtenido una clasificación en función de su impacto mediático. También es posible analizar las imágenes publicadas de cada fotógrafo. En las más de quinientas fotografías reunidas destaca el liderazgo de Catalá-Roca,

seguido de Pando, y a continuación de Kindle. Garcia Moya, Férriz, Calvo y Alberto Schommer, aparecen con cifras inferiores junto a aportaciones de otros autores (PÉREZ ESCOLANO, 2014: 43). La década de los sesenta fue fructífera para este tipo de publicaciones, tras el libro de Flores, Arsenio Fernández Arenas (1963) publicó otro más modesto sobre la nueva arquitectura religiosa en el que se aprecia el propósito de valorar la fotografía, incluyendo imágenes de Catalá Roca, Kindel, Schommer y Miserach.

Número de imágenes por fotógrafo en el libro *Arquitectura Española Contemporánea*



Fuente: elaboración propia

3. Fisac a través de la fotografía

En 1957 Miguel Fisac escribía una carta al director en la *Revista Nacional de Arquitectura* donde trataba el papel de la fotografía dentro de las revistas de arquitectura, en ella se apunta una cierta actitud escéptica en relación al poder de las fotografías en favor de la realidad misma y la calidad autónoma de la arquitectura construida:

Las revistas actuales de Arquitectura creo que se pueden dividir en dos grandes grupos: revistas bonitas y revistas útiles. Claro que hay un tercer grupo, que no es ni una cosa ni otra, pero de éste, naturalmente, prescindiremos. Las revistas bonitas, tales como *L'Architecture d'Aujord'Hui*, *Domus*, etc., tienen como tema fundamental eso: ser una publicación bonita, por lo que sacrifican todo para conseguir ese fin. Como da la coincidencia que existe una arquitectura para hacer de ella unas fotos bonitas, viene como miel sobre hojuelas, y sacan unos números de revista admirables, que le dejan a uno totalmente epatado al hojearlas, pero que al final, con tanta monótono originalidad, llegan a aburrir terriblemente. Hay por el contrario, algunas revistas, pocas, tales como *Architectural Review*, la danesa *Arkitekten*, la finlandesa *Arkkitehti*, etc., que tienden, fundamentalmente, a dar criterio al publicar proyectos y realizaciones, sin perder, claro está, el cuidado por la presentación con buenas fotografías, pero sin olvidar que buenas fotografías de arquitectura no es lo mismo que buena arquitectura para hacer fotografías (FISAC, 1957: 191).

En realidad la actitud del arquitecto manchego no responde a un rechazo del uso de la fotografía sino a la importancia que da a los viajes como método de

conocimiento y formación. Él fue un viajero incansable, el viaje fue un aprendizaje in situ basado en el estudio de primera mano de los grandes maestros de la arquitectura moderna y no en intencionadas fotografías de revistas y libros que daban una información parcial y muchas veces equivocada de las obras (MORENO MANSILLA y TUÑÓN, 1997: 262). Fisac realizó varios viajes de 1949 a 1953 que dieron como resultado un crisol de influencias que se convirtieron en vitales para el cambio que se produjo en su obra durante los años siguientes. Los viajes continuaron a lo largo a su vida, uno de los más llamativos es el que realizó alrededor del mundo en 1955 justo antes de abandonar el Opus Dei. Los edificios del arquitecto manchego son, por su importancia en el desarrollo de la arquitectura moderna en nuestro país, de los más reproducidos en las publicaciones de la época. La difusión de la modernidad se realizó principalmente a través de la explicación de sus obras más notables mediante fotografías de alta calidad técnica y plástica. Es una manera singular de entender la arquitectura, al centrar la atención en el objeto más que en el contexto, en la apariencia más que en la materialización y uso de la obra. La mayoría de las imágenes edificios se correspondían con exteriores, concordando, probablemente, con la mayor importancia que suele otorgarse a la apariencia pública de los edificios. Era además frecuente la inclusión de personas en la fotografías con el objetivo de informar de las diversas escalas y situaciones que las obras ofrecen al usuario.

Artículos sobre la obra de Miguel Fisac en la Revista Nacional de Arquitectura /Arquitectura

Nº	Año	Revista Nacional de Arquitectura
102	1950	Instituto de Óptica Daza de Valdés. Madrid.
108	1950	Local para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.
109	1951	Viviendas en cadena.
118	1951	Casa de vivienda. Madrid.
127	1952	Un nuevo ladrillo.
139	1953	Instituto Laboral en Daimiel. Ciudad Real.
143	1953	Una tienda en "Los Sótanos". Madrid.
145	1945	Pabellón de Ciudad Real en la Feria del Campo. Madrid.
148	1954	Más sobre casas en cadena.
157	1955	Colegio Apostólico de los PP. Dominicos. Valladolid.
175	1956	Silla.
175	1956	Centro de Investigaciones Biológicas. Madrid.
176	1956	Poblado del Zofio.
186	1957	Vivienda unifamiliar. Madrid.
196	1958	Las nuevas parroquias de Vitoria. Miguel Fisac, Javier Carvajal.
203	1958	Conjunto de edificios para formación del profesorado de enseñanza laboral en la ciudad universitaria, Madrid.
Nº	Año	Revista Arquitectura (Nueva época)
11	1959	Viviendas experimentales. Madrid.
17	1960	Teologado de San Pedro Mártir para los PP. Dominicos. Madrid.
17	1960	Iglesia parroquial de la Coronación de Nuestra Señora. Vitoria.
26	1961	Silla.
35	1961	Casa de Cultura. Ciudad Real.

Fuente: elaboración propia



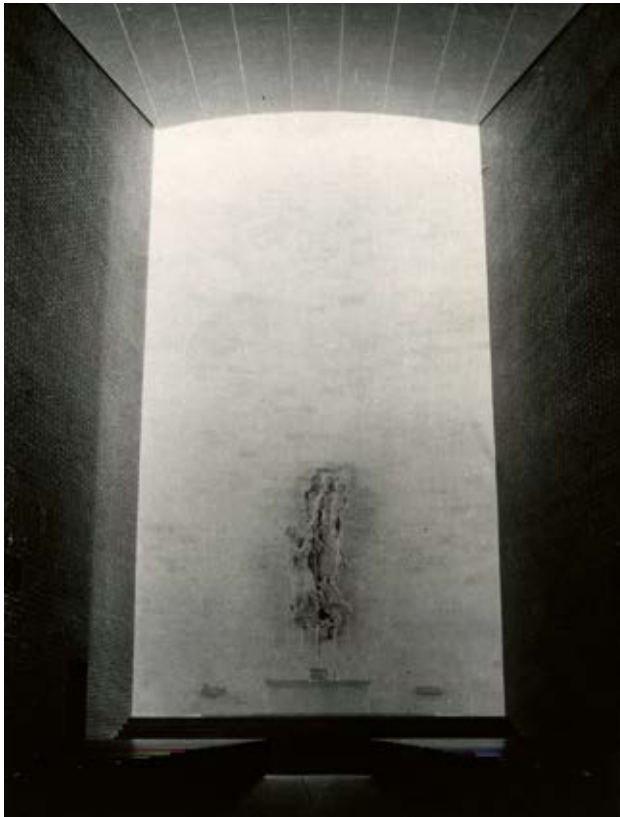
Instituto Cajal de Microbiología, Madrid (1951). Archivo Fundación Miguel Fisac

Miguel Fisac trabajó con un amplio número de fotógrafos y no tuvo nunca uno de cabecera, como pudo ocurrir en otros casos, si observamos las intensas relaciones profesionales existentes entre Catalá-Roca y Cordech, Kindel y Fernández del Amo o Ferriz con Cabrero (BERGERA, 2014: 21). Eso sí, existen un importante número de obras, especialmente las realizadas durante los primeros años de la década, que fueron realizadas por Kindel como las instantáneas del

Instituto Laboral de Daimiel, el Colegio apostólico de Arcas Reales o el Pabellón de la Provincia de Ciudad Real, entre otros. La imagen de la esquina del Centro de Investigaciones Biológicas Cajal y Ferrán del CSIC, con sus características ventanas sobre el limpio lienzo de ladrillo, es una de las imágenes que más impactó a los arquitectos época y que más se ha reproducido en publicaciones y exposiciones a lo largo de los últimos años (ESTEBAN MALUENDA, 2016: 6).

En algunas de estas fotografías la rotundidad compositiva consigue desbancar a un segundo plano los intentos figurativos de la representación. La realidad del proyecto construido se desvanece, y permite la recreación de un paisaje casi fantástico y abstracto (BISBAL, 2007: 31-50). Fueron diversos los fotógrafos con los que el arquitecto siguió trabajando durante los años siguientes, para la iglesia de la Coronación en Vitoria se realizaron unas "buenas fotografías", según Fisac, por parte de Schommer¹. Para el resto de su producción contó con el trabajo de Susana Polack, Focco y Nicolás Muller, entre otros. Es interesante analizar la relación que existió entre arquitectos y fotógrafos. Fisac, al igual que otros arquitectos del momento, solía encauzar la mirada de los fotógrafos para conseguir que las instantáneas representaran de la mejor manera posible lo que arquitecto quería que trascendiera de su arquitectura. En la Fundación Miguel Fisac se custodian unas fotografías de la Casa de la Cultura en Ciudad Real en las que el arquitecto indicaba el encuadre que debían de tener las imágenes y preguntaba al fotógrafo (anónimo) si se

¹ FISAC, M. "Carta a Damián Galmés, 16-12-1961" Archivo de la Fundación Miguel Fisac. Citado en Iñaki BERGERA, I. (2014) "*Fotos de casas, cosas de fotos*" en Iñaki BERGERA (ed.) *Fotografía y Arquitectura moderna en España*. Madrid: La Fábrica, p. 21.



Iglesia de Arcas Reales. Valladolid (1952) Archivo Fundación Miguel Fisac



Fotografías de la Casa de Cultura de Ciudad Real con indicaciones de Miguel Fisac al fotógrafo (1957) Archivo Fundación Miguel Fisac

podían eliminar algunos elementos que aparecían junto a su edificio. Es interesante ver como en las revistas de la época se publicaron algunas instantáneas con las indicaciones de encuadre dadas por el arquitecto. (FISAC, 1962: 146). Aunque no llegó al extremo de Alejandro de la Sota o Fernando Higueras que se encargaban personalmente de fotografiar algunas de sus obras (BERGERA, 2014: 21).

4. La fotografía como fuente documental de la obra de Miguel Fisac

Desde hace tiempo la fotografía, en cuanto documento histórico-artístico, se ha ido incorporando paulatinamente como fuente para investigaciones académicas debido a su importancia como fuente visual de primer orden (LARA, 2003: 341-344). Álbumes urbanos, tarjetas postales, recuerdos de viaje,



Artículo Casa de Cultura de Ciudad Real publicado en Informes de la Construcción (1962), nº 144, p. 139

estampas o publicaciones con imágenes nos permiten indagar en la historia y recrear en la memoria colectiva no sólo de determinados paisajes y personajes, sino también la posibilidad de reconstruir la evolución arquitectónica de determinados lugares. Este fenómeno ha ido unido al mayor interés sobre edificios modernos por parte de determinadas instituciones, de hecho ya existen algunos ejemplos de edificios de la centuria

pasada que se han incluido en la Lista del Patrimonio Mundial (HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, 2008: 156). Desde determinados sectores del mundo de la arquitectura se justifica y considera necesaria la reconstrucción de edificios perdidos del movimiento moderno para devolverlos a su forma original, como ha ocurrido con *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier (1925), el Pabellón de la Exposición Universal de Barcelona de Mies van der Rohe (1929) o los Pabellones de la URSS y España en la Exposición de París de 1937. No vamos a plantearnos en este foro la necesidad o no de estas reconstrucciones, pero si queremos reseñar como la fotografía se ha convertido en pieza clave en los procesos de reconstrucción.

Muchas obras del arquitecto manchego han sido obviadas y olvidadas durante años, quedando fuera de los conjunto de bienes patrimoniales protegidos; causa de ello ha sido la degradación o incluso la destrucción de algunos de sus edificios. La arquitectura moderna, no es capaz de garantizar su conservación y perpetuidad en el tiempo, y su fotografía se convierte en muchos casos en el único garante de su documentación. La observación de estas imágenes nos sirve de elemento clave para el análisis de una serie de conjuntos, que financiados por diversos organismos públicos, el arquitecto construyó en su tierra natal. En 1951 Fisac comenzó la construcción del Instituto Laboral de Daimiel, el primer edificio considerado por él mismo como moderno (CALERO, 1998: 46). Para la configuración mismo el arquitecto se enfrentó a una serie de elementos típicos de la arquitectura popular manchega como tejas, tapial, encalados, tinajas... pero con un planteamiento totalmente distinto al habitual, consiguiendo despegarse de una interpretación trivial de lo popular y alcanzar el tono poético que caracte-

rizó a sus obras siguientes. A pesar de ser considerada la primera obra moderna del arquitecto y una de las obras claves de la arquitectura española del siglo XX, ha sufrido alteraciones importantes, especialmente tras su reforma en el año 1995 realizada con algunos problemas interpretativos. La mala conservación, dejadez, reformas y modificaciones en su entorno próximo han hecho que el edificio haya perdido en gran parte el carácter impreso por Fisac a comienzos de la década de 1950.

Las fotografías sobre el edificio recogen a través de un elemento físico información sobre la realidad en un momento determinado, ofreciéndonos la posibilidad de rememorar un ciclo histórico y unas coordenadas espaciales. Estas instantáneas se convierten en testigos de la historia y ello le confiere un importante valor para su análisis. Pero como cualquier otra fuente documental debe ser necesariamente contextualizada. La fotografía no es objetiva, refleja el punto de vista de quien la realiza (CRESPO JIMÉNEZ y VILLENA ESPINOSA, 2007: 14). En este contexto destacan las fotografías sobre los paisajes y jardines del conjunto, ya que son entendidos por parte del arquitecto como uno de los elementos primordiales de la composición arquitectónica de sus obras. La Mancha se convirtió en la verdadera protagonista del edificio como quedó patente en el diseño del jardín central, que adquirió un gran protagonismo y servía de acceso al conjunto al carecer de la típica fachada principal, articulándose las distintas partes del edificio entorno a él. Miguel Fisac incorporó en la mayoría de sus edificios elementos relacionados con el agua. Se trataba de corrientes que circulaban y conectaban distintas partes de los edificios en la mayoría de los su construcciones de la década de los cincuenta.



Instituto Laboral de Daimiel (1952) Archivo Fundación Miguel Fisac

Era un recurso de influencia directa de la arquitectura hispano-árabe. La relación entre arquitectura y paisaje estuvo siempre presente en los edificios del arquitecto con una clara adecuación de los elementos arquitectónicos a la topografía. Aspecto importante por lo que respecta al trazado del proyecto. Los espacios abiertos estaban muy cuidados con especial atención, evitando las soluciones convencionales o al uso del momento para resolverlos. En las fotografías de la construcción del conjunto se puede observar como para el jardín del Instituto Laboral se utilizaron especies autóctonas de las vegas del Guadiana. Una combinación estética en busca de colores y texturas, se utilizaron plantas que servían para generar espacios delimitados a modo de hitos. En la actualidad el jardín está totalmente desvirtualizado dentro del conjunto, en la última intención no se pudo recuperar, y solamente a través de la fotografía podemos conocer como fue en su estado original (DÍAZ DEL CAMPO, 2016: 425-442).

Algo similar ocurre con las imágenes que existen sobre el Pabellón de la Provincia de Ciudad Real en la Feria del Campo. En 1953 se realizó la segunda edición de la feria que pasó a tener carácter internacional, ya que contó con expositores de Alemania Federal, Austria, Bélgica, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, Holanda, Inglaterra, Italia, Portugal y Suecia y Cuba, muestra de que situación internacional de España empezó a normalizarse. Al mismo tiempo cada una de las provincias construyó su propio pabellón, varios de ellos fueron firmados por algunos de los arquitectos españoles más influyentes del momento como Ruiz Cabrero, Secundino Zuazo, Miguel Fisac, etc. (URRUTIA, 1995: 177-196). El local elegido por la Diputación de Ciudad Real para el proyecto fue un solar complejo, de forma quebrada, que conectaba dos calles de la feria. La misión del edificio era representar a la provincia, mostrando los productos relacionados con el mundo agrícola, con la intención de traer el campo a la ciudad, algo muy en conformidad con las ideas del régimen. Miguel Fisac organizó espacialmente las distintas zonas que componían el pabellón; una zona de exposición de maquinaria industrial, otra de muestra de productos agrícolas, una tercera de productos ganaderos y por último una zona de despachos. El proyecto se construyó en tan sólo unos meses y se trataba de un curioso pabellón totalmente distinto al resto, organizado en torno a dos patios comunicados entre sí que generaba una planta muy sugerente. El pabellón se mantuvo en pie hasta el año 1975, aunque muy modificado sobre todo en sus últimas ediciones. El arquitecto partió de la esencia de la arquitectura popular, en este caso de la esencia manchega, realizando una reinterpretación de las construcciones típicas de la zona: la casilla y la quintería.

Uno de los aspectos donde más quedó patente la influencia nórdica del conjunto fue en el ejercicio de diseño de todos los elementos que formaban el edificio. El arquitecto los diseñó y recurrió para su elaboración a artesanos locales ante la inexistencia en el mercado español de muebles acordes con una estética moderna. Uno de los elementos más llamativo del conjunto fue la utilización de una técnica novedosa para el tratamiento de la madera que él denominó como "desalburizada". Fisac utilizó madera de pino tratada con cal para resaltar la veta y posteriormente rascarla con un cepillo de púas metálicas para eliminar la cal. El mobiliario constaba de diversas piezas como mesas, sillones, sillas,... todas ellas con un sobrio diseño de influencia nórdica (AGUILO, 2001: 82).

Esta zona de muestras, propiedad del Ayuntamiento de Madrid, quedó en el olvido. El pabellón fue demolido junto a otros a finales de los años 80 del siglo pasado. Solamente las fotografías de la época nos permiten conocer como era esta interesante edificación. El valor de estas instantáneas no solo se encuentra en ser fuente documental de una época reciente de nuestra historia, sino que conforman una de las claves en los discursos visuales de su época. El grafismo y las imágenes recogidas en las publicaciones tienen una gran elocuencia. Unas veces se acentuarán las plantas generales o de detalle, en otras ocasiones es la fotografía la que invade el documento, todo para expresar el valor de la imagen y su discurso directo, conscientes de su capacidad evocadora (CEPEDANPO, 2012: 408-409).

Bibliografía

- AGUILO ALONSO, M.P. (2001). "Acerca del diseño: Miguel Fisac y el mobiliario del Consejo Superior de Investigaciones Científicas" en Cabañas Bravo, M. (Coord.) *X Jornadas de Arte El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 69-88.
- ALCOLEA, R. (2009). *Picnic de pioneros. Fotografía, arquitectura y el mito de la Industria*. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción. TC Cuadernos.
- ALONSO PEREIRA, J.R. y RÍO VÁZQUEZ, A. (2012). "Galicia, panorama periférico. La recuperación de la modernidad como presencia y ausencia en las revistas de arquitectura" en Pozo, J.M. (Coord.) *Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos, propaganda*. Pamplona: T6 Ediciones, pp. 341-348.
- ASENJO ÁLVAREZ, F. (2015). *La Nueva Arquitectura. La contribución de las publicaciones periódicas de la Dirección General de Arquitectura (1948-1958)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. (Tesis doctoral)
- BEHNE, A. (1926). *Der moderne Zweckbau*. Munich: Drei masken verlag.
- BERGERA, I. (2014). "Fotos de casas, cosas de fotos" en BERGERA, I. (ed.) *Fotografía y Arquitectura moderna en España*. Madrid: La Fábrica, pp. 8-29.
- BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, A. (2011). *Las revistas Arquitectura y Cuadernos de Arquitectura: 1960-1970*. Valladolid: Universidad de Valladolid. (Tesis doctoral).
- BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, A. (2012). "Paco Gómez, fotógrafo de la revista *Arquitectura*", en *RA: revista de arquitectura*, 14, pp. 81-88.
- BERNAL LÓPEZ-SANVICENTE, A. (2013). "Tras las huellas de la descontextualización de la arquitectura y el paisaje urbano", *Zarch*, 1, pp. 82-93.
- BISBAL, I. (2007). "Kindel, paisajes abstractos", en *Kindel, fotografía de arquitectura*, Madrid: Fundación COAM, Madrid, pp. 31-50.
- CALERO, A. (1998). "Miguel Fisac: La arquitectura es un trozo de aire humanizado" en *Añil*, 1, pp. 42-46.
- CARVAJAL, FJ. et al. (2012). "Casto Fernández-Shaw: imagen, arquitectura. Marbella, un discurso de la modernidad" en Pozo, JM. (Coord.) *Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos, propaganda*. Pamplona: T6 Ediciones, pp. 403-410.
- CRESPO JIMÉNEZ, L. y VILLENA ESPINOSA, R. (2007). "Fotografía y Patrimonio" en Crespo Jiménez, Lucía y Villena Espinosa, Rafael (Ed.) *Fotografía y Patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 13-20.
- DÍAZ DEL CAMPO MARTÍN-MANTERO, R.V. (2016). "Miguel Fisac. De la arquitectura popular a la modernidad" en Alía Miranda, F. et al. (Coords.) *II Congreso Ciudad Real y su provincia*. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 2016, pp. 425 - 442.

- DOCTOR RONCERO, R. (2007). "Una historia (otra) de la fotografía" en Crespo Jiménez, Lucía y Villena Espinosa, Rafael (Ed.) *Fotografía y Patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 46-51.
- DURÁ GÚRPIDE, I. (2012). "La revista como referencia, testigo y difusora de la nueva arquitectura escolar" en Pozo, J.M. (Coord.) *Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos, propaganda*. Pamplona: T6 Ediciones, pp. 455-464.
- ESTEBAN MALUENDA, A. (2016). "Una España Moderna. La fotografía como herramienta para la creación de una imagen de la arquitectura" en Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura. Porto Alegre: Universidad Porto Alegre, pp. 2-19.
- FERNANDEZ ARENAS, A. (1963). *Iglesias Nuevas en España*. Barcelona: Polígrafa.
- FISAC, M. (1953). "Instituto Laboral en Daimiel" en *Revista Nacional de Arquitectura*, 139, pp. 3-14.
- FISAC, M. (1957). "Carta al Director" en *Revista Nacional de Arquitectura*, 191, p. 4.
- FISAC, M. (1962). "Casa de la Cultura" en *Informe de la Construcción*, 144, pp. 139-146.
- FLORES, C. (1961). *Arquitectura Española Contemporánea*. Madrid: Aguilar.
- FONTCUBERTA, J. (1990). *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- FRAGA, X. (2 de junio de 2014). "La arquitectura moderna española, vista en el espejo de la fotografía". *La Voz de Galicia*, p. 27.
- GINSBURGER, R. (1930). *Frankreich: Die Entwicklung der neuen Ideen nach Konstruktion und Form*. Viena: Anton Schroll & Co.
- GOMBRICH, E. (1992). *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza.
- GONZÁLEZ PRESENCIO, M. (2012). "José Moreno Villa y la arquitectura moderna en España" en Pozo, J.M. (Coord.) *Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos, propaganda*. Pamplona: T6 Ediciones, pp. 529-536.
- GOYCOOLEA PRADO, R. y MUÑOZ VERA, G. (2012). "La expresión gráfica en la revista Arquitectura, COAM, 1918-1974" en Pozo, J.M. (Coord.) *Las revistas de arquitectura (1900-1975) crónicas, manifiestos, propaganda*. Pamplona: T6 Ediciones, pp. 537-546.
- GROPIUS, W. (1925). *Internationale architektur*. Munich: Albert Langen verlag.
- GUBERN, R. (1987). *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2008). "La arquitectura del Movimiento Moderno: entre la desaparición y la reconstrucción. Un impacto cultural de larga proyección" en *Apuntes*, 2, pp. 156-179
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2010). "Fotografía, arquitectura y restauración monumental en España" en *Artígrama*, 27, pp. 37-62.
- HILBERSEIMER, L. (1927) *Internationale neue baukunst*. Stuttgart: Joseph Hoffmann.

- MÉNDEZ, P.S. (2010) "Fotografías en revistas de arquitectura: un discurso de la modernidad en Buenos Aires. 1930-1950" en *Atrio*, 15-16, pp. 167-176.
- LARA LÓPEZ, E. (2005). "La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología" en *Revista de Antropología Experimental*, 5, pp. 75-99.
- LISSITZKY, E. (1930). *Russland: Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowietunion*. Viena: Anton Schroll & Co.
- MIGUEL, C. et al. (1963). "La Guardia, pueblo manchego" en *Arquitectura*, 53, pp. 2-21
- MORALES SARO, M.C. (1979). *La Arquitectura de Miguel Fisac*. Ciudad Real: Colegio Oficial de Arquitectos.
- MORENO MANSILLA, L. y TUÑÓN ÁLVAREZ, E. (1997). "Una habitación vacía" en Cánovas, A. (Ed.) *Miguel Fisac: Medalla de Oro de la Arquitectura*. Madrid: España: Ministerio de Fomento - Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, pp. 262-267.
- NEUTRA, R. (1930). *Amerika: Die Stilbildung des neuen Bauens in den Vereinigten Staaten*. Viena: Anton Schroll & Co.
- PÉREZ ESCOLANO, V. (2014). "La fotografía desde la historiografía de la arquitectura moderna en España" en Bergera, I (ed.) *Fotografía y Arquitectura moderna en España*. Madrid: La Fábrica, 2014, pp. 30-47.
- RAMÍREZ, J.A. (1976). *Medios de Masas e Historia del Arte*. Madrid: Catedra.
- SEPULCRE BERNAD, J. (2006). "Ortiz-Echagüe y Echaide, una trayectoria tan brillante como fugaz" en *38 fotografías para retratar los cincuenta*. Navarra: T6) ediciones, pp. 13-17.
- TAUT, B. (1929). *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*. Stuttgart: Joseph Hoffmann.
- URRUTIA, A. (1995). "La arquitectura para exposiciones en el recinto de las Ferias del Campo de Madrid (1950-1975) y los antiguos pabellones de IFEMA" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 35, pp. 177-196.

FOTOGRAFÍAS E ILUSTRACIONES EN EL CATÁLOGO MONUMENTAL DE CIUDAD REAL

Víctor Iniesta Sepúlveda
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

Cien años después de haber sido entregado al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Catálogo monumental de Ciudad Real es hoy un documento de primer orden para la investigación. Su autor, Bernardo Portuondo, incorpora una parte gráfica con planos, dibujos, estampas y fotografías.

El conjunto de fotografías es heterogéneo en formato y calidad; además no siempre existe una relación entre las descripciones y las ilustraciones. Esto indica que el autor recopiló ejemplares de procedencias diversas, como de profesionales locales o de la reproducción de imágenes de fuentes textuales.

La elección de los bienes fotografiados revela, al mismo tiempo, los gustos personales del autor, el poso romántico de las vistas de monumentos y un nuevo paradigma en el concepto de patrimonio.

Con todo, el Catálogo es el primer compendio de fotografías de monumentos de la provincia de Ciudad Real: un documento clave para conocer la tutela del patrimonio a comienzos del siglo XX. Sus ilustraciones son un instrumento privilegiado al servicio de la conservación del patrimonio y una valiosa fuente de documentación.

Palabras clave: catálogo monumental, Bernardo Portuondo, Ciudad Real, patrimonio, fotografía.

Abstract

Currently, the Monumental Catalog of Ciudad Real is an essential document for historical and artistic investigation even after being submitted to Ministry a century ago. The author, Bernardo Portuondo, includes a graphic part composed of plans, drawings, prints and photographs.

The format and the quality of the photographs are quite heterogeneous. What's more, there is no relation between descriptions and pictures. That means that the author compiled the images from diverse origins: local photographers or reproductions of images from textual sources.

At the same time, the selection of those pictures discovers personal preferences of Portuondo, influence of romantic views about monuments and also a new paradigm to the concept of Heritage.

However, the Catalog is the first compendium of photographs about monuments from Ciudad Real: it's a key document to know the preservation of heritage at the beginning of the 20th century. Those pictures are a privileged tool for heritage conservation and a valuable source for documentation.

Keywords: Monumental Catalog, Bernardo Portuondo, Ciudad Real, heritage, photography.

La aparición de la fotografía en España coincide con una nueva actitud en la conservación de los monumentos históricos, justo en los albores de la historia del arte como disciplina académica. El turbulento siglo XIX contempla un deterioro feroz de los bienes patrimoniales, amenazados por los conflictos armados, las grandes desamortizaciones y la desidia de los propietarios.

En consecuencia, la preocupación de las instituciones gubernamentales se refleja en la legislación promulgada para la salvaguarda de los tesoros artísticos de la nación. La primera disposición para lograr una conservación preventiva fue la catalogación e inventariado de los monumentos. El aspecto más revolucionario, la ilustración de estos catálogos con fotografías, lo que permitía documentar exhaustivamente los bienes registrados.

En esta propuesta analizaremos el Catálogo monumental de la provincia de Ciudad Real, realizado por Bernardo Portuondo en 1917. Cien años después de su entrega al Ministerio de Instrucción Pública, el testimonio de lo que fue un proyecto frustrado nos ofrece, sin embargo, nuevas aportaciones para la investigación. Así, las imágenes incluidas en la parte gráfica nos hablan del limitado acceso a la fotografía en aquel momento, revelan las referencias bibliográficas empleadas por el autor e incluso reflejan el concepto de monumento asumido a comienzos del siglo XX.

1. El Catálogo monumental de Ciudad Real

La catalogación y el inventariado del patrimonio monumental son herramientas imprescindibles para

la conservación preventiva de los bienes culturales, es decir, para prorrogar la intervención o la restauración en la medida de lo posible. Precisamente, la labor de conservación empieza por el conocimiento de los objetos tutelados. De esta manera, es imprescindible una fase previa de investigación y un estudio analítico, exhaustivo y sistemático (GONZÁLEZ-VARAS, 1999: 78).

La elaboración del Catálogo monumental de España fue un proyecto muy ambicioso que, sin embargo, vio frustradas sus expectativas. El Real Decreto de 1 de junio de 1900 regula su puesta en marcha "dentro de un plan metódico y ordenado, escogiendo como procedimiento de realización la división por provincias, y catalogando en ellas todo lo que sea digno de figurar en el provechoso inventario de la Historia y del Arte Nacional"¹.

Dos años más tarde, encontramos una nueva legislación para completar las sumarias disposiciones del anterior con nuevas resoluciones. Del Real Decreto de 1902 nos interesa especialmente un extracto del artículo 9: "La descripción de monumentos se presentará ilustrada con planos, dibujos y fotografías de los que por su novedad o importancia lo requieran"².

La incorporación de la fotografía revela un espíritu de modernidad, en correspondencia con los avances tecnológicos. En palabras de González Reyero: "Varios proyectos de la época contribuyeron, en gran medida, a instaurar y afianzar la utilización de la fotografía. Su carácter oficial propició que se convirtieran en modelos e inspiradores de actuaciones semejantes" (GONZÁLEZ REYERO, 2007: 218). En términos pare-

1 *Gaceta de Madrid*, n.º 153, 2 de junio de 1900, p. 1079.

2 *Gaceta de Madrid*, n.º 49, 18 de febrero de 1902, p. 735.

cidos se pronuncia López-Yarto: "Por primera vez se aceptaba oficialmente la importancia de la fotografía para conocer el patrimonio y para el estudio de la Historia del Arte" (LÓPEZ-YARTO, 2010: 21).

Cada provincia fue encomendada a un autor, comenzando con la adjudicación del Catálogo de la provincia de Ávila a Manuel Gómez-Moreno, mediante Real Orden de 2 de junio de 1900³. En el caso del de la provincia de Ciudad Real, la redacción fue encargada a Bernardo Portuondo y Loret de Mola, de quien conocemos pocos datos biográficos. Nacido en Santiago de Cuba en 1872, su familia se trasladó a Madrid años más tarde, donde estudió Filosofía y Letras. Terminada su formación, trabajó en la Administración General del Estado y desempeñó un cargo destacado en el Ministerio de Hacienda. Sus escritos abordan principalmente temas filosóficos y sociales relacionados con Cuba, siendo el Catálogo de Ciudad Real el único libro sobre arte, aunque su padre sí publicó un tratado de arquitectura (PORTUONDO y BARCELÓ, 1877). Aunque el Catálogo presenta diferencias notables en la información y en el análisis de la misma, incluye un anexo con 126 fotografías, planos y dibujos.

La obra había permanecido inédita hasta 1972, cuando fue publicada por iniciativa del Instituto de Estudios Manchegos y de la Comisión Provincial de Monumentos. Hasta este momento, el original solo era accesible para algunos investigadores. Sin embargo, en esta edición solo se incluyeron 63 fotografías y 7 láminas, en concreto las del escudo y plano de la provincia, más los dibujos del arte rupestre de Fuenca-

liente. De este modo, encontramos un aparato gráfico pobre y con poca calidad. Con respecto a los documentos omitidos, Manuel Corchado Soriano explica en su presentación los criterios seguidos:

no tienen interés actual, por ser idénticos a los que podemos conocer por otras publicaciones, y, por otra parte, un número elevado de ellas no reúne el mínimo de nitidez necesario que exige el fotograbado, por haberse desvaído con el tiempo, por tanto nos hemos decidido por reproducir un número prudente, eligiendo preferentemente aquellas que reflejan monumentos u objetos desaparecidos o modificados, pues aunque su calidad gráfica no es en algún caso toda lo buena que hubiéramos deseado, su inapreciable interés documental lo supe ampliamente (PORTUONDO y LORET DE MOLA, 1972: 5).

Afortunadamente, en el año 2007 la Biblioteca de Autores Manchegos publica una edición facsímil, esta vez con la parte gráfica íntegra y con una breve introducción a cargo de Pilar Molina Chamizo. En esta ocasión, las ilustraciones han sido corregidas para una impresión óptima, aunque se eliminan rectificaciones y defectos que resultarían muy útiles para nuestro discurso.

Más adelante, en 2008 la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, mediante el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), y el Instituto de Historia del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), firmaron un convenio de colaboración para restaurar, digitalizar y difundir los documentos originales del Catálogo monumental de

³ *Gaceta de Madrid*, n.º 153, 2 de junio de 1900, p. 1081.

España. Un ambicioso proyecto que ha puesto a disposición del ciudadano todos los ejemplares de esta magna obra. El sitio web ha sido desarrollado por la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, en colaboración con la Unidad de Recursos de Información Científica del CSIC. La página ofrece algunos datos y observaciones importantes para conocer el proceso de gestación. Además, la visualización del manuscrito original ha sido imprescindible para obtener algunas conclusiones relacionadas con la colocación y las características físicas de los documentos. Para nuestro estudio, hemos consultado este recurso, disponible en línea, de manera que haremos referencia a la paginación del texto y a las imágenes de la parte gráfica con la numeración con la que aparecen registradas en sendos manuscritos⁴.

Por último, cabe destacar que el proyecto de divulgación es apuntalado por una serie de estudios científicos, publicados en *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión* (2012). El libro es coordinado por Amelia López-Yarto, que había sentado un notable precedente en un trabajo homónimo publicado en 2010. Concretamente, el artículo de Isabel Argerich, "La fotografía en el Catálogo monumental de España", es interesante para este acercamiento a la parte gráfica del ejemplar de Ciudad Real.

2. Fotografías e ilustraciones

El Catálogo monumental de Ciudad Real fue entregado en la misma fecha que el de la provincia de Soria, realizado por Juan Cabré: el 13 de mayo de 1917. En el acta de la sesión de la Comisión Mixta, la comparación de

sendos catálogos atestigua las acusadas limitaciones del de Ciudad Real: "la escasez de documentos gráficos y no mucha extensión del texto" (PORTUONDO, 2007: 14).

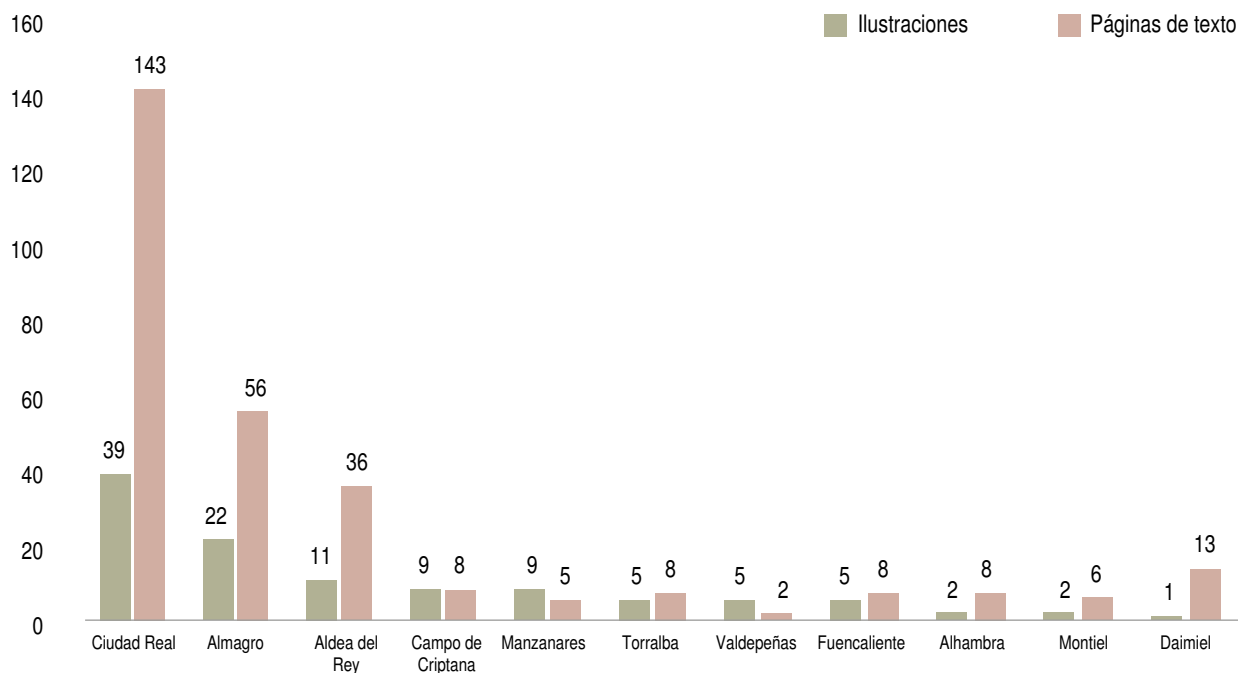
A pesar de la insuficiencia de documentos gráficos, sobre todo si la comparamos con la magnitud de otros volúmenes, el contenido de la parte gráfica del Catálogo monumental ofrece diferentes tipos de documentos, como mapas, dibujos, estampas y fotografías.

Las fotografías, quizá lo más relevante de la obra, son, no obstante, muy variadas en lo que respecta a tamaño y calidad. Esto demuestra una preocupación por recopilar toda clase de ilustraciones para el texto, indistintamente de las características del material. Las dificultades encontradas derivaron de la tímida introducción de la técnica fotográfica en la zona. Hay que tener en cuenta que los monumentos no eran un objetivo prioritario para los fotógrafos profesionales establecidos en los pueblos de la provincia.

En un análisis comparado entre el texto y las ilustraciones, comprobamos que no se logra una sinergia entre ambas partes. Si tomamos como variables el número de páginas de texto y el número de láminas en una misma localidad, encontraremos un considerable desequilibrio. En primer lugar, la capital, Almagro y Calatrava la Nueva, en el término municipal de Aldea del Rey, ocupan prácticamente las dos terceras partes del total en ambos tomos. No obstante, no hay una correspondencia adecuada, de manera que el número de imágenes no es suficiente, especialmente en el caso de Ciudad Real. En segundo término, un conjunto de localidades constituye una

4 Los documentos digitalizados están disponibles en línea en <http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/> [Consulta: 14 de diciembre de 2016].

Número de ilustraciones y de páginas de texto por localidad



parte importante en el resto de la obra: Campo de Criptana, Manzanares, Torralba, Valdepeñas, Fuencaliente, Alhambra, Montiel y Daimiel. Todas ellas tienen, al menos, una ilustración en la parte gráfica del Catálogo. No incluimos en la gráfica el resto de pueblos de la provincia, puesto que tienen una importancia nimia: el texto ocupa apenas una página y tampoco cuentan con registro visual.

De este modo, podemos intuir que en algunos pueblos el autor consigue cierto equilibrio, de acuerdo a las láminas que ha reunido y a la extensión de las descripciones. Desafortunadamente, una lectura exhaustiva

demuestra que las fotografías no son verdaderas ilustraciones, en el sentido de que no esclarecen la información del texto. En realidad, son documentos que el autor ha conseguido y que no duda en incorporar a la parte gráfica, debido a la inaccesibilidad a la fotografía en aquella época y a los escasos medios de los que disponía.

Un ejemplo muy claro de la falta de concordancia entre lo textual y lo gráfico es el apartado de Almadén y Almadenejos, donde encontramos cuatro instantáneas de las puertas de estas localidades (láminas 7, 8, 9 y 10). Por cierto, el pie de imagen "Puerta de la población" no es preciso en la de Almadén (lámina 7): en realidad se trata

de la Puerta de Carlos IV, la entrada al cerco de Buitrones, que delimita el área de metalurgia de la mina. En el texto, el único comentario relativo a estas cuatro fotos es el siguiente: "Algunas de las puertas de Almadén y Almadenejos son agradables, aunque relativamente modernas" (p. 65). Además de la laxitud cronológica que implica el adjetivo "modernas", se deduce una connotación negativa que aminora el valor del monumento. Nada más lejos de la realidad, la Puerta, declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2012, es un excelente ejemplo de arquitectura neoclásica en Castilla-La Mancha. En este caso, hemos de descartar que Bernardo Portuondo no pudiera haber localizado una fuente de rigor que arrojará luz a unos datos tan sucintos. En el *Diccionario histórico geográfico* de Inocente Hervás y Buendía (1914), una referencia muy utilizada en la bibliografía manejada, hubiera encontrado algunas notas más precisas acerca de la construcción de los cercos y sus puertas, su función y su cronología. Paradójicamente, el autor prescinde de esta información, al tiempo que incluye las ilustraciones, que son las únicas correspondientes a estas localidades.

Pero no solo encontramos fotografías de monumentos casi omitidos en el texto, sino de otros muchos que son aludidos con un carácter muy peyorativo. En este sentido, las obras del Barroco y las intervenciones en antiguos edificios son las más damnificadas. En referencia a la antigua puerta del Mediodía de la catedral de Santa María del Prado, hoy modificada, se escribe:

Desgraciadamente también al anacronismo histórico acompaña la deficiencia artística, pues el adorno de las puertas y sus recintos o vestíbulos es pobre y anodino, y sobre todo el pórtico de la del Mediodía es de una pobreza de concepción y banalidad extraordinaria (p. 191).

De acuerdo a las obras precedentes sobre el arte de la provincia de Ciudad Real, se asume el criterio academicista que rechaza el arte barroco, reprobado con palabras muy despectivas. Desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX, el arte del Barroco es condenado sistemáticamente, especialmente desde el control ejercido por las reales academias. Al ser el Catálogo de Bernardo Portuondo un trabajo de cariz bibliográfico, su texto perpetúa una serie de obras concebidas bajo el signo de la Academia, con juicios de valor negativos referidos a las formas barrocas. Concretamente, la exuberancia en la ornamentación es considerada un síntoma de mal gusto. Baste como ejemplo la manera en que describe la decoración de la cúpula de la iglesia de San Bartolomé de Almagro: "la impresión que produce tal decoración hiere al mismo tiempo el sentimiento estético y el racional buen sentido. Corren parejas en fealdad, pobreza y falta de armonía" (p. 75).

En este sentido, también es criticada "la verdadera intrusión" de retablos y altares "churriguerescos" en las iglesias de la provincia. En el caso de las parroquias de Manzanares y de Valdepeñas, las ilustraciones son añadidas al final del volumen y se altera el orden alfabético planificado al comienzo. Esto indica que la recopilación de documentación fue una tarea progresiva, incluso posterior a la redacción definitiva. Así, en referencia a las láminas 81 y 82, el único e insignificante comentario, manuscrito y en nota al pie, es el siguiente: "Son típicos los altares barrocos de San José y del Sagrado Corazón". Un ejemplo más notorio, si cabe, encontramos en algunas fotografías de la parroquia de Valdepeñas, concretamente la lámina 91 "Imagen de la Dolorosa" y la lámina 92 "Sacristía.



Ruinas del Castillo Convento de Calatrava la Nueva. (Bernardo Portuondo. *Catálogo monumental de Ciudad Real*. 1917)



Restos del Castillo Convento de Calatrava. Francisco Javier Parcerisa. 1853 (José María Quadrado. *Recuerdos y Bellezas de España*. 1839-1865)

Pintura mural en blanco y negro". Estas ni siquiera son referenciadas en la parte del texto, por lo tanto, su incorporación es meramente circunstancial.

La falta de cohesión entre las imágenes y el texto sugiere que el autor tuvo dificultades para obtener las fotografías que hubiera deseado. Además, un examen más profundo del manuscrito original nos revela algunas huellas que corroboran nuestra hipótesis. En primer lugar, la convivencia de dos caligrafías diferentes: una en color rojo, más cuidada, y otra en color negro, más espontánea, añadida posteriormente. De hecho, en el índice final del tomo gráfico, se incorpora en esta última caligrafía una "Ampliación a las anteriores figuras". En un intento por mantener el orden alfabético, sucede lo mismo con la nomenclatura de estas, que se incorporan de manera intercalada entre las primeras, añadiendo "bis", "trip" o "cuad" al

número de la lámina precedente. La coexistencia de varias tipografías es una circunstancia habitual en otros catálogos monumentales, como en los de las provincias de Toledo y Cuenca. Es probable que los manuscritos fueran corregidos por el mismo autor o por otra persona, o bien que fueran revisados para preparar la edición impresa.

Una señal más evidente presenta la lámina 6, una vista exterior de las ruinas de la iglesia de Calatrava la Nueva. El positivo, de buena calidad, ha sido superpuesto a otra anterior, cuyos bordes aún son visibles. Efectivamente, el autor encontró una imagen más apropiada que la reproducción de una estampa de Parcerisa con el mismo tema. Aunque los márgenes visibles son muy estrechos, la comparación de unas mínimas referencias con el grabado original despeja cualquier indicio de duda. Además, como hemos indi-

cado más arriba, el volumen de ilustraciones incluye otras dos estampas del mismo artista, realizadas para la colección *Recuerdos y Bellezas de España* de José María Quadrado, formada por diez volúmenes publicados entre 1839 y 1865.

En suma, la heterogeneidad en el formato y en la calidad, la falta de correspondencia entre texto e imagen y la acumulación de documentos gráficos en fases sucesivas son tres indicadores que ponen en evidencia que las ilustraciones proceden de distintos lugares, dada la dificultad que suponía conseguirlas.

3. La recopilación de la parte gráfica

A comienzos del siglo XX, la disponibilidad de fotografías de monumentos de la provincia no era la deseada. De ahí la importancia de este corpus documental, a pesar de sus limitaciones. Esta circunstancia hizo necesaria la búsqueda de todo tipo de recursos por parte del autor. La documentación de la Comisión tampoco ofrece muchos datos. Por ejemplo, el último trámite necesario para finalizar la realización de los catálogos era un informe favorable emitido por la Comisión Mixta, dirigido al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes⁵. En lo que respecta a las fotografías, el análisis de los informadores no revela nada sobre su factura o su procedencia. Solo se dice que están “en general bien elegidas, con artístico criterio” (PORTUONDO y LORET DE MOLA, 2007: 16).

En primer lugar, la historiografía más reciente contempla la posibilidad de que él mismo las realizara.

Como veremos a continuación, los autores que siguen esta deducción han seguido el prólogo a la edición de 1972, por Manuel Corchado, que se ha basado en el testimonio de un familiar. Aunque no disponemos de ninguna certeza documental que lo confirme, lo cierto es que no sería un caso excepcional; al contrario, más bien era una práctica habitual entre otros autores para ilustrar sus catálogos.

Esta fórmula comienza con el primer encargo oficial: el Catálogo monumental de Ávila, encomendado a Manuel Gómez-Moreno. Adelantándose a la promulgación del Real Decreto de 14 de febrero de 1902, donde se pormenorizan algunas indicaciones más precisas, Gómez-Moreno ofrece un apartado gráfico de gran envergadura. Dentro de este, las fotografías son numerosas. Así pues, el éxito del método del profesor inspira de manera decisiva el articulado del Real Decreto de 1902, no solo en la inclusión de ilustraciones fotográficas, sino también en la estructuración del contenido (ARGERICH FERNÁNDEZ, 2012: 111).

Aunque algunas son de Casiano Alguacil, profesional toledano dedicado a la fotografía de arte, la mayoría fueron realizadas por el mismo Gómez-Moreno, que se hizo cargo de todos los gastos que acarrea esta responsabilidad. María Elena Gómez-Moreno, su hija, conoció los pormenores de su actividad fotográfica:

La catalogación había de hacerse directamente recorriendo y fotografiando toda la provincia. Había de proveerse de máquina fotográfica, grave asunto,

5 Pilar Molina, en la introducción a la edición facsímil de 2007, hace referencia a diversos documentos consultados en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como el siguiente informe: “Oficio de la Comisión Mixta dirigido al Ministerio de la Instrucción Pública y Bellas artes informando favorablemente del Catálogo monumental y artístico de la provincia de Ciudad Real redactado por Bernardo Portuondo y Loret de Mola”, 19 de mayo de 1917, sign. 60-3/4, núm. 87 y 88.

pues era cara y su pequeño sueldo de profesor de Arqueología en el Sacromonte granadino no daba mucho de sí. Al fin encontró una, cara (500 pesetas) pero apropiada: buenas lentes, placas de cristal de 13x18, caja de madera y trípode (GÓMEZ-MORENO, 1983: XVIII).

En definitiva, un completo dispositivo profesional para un iniciado, cuyos resultados fueron encomiables. Efectivamente, el historiador aprendió la técnica fotográfica de manera autodidacta. Incluso había practicado previamente con una cámara prestada por Juan Facundo de Riaño, impulsor del Catálogo monumental. María Elena nos cuenta cómo “después de las prácticas hechas en Madrid, la máquina le resulta de fácil manejo y las fotos le salen bien casi siempre” (GÓMEZ-MORENO, 1995: 117). También fue el encargado de otras tres provincias más: Salamanca (1901-1908), Zamora (1903-1905) y León (1906-1908), para los que le bastaron sus propios clichés, sin tener que recurrir a las copias de otros profesionales. Además, su estela fue seguida por otros muchos autores que ilustraron sus textos con sus positivados.

Según Isabel Argerich (2012: 114), estos autores fotógrafos fueron numerosos. Su mérito es mayor si tenemos en cuenta que muchos de ellos obtuvieron resultados muy notables a pesar de ser fotógrafos aficionados. En su estudio sobre el Catálogo monumental de España, Amelia López-Yarto (2010: 69-70) indica la dedicación a la fotografía de los autores Juan Cabré, José Ramón Mélida y Bernardo Portuondo. Por su parte, Argerich Fernández (2012: 114) amplía la nómina: Romero de Torres, Vives y Escudero, Fernández Balbuena, Fernández Casanova, Antón y Casaseca, Balsa de la Vega y Martín Mínguez.

En palabras de Isabel Argerich (2012: 121), las 126 fotografías realizadas por Bernardo Portuondo son “interesantes y muestran buena factura”. No obstante, esta atribución solo se basa en la presentación de la primera edición impresa (PORTUONDO y LORET DE MOLA, 1972: 5-7). En unas breves notas biográficas, Manuel Corchado Soriano, a partir de unos datos proporcionados por Luis Portuondo, el sobrino carnal del autor. Dice que era un “gran aficionado a la fotografía en los comienzos heroicos de esta, y conocedor y amante de las actividades artísticas”. Parece ser que esa fascinación, respaldada por sus estudios de Filosofía y Arte, fue suficiente para ganar el concurso convocado para la asignación del Catálogo de Ciudad Real. Para acometer esta empresa, “realizó frecuentes viajes a esta capital y distintos puntos, preparando la parte gráfica a la vez que la literaria”.

En la edición facsímil más reciente (PORTUONDO y LORET DE MOLA, 2007: 18), Pilar Molina avala esta hipótesis, aunque no contamos con evidencias documentales. De la misma manera, la autora reconoce el mérito para obtener instantáneas especialmente difíciles, como la del artesonado de la iglesia de Santiago de Ciudad Real, que por aquel entonces estaba oculto por una bóveda inferior. Sin embargo, desconocemos si la realizaría él mismo u otro fotógrafo.

Por tanto, a la espera de encontrar documentación que lo demuestre, descartamos la posibilidad de que fueran realizadas por Bernardo Portuondo. Por otra parte, basándonos en las alusiones en el texto, podemos deducir que la Comisión Provincial de Monumentos le facilitara algunas de las imágenes para la elaboración del trabajo. De esta suerte, pudo conocer

el archivo que la Comisión había logrado acumular en los últimos años: documentos, fotografías y piezas arqueológicas (pp. 273-276).

Además, incorpora el registro de "Documentos y fotografías varias (Com. de Monumentos)" en el anexo "Repertorio de los principales objetos artísticos". En palabras del autor, se trata de "interesantes fotografías de obras artísticas de la provincia, destacándose por ser ya el recuerdo único que queda de ello [...] las cuales permiten establecer las necesarias comparaciones con las actuales en la crítica de estas" (p. 276). Sin embargo, también desconocemos si fueron incorporadas al Catálogo monumental o si solo fueron un apoyo para la investigación previa.

Por otra parte, como decimos, no sería de extrañar que Bernardo Portuondo hubiera acudido a los fotógrafos profesionales, afincados en los pueblos de la provincia, para este menester. Dada la arbitrariedad y la frecuente falta de concordancia, hemos de descartar que estas se hubieran realizado por encargo. Por el contrario, es más probable que hubiera adquirido unos revelados preexistentes. Sea como fuere, en este momento desconocemos ejemplares semejantes y no hay referencia alguna a ningún fotógrafo.

Afortunadamente, sí hemos localizado la procedencia de otras. Se trata de aquellas publicadas en las mismas fuentes textuales que el autor emplea para su trabajo, eminentemente bibliográfico. De esta manera, en las observaciones preliminares, así como en el desarrollo del texto, se indica en todo momento la fuente de los datos

e ideas expuestas. Lo que no se señala es que también utiliza los documentos gráficos obtenidos de la misma bibliografía. Entre ellos, hemos diferenciado documentos de tipo cartográfico, dibujos, estampas y fotografías.

Por una parte, se adjuntan dos documentos de cartografía: el mapa o "croquis geográfico" de la provincia de Ciudad Real y el plano desplegable de la batalla de Alarcos, copiado de las *Memorias manchegas históricas y tradicionales*, de Ramírez de Arellano, de la que también incluye un breve extracto motivado por la suposición de que "esta monografía no fuese objeto de la atención que entendemos merece" (p. 284). Por otra parte, los seis dibujos a color son el escudo de la provincia, el mismo que el de la capital⁶, y cinco ilustraciones en color rojo de las pinturas rupestres de Fuencaliente. Los dibujos (láminas 72 a 76), copiados a mano de manera libre, proceden de la obra *Antigüedades prehistóricas de Andalucía*, de Manuel de Góngora y Martínez (1868: 65-67).

Con respecto a las estampas y fotografías extraídas de fuentes textuales, este grupo se caracteriza por tener un tamaño más pequeño, una peor calidad y un contorno sinuoso, como si hubieran sido copiadas y recortadas a mano.

En primer lugar, las láminas 4 y 60, correspondientes a las ruinas del castillo de Salvatierra y al santuario de Alarcos, proceden de las estampas realizadas por Francisco Javier Parcerisa para el volumen dedicado a Castilla la Nueva, en la colección *Recuerdos y Bellezas de España*, a cargo de José María Quadrado y publicado en 1853.

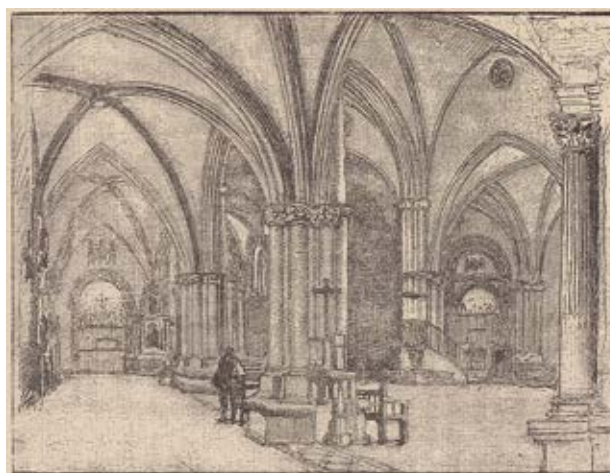
6 En la actualidad el escudo de la provincia de Ciudad Real, empleado por la Diputación Provincial, es el compuesto por la heráldica de los municipios cabeza de partido judicial.

El mismo autor, junto a Vicente de la Fuente, escribe *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia* en 1884. La parte correspondiente a Ciudad Real, en el tomo III, incluye un único dibujo: el interior de la iglesia de San Pedro de la capital, del que podemos encontrar una reproducción en la lámina 41. En la introducción a la edición facsímil, Pilar Molina ignora si fue realizado por Portuondo o si requirió la intervención de una segunda persona (PORTUONDO y LORET DE MOLA, 2007: 18). Indudablemente, el dibujo no fue realizado por él, sino que también había sido extraído, esta vez de la obra de Pascual Madoz: el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, con dieciséis tomos publicados entre 1845 y 1850.

Fundamental es la recopilación de Federico Galiano y Ortega: *Documentos para la historia de Almagro*, para el apartado correspondiente a esta localidad. Como en los ejemplos precedentes, a la documentación gráfica se añaden dos reproducciones de las imágenes de la obra de Galiano: unas fototipias regaladas por Antonio Cerragería y Cavanilles. Se trata de dos instantáneas del claustro del convento de la Asunción de Calatrava: una vista general y otra de la emblemática escalera.

No obstante, Bernardo Portuondo no es el primero que reutiliza sendas fototipias; Inocente Hervás y Buendía ya las introduce en la tercera edición de su *Diccionario*. Como apuntábamos anteriormente, es una obra clave, citada constantemente. De hecho, nuestro autor profesa una verdadera admiración por su antecesor:

uno de los más pacientes y entusiastas investigadores de cuantos antecedentes a la provincia se refieren y sobre todo en este orden de estudios al que consagró su vida, y cuyos apuntes han sido tenidos muy en cuenta como punto de



Iglesia de San Pedro de Ciudad Real (Pascual Madoz. Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar. 1845-1850)

partida para las investigaciones, comprobaciones y redacción de muchos lugares de este trabajo (pp. 163-164).

Junto a las fototipias del antiguo convento de calatravas en Almagro, regaladas a Federico Galiano, encontramos otras dos, del Torreón del Gran Prior en Alcázar de San Juan (mal denominado "Castillo") y del Castillo de Doña Berenguela en Bolaños de Calatrava. Esta última es tomada a su vez de una tarjeta postal, de la cual el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha conserva dos ejemplares, datados en circulación en 1906. Las reproducciones del Catálogo se han oscurecido, han perdido nitidez, tienen un tamaño más pequeño y sus márgenes son irregulares. De esta manera, nos aventuramos a afirmar que incluso las fototipias de Almagro, reproducidas a mayor tamaño en el trabajo de Galiano, fueron copiadas a partir del *Diccionario histórico geográfico* de Hervás.



Castillo de Bolaños (tarjeta postal). 1906. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Una última fuente textual es la revista ilustrada *Vida manchega*. En su número 85 de 20 de noviembre de 1913, la portada es protagonizada por un retrato colectivo en la galería alta del palacio del Viso del Marqués. Sorprendentemente, esta misma escena aparece también en la lámina 71, la única de esta localidad.



Galería alta del palacio del Viso del Marqués. (*Vida manchega*, n.º 85, 20 de noviembre de 1913)

En la misma publicación, esta vez en el número 192, del 10 de octubre de 1917 (p. 10), encontramos una nota acerca de una exploración arqueológica de Antonio Blázquez, en búsqueda de la ciudad romana de Alces, con una fotografía del académico acompañado de autoridades y otros expedicionarios. Según Blázquez, el lugar

se encontraría en el término municipal de Campo de Criptana, cerca del paraje de La Hidalga y del santuario del Cristo de Villajos. Pues bien, aunque son encuadres distintos, los individuos que aparecen en la fotografía de *Vida manchega* y en las láminas 21 bis y 21 cuad presentan notables semejanzas. Aunque la indumentaria es muy parecida, una observación exhaustiva nos permite establecer analogías a partir de la constitución física y algunas prendas de los retratados. Probablemente el mismo fotógrafo Sanjusto, que firma en *Vida manchega*, realizara otras instantáneas de esta expedición, más tarde aprovechadas por Portuondo.

4. El monumento y su imagen

Conocidas algunas fuentes de las ilustraciones recopiladas, es ahora conveniente analizar los motivos representados: los tipos de monumentos, la composición y el punto de vista escogido. Estas premisas nos indicarán su valor documental, artístico y patrimonial. Asimismo, las imágenes constituyen un singular caleidoscopio para conocer el concepto de monumento y el paradigma de patrimonio de aquel momento.

Si fijamos nuestra atención en el contenido, es decir, en los objetos representados, resulta evidente la omnipresencia del patrimonio inmueble. Así, de acuerdo a la acepción tradicional de "monumento" heredada de Francia, la mayor parte la conforman edificios arquitectónicos. En primer lugar, aparecen las construcciones religiosas: templos parroquiales, ermitas y conventos erigidos durante la Edad Media, el Renacimiento y

el Barroco. Es notable la inclusión de series fotográficas con diferentes vistas del exterior e interior, como sucede en los tres templos de la capital, el convento de la Asunción de Calatrava de Almagro y las parroquias de Manzanares y Valdepeñas.

En segundo lugar, hemos de contemplar la presencia de la arquitectura civil, donde incluimos los castillos, las murallas y puertas. En el ámbito de las infraestructuras de carácter defensivo, destacan los tres ejemplares de la Puerta de Toledo, el único bien cultural de toda la provincia declarado monumento histórico en aquella época⁷. En este orden de cosas, llaman la atención las imágenes de las puertas de acceso a los cercos de Almadén y Almadenejos. Por otra parte, es interesante la serie del Sacro Convento Castillo de Calatrava la Nueva: el estado asolado del conjunto y la inclusión de la figura humana, empujada ante la imponente ruina, ofrecen unas composiciones con un incuestionable poso romántico. Otras instantáneas de arquitectura militar son las de los castillos de Salvatierra, Alhambra, Manzanares y Montiel, todos ellos en estado de ruina, parcialmente ocultos o modificados; en cualquier caso, en una situación muy diferente a la actual. El resto de la arquitectura civil está mínimamente representado por la modesta reproducción del palacio del Viso del Marqués, aludida anteriormente, y algunas de la capital, a saber, la antigua casa consistorial y las excepcionales puertas mudéjares de las calles Lirio y Pozo Concejo, hoy conservadas en el Museo Provincial.

⁷ El Catálogo, de la misma manera que hiciera Hervás y Buendía en su *Diccionario*, reproduce un extracto del informe encargado por la Comisión provincial de monumentos a Casimiro Piñera para la declaración de monumento nacional, obtenida en 1915.

Con respecto a las ilustraciones de arquitectura, es conveniente hacer una observación relativa a la visión prototípica del monumento y la composición de su imagen. La convivencia (o superposición) de distintos tipos de documentos gráficos, como son la estampa y la fotografía, establece una continuidad en el modo de representación de algunos lugares emblemáticos. Como hemos observado, una fotografía del castillo de Calatrava la Nueva (fig. 1) había sido pegada encima de una reproducción del grabado de Parcerisa (fig. 2). Es evidente que, en ambos documentos, la fachada de los pies de la iglesia conventual, con el emblemático rosetón, se ha consolidado como la vista por antonomasia del conjunto. No obstante, hemos de indicar la influencia de otras limitaciones, como el poco espacio existente delante de la fachada, lo que obliga a situarse en un punto de vista oblicuo y más alejado.

Otro ejemplo es la estampa de la vista interior de la parroquia de San Pedro de Ciudad Real, mencionada más arriba (fig. 3). El original, procedente del Madoz, como ya se ha dicho, establece un modelo para representaciones posteriores. El artista, próximo a la puerta de la Umbría, a los pies de la nave del Evangelio, puede contemplar una panorámica del interior del templo, con una perspectiva en diagonal, e incluye elementos significativos, como una columna corintia del primitivo coro, la pila del agua bendita y las capillas de San Juan Bautista y de los Coca al fondo. Pues bien, la correspondiente estampa de Parcerisa para *Recuerdos y bellezas de España* comparte el encuadre de la mitad derecha de la anterior: la visión transversal de las naves, con la capilla de los Coca al fondo, y con la columna del antiguo coro y la pila del agua bendita como marco de la composición. De manera comple-

mentaria, una instantánea tomada desde el mismo lugar muestra, en esta ocasión, la nave del Evangelio y la capilla de San Juan Bautista (lámina 42), si bien esta no tiene una apertura angular amplia, la cual las representaciones pictóricas anteriores sí permitían.

Helena Pérez Gallardo, en su tesis doctoral sobre *Fotografía y arquitectura en España, 1839-1886*, señala la confluencia de varias causas que explican la elección del encuadre y la visión de los fotógrafos. Por una parte, responde al imaginario construido mediante las composiciones pictóricas bajo el signo del Romanticismo, desde puntos de vista que resaltarán la monumentalidad de los edificios, una sensación incrementada con la introducción de la figura humana, cuya presencia da idea de la escala y otorga un carácter pintoresco a la escena (PÉREZ GALLARDO, 2013: 155). Por otra parte, hay que tener en cuenta otros aspectos de carácter técnico, como la apertura angular, el objetivo o el formato de negativo; así como otros condicionantes derivados de las propias características del edificio, como la distancia entre el objetivo y el objeto fotografiado, el acceso al monumento y la iluminación en el interior (PÉREZ GALLARDO, 2013: 433). En este último caso, contamos con una visión transversal de las naves de la parroquia de Santiago (lámina 54), un encuadre no muy significativo, pero quizás el único factible en el interior templo. De hecho, para la toma, la puerta del mediodía ha sido abierta para una mayor iluminación, de manera que esa luz queda reflejada en la puerta situada en el lado opuesto.

Por otra parte, la arqueología merece una mención aparte, ya que interesa de manera especial a nuestro autor. En el texto, casi todas las poblaciones incluyen al comienzo una nota sobre los episodios acontecidos

en la Antigüedad, así como de los vestigios arqueológicos encontrados en el término municipal. Más aún, Portuondo permanece informado de las últimas exploraciones y de las diferentes hipótesis de los arqueólogos más importantes, e incluso maneja trabajos inéditos. Es significativo el caso de la antigua ciudad celtíbera de Alces, aludido más arriba. Para el asunto que nos interesa, la simpatía del autor con el tema no queda patente solo en el texto, sino también en las tres láminas (21 bis, 21 trip y 21 cuad) que registran una expedición a este lugar de Antonio Blázquez, también documentada en *Vida manchega*, como ya hemos señalado.

Además de la arquitectura y la ruina arqueológica, se muestra interés hacia otras manifestaciones artísticas. Esto es un signo de modernidad, puesto que el concepto de monumento se amplía en este momento, de acuerdo a las nuevas leyes que regulan la protección del patrimonio de España. En este sentido, los examinadores señalan el valor de los índices finales, donde se clasifican los bienes aludidos en el texto, en función de su emplazamiento y de su tipología (PORTUONDO y LORET DE MOLA: 2007, 16). Entre las categorías que aglutinan las obras, encontramos: esculturas, pinturas, retablos, carpintería artística y mobiliario, sepulcros, epigrafía, cerámica, etc. Las artes aplicadas, como la orfebrería y la indumentaria, tienen un protagonismo especial, así como un apartado dedicado a bibliografía, paleografía, sigilografía y numismática, donde se incluyen también las fotografías del archivo de la Comisión de Monumentos. Este repertorio sistemático es representado, como corresponde, en la parte gráfica, pues prácticamente todas las tipologías tienen al menos algunas ilustraciones.

De entre ellas, un grupo considerable lo componen los registros de retablos, cuyo valor es más destacable si

tenemos en cuenta que muchos de ellos no existen en la actualidad. Excepto dos, el retablo mayor de la catedral y el de Nuestra Señora de Loreto de la iglesia de San Pedro en Ciudad Real, fueron destruidos en la guerra civil española los siguientes retablos: San Bartolomé y San Agustín en Almagro, la parroquia de la Asunción y los de las ermitas de la Veracruz y la Madre de Dios en Campo de Criptana, el retablo de San Miguel en la catedral del Prado, y los de las parroquias de Manzanares, Torralba de Calatrava y Valdepeñas. Afortunadamente, los positivos son de un tamaño formidable en la mayoría de los casos, lo que permite un análisis exhaustivo de los detalles de estas máquinas arquitectónicas.

Otra parte la ocupa la imaginería religiosa, cuyo devenir fue igualmente desafortunado. Las esculturas más apreciadas por el autor son las de la Edad Media. Un ejemplo de transición entre los estilos "hierático" y "humano" es la Virgen de los Llanos de Almagro, antigua patrona de la ciudad, retirada del culto. La exhaustiva descripción formal de la talla policromada es correspondida con la lámina 12, una insólita visión de la imagen mariana desprovista de su indumentaria y atributos. En Ciudad Real, también encontramos otras imágenes devocionales posteriormente destruidas: la primitiva Virgen del Prado, el Cristo del Perdón y de las Aguas de la iglesia de San Pedro o la Virgen de la Blanca de la iglesia de Santiago. El autor tampoco duda en incorporar pequeñas estampas devocionales, como en el caso del Cristo de Villajos y de Jesús del Perdón, patronos de las localidades de Campo de Criptana y Manzanares, respectivamente.

Por otra parte, llama la atención el registro gráfico de siete obras de orfebrería, aunque cinco de ellas fueron despegadas del manuscrito original y no han sido loca-

lizadas. Para compensar esta laguna, la edición de 2007 incluye fotografías actuales de algunas custodias. No obstante, el paradero de los positivos originales es desconocido. Probablemente, los avatares de los manuscritos y los sucesivos cambios de ubicación en distintas instituciones expliquen esta situación.

En último lugar, encontramos registros de tipologías de bienes más inusuales con respecto al concepto tradicional de monumento. Aparecen, aunque con una presencia más baja, ilustraciones singulares, como un frontal de altar de azulejería talaverana, un artesonado o una cajonería. En este sentido, el Catálogo monumental de Ciudad Real es una muestra del nuevo paradigma incipiente en España en la consideración del patrimonio. De hecho, tan solo dos años después, el arquitecto Jerónimo Martorell, en una conferencia en el Ateneo de Madrid, después publicada en la revista *Arquitectura*, se posicionaba en estos términos:

Así como ha variado el concepto referente a la propiedad artística, grande es la evolución experimentada respecto a la consideración de las obras que los Estados deben proteger. Monumento nacional es declarado casi exclusivamente de un modo oficial en España, el edificio o construcción de piedra grandioso: la muralla romana, el monasterio famoso, la catedral. Y monumento nacional han de ser considerados, amparándolos convenientemente como a tales, los edificios de todo género que tengan un valor artístico e histórico, aun cuando fuese modesta su construcción, sean de propiedad oficial, colectiva o particular: casas, castillos, construcciones civiles. Monumento nacional es también el códice miniado, la arqueta

de marfil, los retablos trecentistas, las pinturas del siglo XVII (MARTORELL TARRATS, 1919: 150).

Las labores de catalogación y el pronunciamiento de algunos autores adelantan, pues, lo que más tarde quedaría amparado por la legislación. Indudablemente, la fotografía desempeña un papel protagonista en este proceso. A pesar de algunas limitaciones, se trata de un vehículo excepcional al servicio del conocimiento y la difusión de los monumentos.

El propósito original del Catálogo monumental era la salvaguarda de los monumentos de la provincia de Ciudad Real. En este sentido, hemos de reconocer la labor de Bernardo Portuondo, que no solo se preocupó de los elementos que, bajo su criterio, debían ser protegidos, sino también sobre aquellos que, desgraciadamente, no se habían conservado. Un ejemplo es la lámina 15, donde pueden intuirse los restos del retablo mayor del Convento-Universidad de Nuestra Señora del Rosario de Almagro, "una antigua copia fotográfica sacada cuando ya era él mismo víctima de gran deterioro y mutilación, y tan borrada también la imagen por el tiempo y el sol, que con gran dificultad se ha podido obtener una reproducción reforzada" (p. 98). En efecto, pese al deterioro del positivo, es el único recuerdo material de una obra espléndida, "cuya destrucción causó verdadero dolor". Por desgracia, muchos bienes fotografiados desaparecieron con posterioridad a la entrega del manuscrito, sin que los esfuerzos empleados evitaran semejantes catástrofes. Afortunadamente, ahora conservamos sus imágenes como un testimonio excepcional. De esta manera, la fotografía es, tanto en el momento de preparación del trabajo como en la actualidad, un valioso documento que inmortaliza la memoria de aquel legado perdido.

Bibliografía

- ARGERICH FERNÁNDEZ, I. (2012). "La fotografía en el Catálogo monumental de España: procedimientos y autores" en López-Yarto Elizalde, A. et al. (coords.). *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, pp. 109-125.
- GALIANO y ORTEGA, F. (1902). *Documentos para la Historia de Almagro*. Ciudad Real: Imprenta del Hospicio Provincial.
- GÓMEZ-MORENO, M.^a E. (1995). *Manuel Gómez-Moreno Martínez*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- GÓMEZ-MORENO, M. (1983). *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*, Gómez-Moreno, M.^a E. (pról.). Ávila: Institución Gran Duque de Alba/DGBBAA.
- GÓNGORA y MARTÍNEZ, M. de (1868). *Antigüedades prehistóricas de Andalucía*. Madrid: C. Moro.
- GONZÁLEZ-VARAS, I. (1999). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ REYERO, S. (2007). *La fotografía en la arqueología española*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J. C. (1996). "Reflexiones sobre el Catálogo Monumental de España", *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 15, pp. 162-166.
- HERVÁS y BUENDÍA, I. (1914). *Diccionario histórico geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*, 3.^a ed. Ciudad Real: Ramón Clemente Rubisco.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A (2010). *El catálogo monumental de España (1900-1961)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. et al. (2012). *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica.
- MADOZ, P. (1987). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico: Castilla-La Mancha*, Sánchez Sánchez, I. (estudio introductorio). Valladolid: Ámbito; Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- MARTORELL TARRATS, J. (1919). "El patrimonio artístico nacional. Conferencia en el Ateneo de Madrid" en *Arquitectura. Órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, 14. Madrid: Sociedad Central de Arquitectos, pp. 149-161.
- PORTUONDO y BARCELÓ, B. (1877). *Lecciones de arquitectura*. Madrid: Imprenta del Memorial de Ingenieros.
- PORTUONDO y LORET DE MOLA, B. (1972). *Catálogo Monumental de la provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos, Diputación Provincial de Ciudad Real.
- (2007). *Catálogo Monumental histórico-artístico de la provincia de Ciudad Real*, edición facsímil. Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos, Diputación Provincial de Ciudad Real.
- PÉREZ GALLARDO, H. (2013), *Fotografía y arquitectura en España, 1839-1886* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

- QUADRADO, J. M. (1853). *Recuerdos y bellezas de España. Castilla la Nueva*. Madrid: José Repullés.
- QUADRADO, J. M., y FUENTE, V. de la (1886). *España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, tomo III, *Castilla La Nueva*. Barcelona: Daniel Cortezo.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R. (2016). *Tres obras sobre Ciudad Real: Ciudad Real artística (1893), Paseo artístico por el Campo de Calatrava (1894), Memorias manchegas (1911)*, edición facsímil. Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos, Diputación de Ciudad Real.
- Vida manchega* (20 de noviembre de 1913), n.º 85. Ciudad Real: Imprenta de Enrique Pérez.
- (10 de octubre de 1917), n.º 192. Ciudad Real: Imprenta de Enrique Pérez.

“FOTOGRAFÍAS” EN EL CATÁLOGO MONUMENTAL DE CUENCA

Julia Martínez Cano
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

El Catálogo monumental de Cuenca se compone de dos volúmenes, uno dedicado al texto y otro a las imágenes. El contenido gráfico del ejemplar continúa siendo un interrogante. Sin embargo, un estudio del autor -Cristóbal de Castro-, de su bibliografía y el análisis de las ilustraciones en relación con el texto, permitirán saber la naturaleza, el origen y las características de las “fotografías”.

Palabras clave: Catálogo monumental de Cuenca, Cristóbal de Castro, fotografías.

Abstract

The Monumental Catalog of Cuenca is composed of two volumes; one of them is dedicated to the text and the other one to the images. Actually, the pictures continue being an interrogant. However, studying the author -Cristóbal de Castro-, his bibliography and the analysis of the illustrations in relation to the text, will allow us to know the nature, the origin and the characteristics of the “photographs”.

Keywords: Monumental Catalog of Cuenca, Cristóbal de Castro, photographs.

1. Introducción

El Catálogo monumental de Cuenca supone todavía una incógnita en el ámbito del Patrimonio. Actualmente no existen estudios monográficos que lo aborden, si bien pueden encontrarse referencias en la publicación de Amelia López-Yarto sobre el Catálogo monumental de España y en los estudios del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, donde aparecen aproximaciones cronológicas y apreciaciones formales.

Todas las opiniones coinciden en que su autor, Cristóbal de Castro, fue “el más inepto de los que participaron en el proyecto” (LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, 2010: 17), consecuencia que se encuentra continuamente presente a lo largo de los volúmenes que componen el catálogo y que determina su naturaleza caótica y plagada de errores, así como la elección de las ilustraciones, objetos que nos atañen.

“Fotografías” es el nombre con que el autor titula al volumen de imágenes. Un análisis concienzudo de estas, de la procedencia, el contenido y su relación con el texto revela la naturaleza de las mismas y la arbitrariedad de la elección, así como su aportación al Catálogo monumental de Cuenca.

2. El catálogo y su autor

Aunque la elaboración del Catálogo monumental de España fue decretada en 1900, el proyecto se extendió a lo largo del siglo XX. En 1917 se realizó un listado que enunciaba las provincias que habían sido terminadas, las que estaban encargadas y las que se encontraban libres. Entre estas últimas se hallaba Cuenca. En el estado de la cuestión consultado y transcrito por López-Yarto Elizalde se indican dos nombramientos en el mes de febrero: Andrés Vivero y –tres días después– José Jerique. A mano en el original y transcrito en cursiva por la investigadora se señala entre paréntesis la autoría de Castro (LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, 2010: 63 y 65).

Se desconoce la fecha de finalización del catálogo, si bien López-Yarto Elizalde opina que podría ser *ca.* 1920 (2012: 40); Pedro Miguel Ibáñez apunta concretamente el año 1921 (2016: 230.). Sin embargo, una interpretación de las imágenes contenidas en el catálogo, así como del volumen del texto y las fuentes utilizadas permiten aproximarse a una cronología: la elaboración del volumen del texto y de “fotogra-

fías” corresponde al momento de la remodelación en la fachada de la catedral de Cuenca. Así lo indica la anotación manuscrita bajo una imagen de la fachada en obras de la catedral: “Andamiaje para demoler la fachada que ya no existe”¹ y un fragmento del volumen de texto: “La fachada moderna, en obras actualmente, es proyecto, como se ha dicho, del Señor Lampérez (...)”².

Sin embargo, lo más revelador sobre la fecha en que pudiera comenzarse a elaborar el catálogo es la utilización del estudio sobre escultura funeraria en España de Ricardo Orueta, publicado en 1919³. La selección bibliográfica determina en gran medida la génesis del ejemplar y, lo que es más, la metodología del trabajo revela la personalidad del autor.

Cristóbal de Castro (18??-1953)⁴ nació en Iznájar, provincia de Córdoba. Comenzó sus estudios de Derecho y Medicina, “aunque parece ser que no terminó ninguna de las dos, ya que se decantó muy pronto por el periodismo.” (LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, 2012: 40). Participó hasta siete veces en el proyecto de catalogación de los monumentos histórico-artís-

1 Se trata de un internegativo que muestra una vista lateral de la fachada de la catedral. Se aprecia tras el andamiaje la fachada barroca sin demoler. Si bien, la nota al pie de la imagen indica que en el momento en que se escoge esa ilustración para ser utilizada en el catálogo, la fachada ya ha sido demolida. Para consultar la imagen: Cristóbal de Castro, *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Cuenca*, volumen de fotografías, s/n. Andamiaje para demoler la fachada que ya no existe.

2 El fragmento pertenece al apartado “Fachadas” del estudio de la catedral en el Capítulo III, del que no se ha referenciado la numeración de páginas por ser ésta manuscrita y encontrarse numerosas veces corregida o incorrecta.

3 Para este estudio se ha utilizado la edición facsímil del año 2000.

4 López-Yarto Elizalde e Hidalgo Brinquis señalan 1874 como fecha de nacimiento de Cristóbal de Castro en sendos estudios de *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)* (2012). En cambio, la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (1909), que recoge su biografía aún en vida, señala el año 1880; también así lo referencia la ficha de catalogación de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás ubicada en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Centro Superior de Investigaciones Científicas.

ticos de España, si bien “gran número de ellos no se le encargan en primer lugar, sino por problemas o renuncias del primer investigador al que se le encomienda la obra”. (HIDALGO BRINQUIS, 2012: 83).

Al tiempo que se desarrolló el proceso de catalogación de cada provincia, sociedades y asociaciones también interesadas en las riquezas del país esgrimían los resultados de sus estudios y visitas a través de sus publicaciones. Concretamente la Sociedad Española de Excursiones tenía como fin la divulgación del patrimonio nacional a través de la edición de pequeños artículos en sus boletines trimestrales. Asimismo, promovían excursiones para poder conocer aquellas localidades y sus bienes, de las que siempre restaba una romántica crónica. Gracias a los fotograbados y fototipias de Hauser y Menet incluidos en láminas se contribuía a poner imagen a tan líricas narraciones.

Si el catálogo sistematizaba las riquezas, los boletines las divulgaban en el ámbito en que eran conocidos. Por eso, no es extraño encontrar en sendas publicaciones alusiones a uno y otros. Concretamente, en junio de 1916 Elías Tormo –que formaba parte de numerosas instituciones y academias hasta su posterior nombramiento como Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes- escribe en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* sobre la mala praxis de Cristóbal de Castro en el primer catálogo en que intervino:

Encargado (entonces) de la publicación D. Antonio Garrido, no se han oído sino alabanzas a la edición del ejemplar de *Álava* (...). Me consta que fue el Sr. Garrido quien logró las fotografías a reproducir, quien encargó los dibujos, quien por sí mismo hizo (y es lo más útil) el mapa-croquis de Álava con la situación de los lugares citados (...).

El texto es otra cosa: de periodista brillante: informado por los libros y trabajos antiguos. (...) La brillante y literaria improvisación se resiente de las naturales deficiencias. Unas por la misma naturaleza de las cosas, otras por la rapidez en la visita. A lo primero hay que atribuir el no uso de las palabras técnicas y el no interrogarse ante los problemas elementales de la construcción; (...) (Vol. 6, nº 24, pp. 152-153).

La revisión bibliográfica de la que se valía Castro para la elaboración del tomo del texto recibió críticas, pues el desconocimiento en materia artística destapó numerosos errores técnicos en la descripción de los monumentos de la provincia de Álava. Se achaca incluso a la rapidez de la visita. También en otras ocasiones aparecen referencias a esta costumbre habitual del autor.

El 19 de febrero de 1961, fallecido Castro, Manuel Merino escribe para el “Anecdotario Pintoresco” de la revista *Blanco y Negro* unas notas biográficas del autor cordobés que revelan la rapidez del viaje para las noticias sobre el conflicto ruso-alemán de principios del siglo XX, del que había sido nombrado corresponsal:

A los compañeros con quienes vivía no hubo de pasarles inadvertida la parquedad del equipaje dispuesto para la expedición. Al correr de unas fechas, nuestro héroe salió rumbo a Berlín. Y llegaron a “La Correspondencia de España” dos o tres brillantes crónicas de Cristóbal de Castro, interesantes y prometedoras.

Pocos días después el pimpante corresponsal del diario vespertino regresó –callada, sigilosamente- a Madrid y se encerró en Cedaceros, 6.

¿Había concluido su misión apenas comenzada? No. Porque se seguían publicando informaciones suyas. ¿Entonces?

Ocurrió –ya entonces “el secreto” dejó de serlo para unos cuantos- que Cristóbal de Castro llevaba el encargo de no pasar más allá de la frontera ruso-polaca y en breves días ambientarse, en lo posible, sobre los propósitos de los rusos y de qué modo se había recibido en la Europa central el aire de la contienda. Después de ello, ¡a Madrid! A encerrarse en su casita, donde se procuraría no faltase nada (p. 7).

Evidentemente, se interpreta que era costumbre de Castro realizar una fugaz visita al entorno para poder cargar las tintas en su escritura costumbrista y hacer acopio de fuentes bibliográficas con que apoyarse en su redacción. A la luz de esta información que desacredita la metodología del autor del catálogo, el lector se encuentra predispuesto al realizar su análisis del ejemplar, en el que la elección bibliográfica subyace en ambos volúmenes y cuya retórica costumbrista presenta una provincia pobre y abandonada.

3. “Fotografías”

El Catálogo monumental de Cuenca se compone de dos tomos, uno dedicado a las imágenes y otro al texto, compuesto de cartulinas recogidas entre unas carpetas que dan aspecto de libro. A pesar del alarde de modernidad que supone encontrar texto mecanografiado, este convive con la caligrafía y revela, a través de los tachones y correcciones, la cantidad de errores que alberga.

El primer volumen, que se corresponde con las ilustraciones, lleva por título “Fotografías”, si bien pueden diferenciarse diferentes técnicas de reproducción de la imagen. Adheridos a cartulinas de color rojo y azul⁵, pueden verse fototipias, fotograbados y numerosos internegativos. También aparecen sueltos entre las cartulinas una serie de positivos que se corresponden con la reproducción adosada a la cartulina definitiva. Es posible que se traten de clichés de fotografías locales, ya que en ocasiones esas mismas imágenes se han editado como tarjetas postales en empresas conuenses (DE LA TORRE DE LA VEGA, 2004).

A diferencia de otros catálogos como el de Álava, del que Elías Tormo desvelaba la autoría de las imágenes⁶, en el ejemplar de Cuenca se desconoce el origen de estas. Sin embargo, el estudio de las fuentes citadas en el estado de la cuestión permite descubrir algunas autorías. No obstante, no existe una relación expresa entre texto e ilustración, pues es posible que tomara las imágenes que fuera encontrando en sus lecturas.

Al comenzar su estudio, Castro señala las que ha utilizado concretamente, en especial la publicación de Quadrado y de la Fuente⁷, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia* (1885). En el segundo tomo que los autores dedicaron a Castilla La Nueva, se recogían las provincias de Guadalajara y Cuenca. Esta última presenta una introducción histórica y la descripción de sus territorios a partir de los partidos judiciales,

5 Se desconoce el motivo por el cual las cartulinas azules están en su mayoría mecanografiadas.

6 Antonio Garrido, miembro de la Comisión Mixta de Monumentos.

7 Aunque, sin faltar a la verdad, notifica que en el texto de Quadrado se plagian párrafos concretos y sin citar de la *Crónica de la Provincia de Cuenca*, del historiador Pedro Pruneda (1869).

estructura que copia Castro. Es más, Quadrado y de la Fuente dedican capítulos aparte a las localidades de más relevancia de los partidos judiciales y son precisamente esos lugares los que se encuentran retratados en el volumen "Fotografías".

Por otro lado, la utilización del estudio de Orueta influye en que exista una imagen de Torralba, que si bien pertenecía a Guadalajara, se encontraba bajo la diócesis de Cuenca y el estudioso de escultura funeraria la incluyó en el apartado de sepulcros conquenses (ORUETA, 1919: 218). Así, es lógico también encontrar varias imágenes de la comarca del Cigüela ligadas, como se indica más adelante, a los estudios de Vicente Lampérez y Pelayo Quintero. La introducción continúa con la enumeración de otras publicaciones y los agradecimientos a las autoridades pertinentes por habérselas facilitado.

Así, puede advertirse que es numerosa la presencia de fotograbados que recogen sepulcros fúnebres en templos de la capital y la provincia. Todos ellos pertenecen al estudio citado de Ricardo Orueta y que él mismo confiesa en las advertencias haberlos realizado⁸.

Un caso singular es la aparición de internegativos de los grabados que ilustran la *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca* que J. P. Mártir Rizo publicara en 1629. Resulta extraño tanto por la consideración de la genealogía de los Mendoza en un inventario monumental como por la utilización del internegativo. Castro escribe bajo cada imagen de los grabados el indicativo de que esa obra se halla en la Biblioteca Nacional.

Número de ilustraciones por localidades de los partidos judiciales

Partido judicial	Jurisdicción	Ilustraciones
Belmonte	Belmonte	22 (23)
	Villaescusa de Haro	9 (8)
Cañete	Cañete	¿10?
	Huelamo	0
	Moya	0
	Yemeda	0
Cuenca	Cuenca	37
Huete	Huete	0
	Peraleja	0
Motilla	Alarcón	0
	Iniesta	0
	Motilla del Palancar	0
	Villanueva de la Jara	0
Priego	Priego	0
San Clemente	Garcimuñoz	0
	San Clemente	0
	Santa María del Campo	0
	Vara del Rey	0
Tarancón	Puebla de la Almenara	1
	Tarancón	4
	Uclés	11

Si al comienzo de este texto se hacía alusión al momento en que se elabora el catálogo, durante la construcción de la fachada de la catedral, parece lógico

⁸ Orueta indica que en esta edición (1919—aunque para este artículo se maneja el facsímil del año 2000) ha incluido, por cada obra, un fotograbado cuya fotografía ha sido obtenida directamente por él.

que se hayan utilizado fuentes del arquitecto encargado del proyecto: Vicente Lampérez. *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, publicada en Madrid en 1909, contiene fotograbados cuyos negativos fueron tomados por el mismo arquitecto y por el fotógrafo Herráiz. Lampérez sistematiza las características de la arquitectura bajo el historicismo arqueológico y el cariz positivista y ofrece numerosas imágenes de los elementos góticos de la catedral de Cuenca, como la girola y la multiplicación de naves a partir del transepto, así como de los elementos que Castro reduce a “platerescos”⁹. En el momento en que Lampérez escribe su historia de la arquitectura tiene lugar el debate en torno a las restauraciones y las construcciones historicistas, por ello incluye imágenes del triforio, argumento que utilizaría para conferir la estética gótica anglonormanda en la reedificación de la fachada. Todas esas imágenes posiblemente fueron recortadas y adheridas a las cartulinas.

La voz de una enciclopedia contemporánea al autor¹⁰ indica que fueron numerosos los periódicos en los que escribió a lo largo de su vida. Esta relación con las publicaciones periódicas sugiere la posibilidad de que ojeara con frecuencias otras impresiones, como los *Boletines de la Sociedad Española de Excursiones*¹¹. Esta edición trimes-

tral se ilustraba mediante coleccionables de fototipias de Hauser y Menet, también de impresiones de los dibujos y apuntes que los propios viajeros realizaban en sus excursiones. En el volumen de imágenes del Catálogo monumental de Cuenca aparecen recortadas las fototipias que se realizaron mediante los clichés de Vicente Lampérez sobre Uclés y la zona de Segóbriga y los de Pelayo Quintero sobre las sillerías de coro¹², así como los dibujos de los artículos del padre Capelle que referencian los objetos para el debate de los hallazgos arqueológicos en la provincia.

Las cartulinas y positivos sueltos que componen el tomo “Fotografías” no tienen un orden y carecen de numeración. Aunque el origen de su elección sea arbitrario, pueden analizarse a través de una clasificación. Para facilitar su interpretación se han elaborado unas tipologías *ex profeso* que sistematizan las imágenes en las siguientes categorías: vistas o paisajes, patrimonio religioso, sepulcros fúnebres, patrimonio civil, hallazgos arqueológicos y personalidades.

Durante el siglo XIX las técnicas gráficas convivieron con el nacimiento de la fotografía. El interés por el patrimonio y el fenómeno del viaje y su consecuente literatura focalizaron los registros en las vistas de ciudades y monumentos. Existía entonces una tradición en el grabado que atendía principalmente a la

9 El autor del catálogo utiliza este término con frecuencia para referirse a elementos profusamente ornamentados.

10 *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. (1909). Madrid: Espasa-Calpe.

11 Castro hace referencia a los boletines en el apartado en que explica la bibliografía utilizada, pero se refiere a ellos de manera despectiva: “Con excepción de apuntes sueltos, más con caracteres de artículos impresionistas que de investigaciones serias, publicados en los ‘Boletines’ de las Sociedades española y Castellana de Excursiones”.

12 Las fototipias cuyos clichés pertenecen a Pelayo Quintero podrían estar tomadas también de *Sillas de coro. Noticia de las más notables que se conservan en España*, estudio que Pelayo Quintero publicó en 1908.

Ciudad de Cuenca.

227

Don García Hurtado de Médoza, à quien dieron por renombre el Venturoso en Hazañas, por la felicidad de sus triunfos, pues si à Julio César le admiraron, porque jamas fue vencido, el mismo honor se le deue à este inuicto. Capitan ; por auer

siempre salido vencedor de sus contrarios. Siendo de años juveniles se dedicò al exercicio militar, donde se hallò en las jornadas de Corcega, y en la toma de san Florècio, Bonifacio, y la Bastida: y asimismo en la ocasion de Sena, donde fue



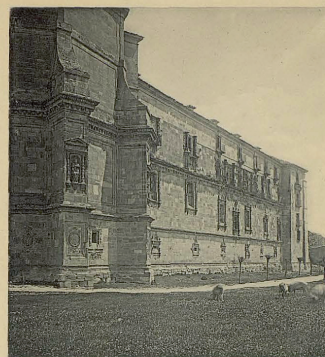
“Don García Hurtado de Mendoza”, Juan Pablo Martín Rizo, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*, Madrid, 1692

confección de una panorámica de la localidad en la que se podía distinguir el elemento emblemático. Sirvan de ejemplo las ilustraciones de Cuenca incluidas en el tercer tomo del *Viaje a España* de Antonio Ponz de 1789 o la vista del castillo de Belmonte, litografía de Francisco Javier Parcerisa incluida en el tomo dedicado a Castilla La Nueva de *Recuerdos y bellezas de España*, de 1853.

BOI. DE LA SOC. ESP. DE EXCURSIONES

TOMO XIII

CASA MAESTRAL DE SANTIAGO, EN UCLÉS



FACHADA ORIENTAL Y ABSIDE DE LA IGLESIA



Cliché de V. Lampérez

Fotografía de Hauser y Menet.—Madrid

RUINAS DE SEGÓBRIGA

“Casa maestral de Santiago en Uclés” y “Ruinas de Segóbriga”, clichés de Vicente Lampérez, Hauser y Menet. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1905

Con esta referencia, la fotografía perpetúa toda una tradición. Es por eso, que a lo largo del volumen aparecen diferentes perspectivas de las localidades de Uclés, cuyo monasterio corona y jerarquiza el lugar; Belmonte, donde destaca el castillo; o Tarancón, cuya parroquia es el centro de la vida del lugar. Este tipo de fotografías contribuye a generar un imaginario popular de aquellos elementos

arquitectónicos o naturales que son referencia en la población. A consecuencia se crea una relación metonímica entre el topónimo y dichos elementos.

En cuanto al patrimonio religioso, este es el más numeroso en el catálogo, ya que siempre ha sido el punto de mira de las actuaciones de conservación. Las fotografías pertenecen, sobre todo, a la catedral de la capital, pero también a otros templos y parroquias de la provincia.

En el caso de la catedral de Cuenca, se han encontrado las ilustraciones en los estudios de arquitectura medieval cristiana de Vicente Lampérez. En el texto presta especial atención a los elementos góticos y “platerescos”, calificativos que utiliza frecuentemente en la descripción de monumentos, si bien desatiende a los bienes de otros estilos peor considerados en la época¹³. Concretamente incluye registros de las rejas de las capillas catedralicias, numerosas –y, en ocasiones, repetidas– imágenes del altar mayor al que confunde con la capilla de la Asunción¹⁴, detalles de elementos góticos y recortes de láminas de las maquetas para la reedificación de la fachada. La influencia de los estudios y proyectos de Lampérez está presente en la elección de otras ilustraciones, como las de la construcción de la nueva portada. Esto supone la consolidación de los criterios historicistas del arquitecto por los cuales los elementos medievales que alberga la catedral justificarían la edificación de una nueva fachada neogótica.

La afinidad de Castro con los miembros eclesiásticos, como indica en sus agradecimientos –en especial al padre Capelle, jesuita perteneciente a la escuela prehistórica de Cartailhac (BERNÁRDEZ GÓMEZ, GUISTADO DI MONTI y VILLAVARDE MORA, 2004: 345), así como la obtención de los estudios de Pelayo Quintero sobre Uclés determina la aparición de numerosas fotografías del monasterio. Incluye una vista del interior de las crujiás del claustro, del patio con el pozo y de la gran fachada barroca, que si bien condena con desprecio en el tomo del texto, aparece incluso repetida. También incorpora registros del exterior desde diferentes ubicaciones.

La referencia de Quadrado y de la Fuente se mantiene vigente en la elección de ilustraciones de las localidades más relevantes de los partidos judiciales. Se aprecian imágenes de las parroquias de Tarancón, Belmonte y Villaescusa de Haro, aunque estas dos últimas las confunde y aparecen corregidas con otra caligrafía, posiblemente posterior, que podría ser la última corrección antes de entregar los volúmenes a imprenta.

Es representativo que el estudio de Ricardo Orueta se encuentre muy presente en el catálogo. Nacido en Málaga en 1868, Orueta accede tempranamente a la Escuela de Bellas Artes. Su familia, vinculada a la Institución Libre de Enseñanza, procura un devenir al joven en París y posteriormente en Granada, donde estudia Derecho (IBÁÑEZ GONZÁLEZ, R., SÁNCHEZ LUQUE, M. y VILLALÓN HERRERA, R. M^a, 2011: 1). Sus conocidas “excursiones artísticas” en la Residencia

13 Es notable a lo largo de todo el volumen de texto, tanto en el Catálogo monumental de Cuenca como en el de otras provincias, la denostación de otros períodos artísticos como el arte del barroco o del neoclasicismo.

14 Si bien se encuentra corregido en el manuscrito.

de Estudiantes y su interés por la difusión de la escultura española y la salvaguarda del tesoro artístico subyacen en sus publicaciones conocidas. Además, “era un gran aficionado a la fotografía, por este motivo no es extraño encontrar series en las que experimenta con el color, como los autocromos, las máscaras y el revelado” (IBÁÑEZ GONZÁLEZ, R., SÁNCHEZ LUQUE, M. y VILLALÓN HERRERA, R. Ma, 2011: 11). Actualmente sus fotografías se conservan en el fondo del archivo Manuel Gómez Moreno y Ricardo de Orueta del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC y provienen de dos períodos de su vida: el de investigador en el Centro de Estudios Históricos y el de Director General de Bellas Artes, durante la Segunda República (IBÁÑEZ GONZÁLEZ, R., SÁNCHEZ LUQUE, M. y VILLALÓN HERRERA, R. Ma, 2011: 4). Sus numerosas publicaciones no solo son referencia para los estudios de la época, sino que además suponen un argumento de autoridad, en este caso para Castro que nada conoce sobre las Bellas Artes y la fotografía.

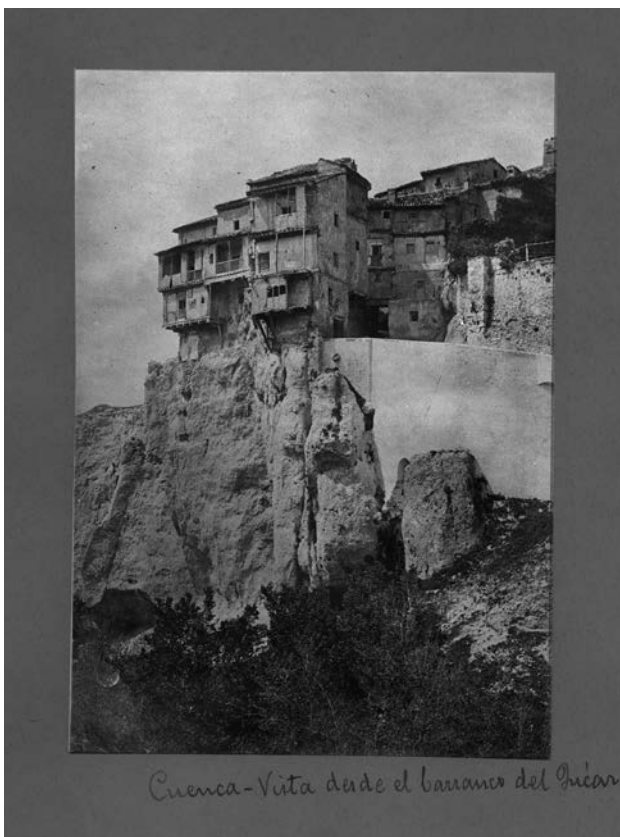
Es por eso que aparecen numerosos fotograbados pertenecientes a su publicación de 1919, pero en el texto solo referencia su existencia en los templos. La introducción de estas imágenes parece tener como objetivo construir un relato de personajes ilustres, como por la inclusión de los retratos de los Mendoza, y no tanto notificar el valor histórico-artístico de estos sepulcros y la necesidad de su conservación, si bien esta fue siempre la finalidad de Ricardo Orueta.

En cuanto al patrimonio civil no existen muchas ilustraciones, a pesar de que en la literatura de viajes del siglo anterior numerosos autores se detienen a reflejar la arquitectura popular en convivencia con el puente

de piedra. Incluye una imagen de las casas de la hoz del Huécar, conocidas ya en el momento como Casas Colgadas, pero no referencia la singular arquitectura, sino que al pie de la imagen indica que es un registro desde el barranco del Júcar, una nueva confusión. Incluye también una vista del puente San Pablo, al que no alude en el tomo del texto. Bajo la ilustración se indica que se trata de un puente metálico. Posiblemente confundiera esta obra de ingeniería con la que se construía en el momento a las afueras de la ciudad para la recepción del ferrocarril, ya que certifica haber consultado el *Viaje en España* de Antonio Ponz, que cita la advocación paulina de este viaducto.

De la provincia incorpora imágenes del castillo de Belmonte, referente en la localidad porque destaca en las vistas. Castro escoge fotografías exteriores e interiores de las escaleras, los salones, las torres y el patio de armas. La influencia de Quadrado y de la Fuente una vez más está presente: en su publicación sobre Guadalajara y Cuenca, el capítulo de Belmonte termina con el último miembro de la nobleza que habitó el castillo a mitad del siglo XIX, Eugenia de Montijo, lo que posiblemente motive que el autor incluyera en el catálogo una efigie de la emperatriz.

En láminas azules y mecanografiadas se recogen imágenes de los hallazgos arqueológicos. Se trata de dibujos de los objetos encontrados y de fototipias de Hauser y Menet que recorta de los artículos sobre Segóbriga y Uclés de los *Boletines de la Sociedad Española de Excursiones*. Resulta irónico que el propio autor titule a una de las imágenes “Ergávica. Ruinas del columbario” cuando la imagen ha sido recortada de una fototipia cuyo pie dice “RUINAS DE SEGÓBRIGA. Columnario



“Cuenca –Vista desde el barranco del Júcar”, Cristóbal de Castro, *Catálogo monumental de Cuenca*, 19??, s/n

romano”, refiriéndose al *apodyterium* de las termas¹⁵. La lectura de las fuentes que continuamente citan los dos yacimientos conocidos –Ergávica y Segóbriga– lleva a Castro a la confusión por no conocer suficientemente la provincia de la que realiza el catálogo.

¹⁵ Véase la figura 2.

Finalmente, la última apreciación que se puede realizar en estas tipologías es la aparición de efigies de personajes ilustres. Realiza internegativos de los grabados de la genealogía de los Hurtado de Mendoza y su heráldica incluidos en los estudios de Mártir Rizo. Indica que la publicación pertenece a la Biblioteca Nacional, lo que certifica la acusación que vertía Merino en la revista *Blanco y negro* en 1961 acerca de la metodología de trabajo de Castro: un breve viaje para ambientarse y abundante recaudación bibliográfica desde Madrid, no por ello escogida correctamente.

En fin, la elección de las imágenes resulta completamente determinada por los estudios consultados, sin importar si se referencia o no en el texto, lo que demuestra que el autor cordobés tampoco tuvo mayor interés en ello, pues en definitiva, él era escritor.

4. Un intento frustrado

El proyecto de catalogación de las riquezas de España, además de alargarse notablemente en el tiempo, tuvo procedimientos y resultados muy dispares. A diferencia de otros autores que se documentaron y trataron de tomar sus propios elementos gráficos, o al menos certificar que los que tenían eran de la época en que se elaboraba el catálogo, el autor se sirvió de fuentes bibliográficas tanto para redactar el tomo del texto como para nutrir en gran medida el de “Fotografías”.

La relación cuantitativa de las imágenes también es desigual. Existen 37 ilustraciones de la capital, Cuenca, y solo 50 de todo el resto de localidades, una relación muy desproporcionada que no refleja la

verdadera consideración del patrimonio monumental de la provincia de Cuenca.

Debido a esa selección tan determinada, incluye vistas y paisajes que no se referencian en el texto (aunque sí lo hacen Cuadrado y de la Fuente). El resultado del desconocimiento se refleja en los pies de la ilustración, en los que atribuye localizaciones incorrectas, como es el caso de la *Vista desde el barranco del Júcar* o la *Vista general de la ciudad desde la Carretería*, cuya ubicación en la hoz es incorrecta.

Las frecuentes consideraciones del patrimonio medieval tanto en el volumen gráfico como en el texto suponen una contribución al asentamiento de la teoría vigente de los estilos. Un fundamento para los *neos* y las corrientes restauradoras que surgían en el momento. Eso explica la frecuente aparición de elementos góticos de la catedral de Cuenca y, asimismo, los proyectos de Lampérez para la nueva fachada. Las argumentaciones a favor de la validez de los estilos medievales van seguidas en el texto de las depreciaciones del arte del barroco o del neoclasicismo, pero sin embargo, sí se incluyen en el volumen de "Fotografías" las imágenes de la fachada barroca de Uclés y el altar mayor neoclásico de Ventura Rodríguez en la catedral de Cuenca, causa última del desinterés del autor por el contenido gráfico del catálogo.

Indudablemente, la influencia de las fuentes de consulta evidencia un interés mayor por construir una historia de personajes ilustres a través de las ilustraciones que la conservación de los bienes, lo que explica la aparición de los sepulcros de los nobles cuyas sepulturas se ubican en espacios templarios, las reproducciones de los grabados de Mártir Rizo sobre los Mendoza o el retrato de la emperatriz Eugenia.



"Cuenca. Palacio episcopal. Don Pedro de Montemayor", Ricardo de Orueta, *La escultura funeraria en España. Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara*, 1919

Con todo, el Catálogo monumental de Cuenca resulta una obra ineficaz tanto por su naturaleza como por la deriva de la misma obra, ya que no llegó a publicarse. Unos celebran que no viera la luz, porque evitó una incorrecta lectura de su patrimonio; otros lo lamentan porque realmente dificultó su conservación. Pero sin entrar en el debate, es necesario realizar una consideración del contenido gráfico a pesar de su procedencia o elección, pues son testimonio manifiesto del pasado de nuestro patrimonio y un bien más que tenemos la obligación de conservar y transmitir.

Bibliografía

- ARGERICH FERNÁNDEZ, I. (2012). "La fotografía en el Catálogo Monumental de España: procedimientos y autores" en López-Yarto Elizalde, A. *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.
- BERNÁRDEZ GÓMEZ, M. J., GUIASADO DI MONTI, J. C. y VILLAVARDE MORA, F. (2004). "Eouard Capelle: un prehistoriador y jesuita francés en tierras de Cuenca" en *Pioneros de la Arqueología en España -del siglo XVI a 1912, Zona Arqueológica*, nº 3, Alcalá de Henares, pp. 345-352.
- Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1893-1954). Madrid: La Sociedad. <<http://ddd.uab.cat/record/40577>> [Consulta: 28 /01/2017].
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. (1909). Madrid: Espasa-Calpe.
- HIDALGO BRINQUIS, M. C. (2012). "Interpretación material de los Catálogos Monumentales de España" en López-Yarto Elizalde, A. *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.
- IBÁÑEZ GONZÁLEZ, R., SÁNCHEZ LUQUE, M. y VILLALÓN HERRERA, R. M^a. (2011). "Ricardo Orueta y su legado en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC". Comunicación presentada en las *Quintas Jornadas de Archivo y Memoria. Extraordinarios y fuera de serie: formación, conservación y gestión de archivos personales*. Madrid, 17-18 febrero, pp. 1-14. http://digital.csic.es/bitstream/10261/48630/1/Orueta_Legado_CCHS.pdf [Consulta: 01/02/2017].
- IBÁÑEZ MARTINEZ, P. M. (2016). *Las Casas Colgadas y el Museo de Arte Abstracto Español*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: Consorcio de la ciudad de Cuenca.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V. (1909). *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, Madrid. <<https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&lv=1&bandnummer=bsb00066937&pimage=00001&suchbegriff=&l=es>> [Consulta: 28/01/2017].
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2010). *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2012). "Los autores del Catálogo Monumental de España" en López-Yarto Elizalde, A. *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.
- MÁRTIR RIZO, J. P. (1629). *Historia de la muy noble y leal ciudad de Cuenca*. Madrid.
- ORUETA R. (1919). *La escultura funeraria en España. Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara*. Edición facsímil: Guadalajara, Aache, 2000.
- QUADRADO, J. M^a. y FUENTE DE LA V. (1885). *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Castilla la Nueva vol. 2. Guadalajara y Cuenca*. Edición facsímil: Barcelona, Ediciones El Albir, 1978.
- TORRE DE LA VEGA DE LA F. (2004). *Tarjetas postales de la ciudad de Cuenca (1897-1936)*. Cuenca: Diputación Provincial.

COMUNICACIONES

CASTILLA-LA MANCHA



TOLEDO AL DAGUERROTIPO. LA ILUSIÓN ENCONTRADA

María de los Santos García Felguera
Universidad Pompeu Fabra

José Valderrey de Lera
Fotógrafo-periodista

Resumen

A las escasas vistas de ciudades de España hechas al daguerrotipo que han llegado hasta nuestros días, sumamos una Vista de Toledo, encontrada en 2012 en el País Vasco, que forma parte de la colección de José Valderrey y Soraia Molina. Única hasta donde sabemos, presenta la cara sur de la ciudad, con una orientación muy parecida a la fotografía que tomó Clifford en 1857. La placa, de 12.2 x 16.2 cm es anónima y lleva unas inscripciones manuscritas al dorso. A través de ellas, de la comparación con otras imágenes cercanas en el tiempo (fotografías de Delaunay, Sevaistre y Clifford, además de dibujos y grabados) y de los datos que proporciona la propia imagen, intentamos situarla en el tiempo. La presentamos a los estudiosos y a los aficionados, junto con la investigación que hemos hecho hasta ahora, deseando escuchar a las personas que conocen bien la ciudad de Toledo y su historia, para sacar a la luz entre todos lo que oculta una pieza extraordinaria desde todos los puntos de vista.

Palabras clave: Daguerrotipo, Toledo, Coleccionismo, Vista.

Abstract

We present a daguerreotype view of Toledo, found in San Sebastian in 2012, and kept in the José Valderrey et Soraia Molina collection. As far as we know this is the only remaining daguerreotype image of the city, probably the eldest image made by a mechanical process, and one of the few scenic daguerreotypes of Spain. The image is taken from the South –from the *ermita del Valle-*, near the place where Charles Clifford took his picture (1857), and many photographers after him. The plate (122 x 162 mm) is not signed, but has some handwritten inscriptions on the back. Through them, comparing the daguerreotype with some other contemporary images (photographies by Delaunay, Sevaistre and Clifford, drawings and engravings) and looking at the data provided by the image itself, we try to offer an approximate date. We present our research to scholars and amateurs, hoping to move forward together in this extraordinary daguerreotype.

Keywords: Daguerreotype, Toledo, Collectionism, View.



Daguerrotipo de Toledo, Colección José Valderrey y Soraia Molina



Ropa secándose al sol, detalle, Daguerrotipo de Toledo, Colección José Valderrey y Soraia Molina

Nuestra aportación en estas VII Jornadas de Fotografía en Castilla – La Mancha es dar a conocer una vista de Toledo al daguerrotipo: una placa de 12 x 16 cm (media placa), que encontraron los periodistas y fotógrafos Soraia Molina y José Valderrey en una almoneda de San Sebastián. Por lo que sabemos hasta ahora es una de las vistas más antiguas que se han conservado de la ciudad, entre las que se hicieron por medios mecánicos –es decir, por medio de la fotografía– y la única que nos ha llegado realizada por el primer procedimiento fotográfico, el daguerrotipo.

La vista está tomada por la parte sur de la ciudad, desde la ermita de la Virgen del Valle, un poco más

abajo de la silla del Moro, a la altura de la carretera actual, con la curva del río a la derecha y el caserío sirviendo de base al Alcázar; todo reflejado con la “nitidez y la precisión” de una maqueta de corcho, tal como vio la ciudad Teófilo Gautier en 1840¹. La calidad de la imagen permite contemplar las torres de las iglesias de *San Miguel* y *San Lucas*, y el convento de las *Jerónimas de San Pablo*, además de otros muchos detalles, como la ropa secándose al sol sobre unas peñas.

Esta vista de Toledo viene a sumarse a los escasos daguerrotipos escénicos de España que nos han llegado y, entre ellos, a las todavía más escasas vistas generales de ciudades (FONTANELLA, 2017).

¹ En Toledo, apoyado en una almena, Gautier pasa una hora pensando en los sueños de Piranesi, pero no deja de pisar el suelo: “Toute la ville se dessine devant vous avec la netteté et la précision des plans sculptés en liège, de M. Pelet, que l'on admirait à la dernière exposition de l'industrie. Cette comparaison semblera sans doute fort prosaïque et peu pittoresque, mais en vérité je n'en saurais trouver une meilleure et plus juste” (GAUTIER, 1845: 173, CAMPOS y HERRERO, 1994: 90).

1. Daguerrotipos escénicos de España

En un breve repaso y sin voluntad de ser exhaustivos, podemos recordar las vistas que hicieron Gautier y Piot en el verano de 1840, durante su viaje por España², de las que se conocen seis³: el patio de los Leones de la Alhambra de Granada (probablemente con Gautier retratado junto a la fuente)⁴; tres vistas de Sevilla -los jardines del Alcázar, la Torre del Oro y el río, y el Ayuntamiento-; el monasterio del Escorial desde el norte y unos tejados de Cádiz⁵, todas en The Getty Research Institute de Los Ángeles (California).

Gautier y Piot estuvieron en Toledo durante la segunda semana de junio de 1840 y el primero habla de la ciudad en su libro, *Voyage en Espagne* (1843), pero no dice si llegó a hacer algún daguerrotipo, y lo cierto es que hasta ahora no han aparecido. Curiosamente, al tratar de la catedral, Gautier usa el término "daguerrotipo", pero en sentido figurado. Después de una larga digresión histórica, escribe: "nous allons

revenir bien vite à notre humble mission de touriste descripteur et de *daguerréotype littéraire*" (GAUTIER, 1845:164).

También nos han llegado unos tejados de Madrid, tomados desde la azotea de un edificio de la calle Espoz y Mina, según Lee Fontanella (FONTANELLA, 1981: 42-43), en dirección a la iglesia del Carmen (hoy Carmen y San Luis), cuya torre se ve al fondo, durante los años de la reforma de la Puerta del Sol (Madrid, Museo del Romanticismo)⁶.

Dos paisajes de Menorca (TEIXIDOR, 2015: 225-227): uno del arsenal de Mahón con edificaciones a un lado y una docena de personas al otro -en primer término, de espaldas a nosotros-, y una vista con casas, fechados hacia 1845. De un tamaño parecido al anterior, se conservan en Pamplona (Museo de la Universidad de Navarra)⁷.

La casa Vidal Quadras de Barcelona -"(Vista de la c(asa) de Xifré contigua (a la) muralla de mar en (la)

2 Théophile Gautier (1811 - 1872) y Eugène Piot (1812 - 1890). A raíz de esa estancia Gautier publicó una serie de artículos en *La Presse* (entre mayo y octubre de 1840), después el libro *Tra los montes. Voyage en Espagne*, París, 1843. Cito por la edición de París, Charpentier, 1845, en la que habla más de Toledo.

3 El patio de los Leones (8.1 × 10.5 cm), los jardines del Alcázar de Sevilla (7.1 × 9.3 cm), la Torre del Oro y el río Guadalquivir (7 × 9.2 cm) y el Ayuntamiento de Sevilla (7 × 9.3 cm); una vista del monasterio del Escorial (7.1 × 9.3 cm) y tejados de Cádiz (7.1 × 9 cm). (LOWRY, 1998:160).

4 El hombre es muy parecido al retrato de Gautier de 1846, del Museo de arte moderno y contemporáneo de Estrasburgo (Francia), en Dague-reobase. <http://www.daguerreobase.org/en/browse/indeling/grid?q_searchfield=gautier&language=en-GB>

5 Gautier describe con detalle los tejados, las azoteas blancas y las torres (GAUTIER, 1845: 373).

6 Hay andamios en el solar donde se construyó la casa número 2 de la Puerta del Sol, terminada en 1856. El daguerrotipo (7.5 × 6 cm) perteneció a la colección Miquel Nicolau Puig, subastado por Soler y Llach (Barcelona, 26 de mayo de 2011), hoy en el Museo del Romanticismo, fechado entre 1840 y 1850 (CE8006). <<http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=21044&inventory=CE8006&table=FMUS&museum=MNR>> (ALONSO MARTÍNEZ, 2002: 179).

7 Uno virado al oro (6.7 × 7.7 cm), MUN-006055, y otro 7.5 × 9.7 cm. MUN-006056. Expuestos en Madrid (CASTELLOTE, CANAL, y NIETO, 2013: 97) y Valencia (BENLLOC, 2017:124,125).



Vista de la catedral de Málaga, daguerrotypo, h. 1850, 10.9 x 15 cm, Colección Carlos Sánchez

época (que) se fa(bric)a(b)a el puente que atraviesa la bajada de dicha muralla. En 2 (¿) setiembre de 1848”⁻⁸, conservada en Tarragona (colección Enric Olivé). Tomado desde la casa Cervantes del Paseo Colón y en un formato semejante a los anteriores (6.1 X 6.1 cm)⁹, el daguerrotypo procede de la familia Moragas y Jep Martí lo sitúa en el círculo del pintor alicantino Vicente Rodés (1753-1858), que practicó

el daguerrotypo y cuya hija Julia se casó con José Moragas (MARTÍ BAIGET 2013).

“Ocho cuadros pequeños con vistas al daguerrotypo”, que encargó el ingeniero Lucio del Valle (1815-1874) para documentar la construcción de la carretera entre Madrid y Valencia, que él dirigía. Este primer reportaje fotográfico de una obra pública en España se realizó a la altura de Las Cabrillas, entre Cuenca y Valencia, hacia 1851, y se conserva en Madrid (Fundación Lucio del Valle)¹⁰.

Otros tres daguerrotipos de Sevilla: una vista de la ciudad desde la Giralda hacia el Sur (con el Alcázar, el palacio de San Telmo y la fábrica de Tabacos), una parte de la muralla del Alcázar con la galería de grutescos de los jardines, y un interior lujoso -una estancia del palacio de San Telmo, que era la residencia de Antonio de Orleans y Luisa Fernanda de Borbón desde 1848-. Precisamente al círculo de los duques de Montpensier pertenecen estos daguerrotipos, lo que explica su calidad y su tamaño considerable (16 x 11 cm); están fechados hacia 1850 y se conservan en la Fundación Infantes-duques de Montpensier (LLEÓ, 1997: 103) y (ALONSO MARTÍNEZ, 2002: 181).

Se conserva también una vista de la catedral de Málaga, tomada desde el oeste y fechada hacia 1850¹¹,

8 Francesc Fontbona ya habló de este daguerrotypo en 1983 (FONTBONA, 1983), (SOUGEZ, 2004:218-220), (ALONSO MARTÍNEZ, 2002: 180-181).

9 Expuesto en Madrid (CASTELLOTE, CANAL, y NIETO, 2013: 97) y Valencia (BENLLOC, 2017).

10 Tienen formato de media placa, se conservan en los marcos originales y en 1856 se valoraron en 360 reales (DÍAZ-AGUADO, 2015:59-61), (TEIXIDOR, 2015: 225-227) reproducidos en pp. 60, 61 y 120.

11 Mide 10.9 x 15 y ha pasado por varias colecciones, (ALONSO MARTÍNEZ, 2002: 218-219); expuesto en Barcelona (NARANJO, 2003:116, 166) y Valencia (BENLLOC, 2017: 126).

de media placa, con tejados y torres en primer término y el monte de Gibralfaro al fondo, en la colección de Carlos Sánchez¹².

La extraordinaria vista del Museo del Prado –“Real museo de Pinturas”- que firmó José Albiñana (1820-1879) el 4 de octubre de 1851, encontrada en las habitaciones de la Condesa Heredia Spínola, última dama de la reina Victoria Eugenia y que conserva el Archivo General de Palacio (Madrid)¹³. Como en el caso sevillano, el tamaño excepcional de este daguerrotipo (15 x 29 cm) se explica por el destinatario: el rey consorte Francisco de Asís, que celebraba su santo el día 4 de octubre, o alguien de su círculo más próximo. Además, es el único de todos estos daguerrotipos que está firmado.

Sin pretender hacer una lista exhaustiva, éstos son los daguerrotipos escénicos de España que nos han llegado, aunque es sabido que se hicieron muchos más: el primero que se hizo en Madrid, el 18 de noviembre de 1839, con la vista del palacio real desde el oeste, al otro lado del río Manzanares, que guardaba la facultad de Farmacia de Madrid y que se perdió hace algunos años por un cúmulo de contratiempos y decisiones erróneas¹⁴, o los que pudo haber hecho el abate Louis Comte en Santa Cruz de Tenerife, cuando pasó por allí a bordo del barco francés L'Oriental, en octubre de

1839 (WOOD, 1994: 3-7). Sabemos que sólo en Barcelona, por poner un ejemplo, entre noviembre de 1839 y octubre de 1840, se hicieron más de una docena de daguerrotipos escénicos: el grabador Ramón Alabern Moles (1811-1888) al menos hizo cinco (entre ellos el primero de todos, el día 10 de noviembre), otros cinco el pintor José Arrau Barba (1802-1872) -sin contar la “copia” de un cuadro de Murillo y un busto-, y otros tantos en 1840 el científico José Roura Estrada (1797-1860) (GARCÍA FELGUERA y MARTÍ BAIGET, 2014:32). Gautier y Piot también hicieron más daguerrotipos de los que nos han llegado. Al menos uno en Burgos -las torres de la catedral- aprovechando veinte minutos de sol, entre dos chaparrones, como relata el propio Gautier en su libro: “Vingt minutes de soleil à travers les ondées de pluie de Burgos nous avaient permis de reproduire les deux flèches de la cathédrale avec un grand morceau du portail d’une manière très-nette et très-distincte”¹⁵.

Sabemos también que el farmacéutico valenciano Juan José Vilar hizo cinco daguerrotipos a principios del año 1840, con una cámara comprada en París: “dos vistas de la iglesia de los Santos Juan del Mercado, otros dos de la catedral y una lindísima de San Pío Quinto” (SOUGEZ, 2004: 231), (HUGET CHANZA, 1990: 27-28). Vicente Mamerto Casajús

12 A quien agradezco profundamente su generosa ayuda en esta como en muchas otras ocasiones.

13 Firmado abajo a la izquierda: “Albiñana/ 4 Oubre 51”. Madrid, Archivo General de Palacio, número de inventario 10197007 (RUIZ, 1999: 36-37).

14 Roturas de cañerías, una inundación (1978) y un intento de recuperar la imagen con vapores de yodo, dejaron la placa sin restos de la imagen (SOUGEZ, 2004: 222-223). Lo hicieron Mariano de la Pau Graells (1809-1898), Juan María Pou (1801-1874) y José Camps (1795-1877).

15 En Valladolid no tuvieron tanta suerte: “la pluie, qui ne cessa de tomber pendant le temps que nous restâmes à Valladolid, ne nous permit pas d'en prendre une épreuve” (GAUTIER: 1845: 69).

(1802-1864) hizo un daguerrotipo de la Giralda de Sevilla, que le valió un premio de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en 1842 “por la introducción del Daguerrotipo en esta ciudad”¹⁶, y J. Albors hizo al menos otro de la mezquita de Córdoba, por el que fue premiado en un concurso de arte celebrado en la ciudad en 1844¹⁷.

Además, al menos tres daguerrotipos sirvieron de base para las *Excursions daguerriennes* (1840-1843) y muchos otros para multitud de litografías, como las que incluyó Javier Parcerisa en *Recuerdos y bellezas de España* (“Cataluña”, 1839, imprenta de Verdaguer) o Antonio Furió en el *Panorama óptico-artístico de las islas Baleares* (Palma de Mallorca, Imprenta de Pedro José Gelabert, 1840), en este caso hechas a partir de daguerrotipos de Francisco Muntaner (1812-1856)¹⁸.

Pues bien, a todas estas, podemos añadir hoy la vista de Toledo al daguerrotipo que, además, presenta otra peculiaridad. Si volvemos por un momento a las que nos han llegado, comprobaremos que no hay una sola vista de conjunto de una ciudad: hay tejados de Cádiz y Madrid, monumentos y edificios aislados, vistas parciales de Sevilla y Málaga, pero ninguna vista tan amplia como la de Toledo.

2. Un daguerrotipo anónimo

Entre las primeras noticias sobre daguerrotipos en Toledo, encontramos que unos “Profesores fotográficos” pasaron por la ciudad en el año 1846 y se anunciaron en una hoja volante impresa por José Cea (Archivo diocesano de Toledo) (CERRO MALAGÓN, 2015: 44-61). A partir de ahí resulta tentador pensar que nuestra vista pudiera tener algo que ver con ellos, incluso por el tamaño de la placa (más propia de profesional que de aficionado), pero no nos parece probable, porque los daguerrotipistas comerciales se dedicaban fundamentalmente a los retratos, que era lo que tenía demanda, aunque fuera pequeña (GARCÍA FELGUERA, 2017)¹⁹.

Cuando José Valderrey y Soraia Molina encontraron el daguerrotipo en un cajón de la almoneda donostiarra, estaba enmarcado para colgar, con un marco de madera y un cristal del siglo XX. Se presentaba abierto y sin sellar, pegado sobre un cartón que hacía de respaldo, y sin espaciador de metal o papel que lo separara del vidrio. Para protegerlo y conservarlo en mejores condiciones, realizaron una intervención mínima (con materiales en norma y reversible), creando un paquete daguerriano a la misma medida, para evitar el contacto de la placa con el oxígeno del aire.

16 “Don Vicente Mamerto Casajús, perspectiva de la catedral, sacada usando del Daguerrotipo”, (MÁRQUEZ DE CASTRO, 1986: 397-398), (GARCÍA FELGUERA, 2016).

17 *La Voz de Córdoba*, 7 de marzo de 1854; (GÓNZALEZ PÉREZ, 2007: 47-48).

18 Facsímil, Palma de Mallorca, Luís Ripoll ed, 1966, y un estudio reciente (BASSEGODA, 2017).

19 Agradezco a Rosalina Aguado su valiosa y amable ayuda en todo este trabajo.

En el papel pegado al dorso se pueden leer varias inscripciones, escritas a mano, al menos con tres tintas diferentes, probablemente por tres manos distintas y en tres momentos:

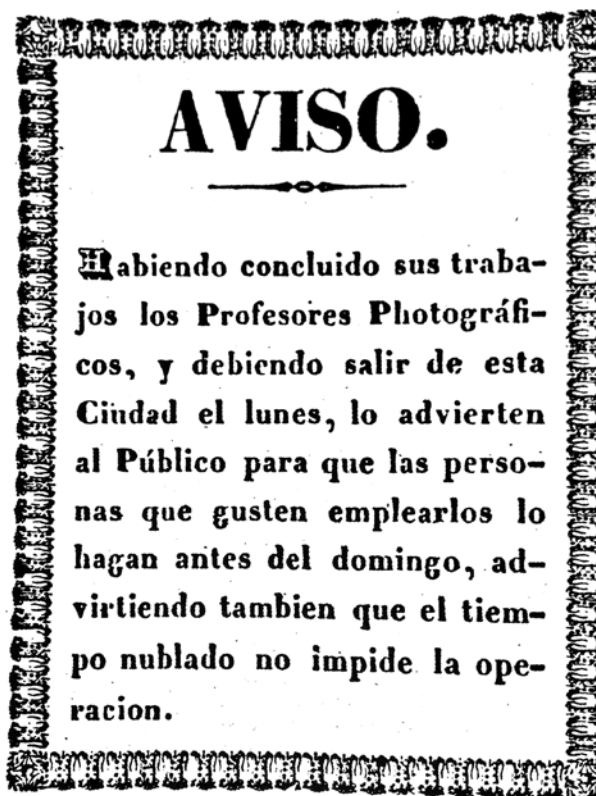
La más antigua dice "Vista de una parte de Toledo", está escrita en el centro del papel con letra pequeña y con una tinta que ha perdido bastante intensidad.

Por encima de ella, con letra de mayor tamaño y tinta de un color rojizo más vivo, alguien ha escrito "Fotografía al daguerreotipo" y, debajo, "arriba en la cima se vé el grandioso alcázar ó palacio de Carlos V. (quemado)", como complemento al texto más antiguo.

Todavía, con otra letra de tamaño intermedio y una tinta más negra, alguien añadió, debajo de "Fotografía al daguerreotipo": "del año 1842 al 1845", y debajo de "palacio de Carlos V (quemado)": "Hoy Dbre de 1902 Colegio de cadetes de infantería".

Desde nuestro punto de vista estas últimas son las inscripciones más recientes, con lo que la secuencia sería así:

1. En buena lógica, cuando se hizo el daguerrotipo no importaba su antigüedad, ni siquiera la técnica fotográfica con la que estaba hecho (probablemente la única disponible en el momento), sino lo que representaba, una parte importante de la ciudad de Toledo.
2. Con el tiempo alguien quiso hacer énfasis en el edificio principal (el grandioso alcázar o palacio de Carlos V) -que además había quedado destruido por un incendio en la guerra de la Independencia, cuando los franceses dejaron la ciudad- y en el procedimiento (ya en desuso) con que se fotografió, "al daguerreotipo".
3. Más adelante (probablemente en 1902) alguien señaló el uso que se le daba al edificio en esa época,



Toledo: Imprenta de José de Cea, 1816.

Anuncio de los Profesores Fotográficos, 1846, Toledo (Archivo diocesano)

como colegio de cadetes de infantería, atribuyendo al mismo tiempo a la fotografía una venerable antigüedad de sesenta años (1842-1845). A partir de ese momento, el interés se desplaza desde la vista de la ciudad y el alcázar, hacia el objeto -la pieza fotográfica-, que se convierte en valiosa por antigua.

Todas las inscripciones están escritas en castellano, lo que invita a pensar que el daguerrotipo lo hiciera un



Daguerrotipo de Toledo enmarcado, Colección José Valderrey y Soraia Molina



Daguerrotipo de Toledo, dorso con inscripciones, Colección José Valderrey y Soraia Molina



Daguerrotipo de Toledo, marca de platero y marca de cantidad de plata, Colección José Valderrey y Soraia Molina

español y no un viajero extranjero; un español de paso por la ciudad, por ejemplo. Por otra parte, el hecho de que haya aparecido en 2012 en una almoneda de San Sebastián sugiere que la pieza no salió de España. A partir de esos datos pensamos que pudo haberlo hecho un aficionado a las novedades del daguerrotipo, un aficionado hábil, con buen conocimiento de la técnica y con dinero para trabajar con un formato grande, como es la media placa. Nos inclinamos hacia un aficionado más que hacia un profesional, porque estos se dedicaban fundamentalmente al retrato, aunque nunca faltaron los que incluían las “vistas” entre sus especialidades, como la Sociedad Artística Daguerriense en Madrid en 1847²⁰.

Las fechas de 1842-1845, anotadas al dorso, apuntan a un momento extraordinariamente temprano, si pensamos en esos daguerrotipos escénicos de los que hablábamos antes y que han llegado hasta nosotros:

los de Gautier son de 1840, las dos vistas de Menorca (Museo Universidad de Navarra) se fechan hacia 1845, los tejados de Madrid (Museo del Romanticismo) entre 1840 y 1850, la casa Vidal Quadras en Barcelona (col. Enric Olivé) es de 1848 y el Museo del Prado de José Albiñana (Patrimonio Nacional) de 1851.

Por otra parte, la marca de platero que se puede ver en el ángulo superior izquierdo, con seis triángulos o pétalos, corresponde, según Chiesa y Gosio (CHIESA y GOSIO, 2013:330), aproximadamente a los años que van entre 1843 y 1850. La marca de la cantidad de plata, que se puede ver en el ángulo inferior izquierdo, es 30, la misma del daguerrotipo que hizo Gautier en El Escorial.

La vista de Toledo no está invertida lateralmente (de derecha a izquierda), un problema que tenían los primeros daguerrotipos, pero que el daguerrotipista Manuel Herrero, por ejemplo, anunciaba como resuelto

20 “En su establecimiento fotogénico de la calle de Alcalá, núm 59, café de Cervantes, siguen haciendo retratos, vistas y copias de cuadros al daguerrotipo”, Madrid, *Diario de Avisos*, 20 de mayo de 1847.

en Madrid a finales del año 1844, afirmando que “Ya no hay variación de derecha a izquierda”²¹. Esto tenía importancia para los retratos, porque evitaba a los hombres tener que cambiarse las medallas de lado a la hora de posar (para que salieran en el correcto) y abría nuevas posibilidades, como explica el fotógrafo: “Podrán retratarse militares y tullidos o con marcas en algún miembro”. Pero también era importante para las vistas, porque permitía contemplar los edificios o los monumentos tal como se veían en directo. Es verdad que la cámara del norteamericano Wolcott (1804-1844) ya resolvía la inversión lateral en el año 1840 gracias a un espejo cóncavo colocado en el interior²², y las de Chevalier (1804-1859) en Francia y Voigtlander (1812-1878) en Austria en 1841 también, pero era raro que los fotógrafos lo anunciaran antes de 1844-1845.

Por otra parte, existen daguerrotipos muy tempranos con buena calidad y sin invertir, como las trece vistas de Roma que hizo Achille Morelli en 1841 (conservadas en el National Media Museum de Bradford²³), por encargo de Alexander John Ellis (1814-1890), con destino a una publicación ilustrada con grabados, que tenía en proyecto, *Italy daguerreotyped*, y que no llegó a ver la luz²⁴.

3. Otras vistas tempranas de Toledo

Más allá de la inscripción y para intentar acercarnos a una fecha, hemos comparado el daguerrotipo de Toledo con las otras vistas fotográficas más antiguas que nos han llegado y que fueron tomadas desde el mismo lugar: las de Delaunay, Sevaistre y Clifford²⁵.

-La panorámica tomada por Alfonse Delaunay (1827-1906) en 1854, un positivo en papel salado y albuminado hecho a partir de un negativo de papel (colección Serge Kakou) Sobre esta pieza (SÁNCHEZ BUTRAGUEÑO, 2012a); Sobre Delaunay: (NOVAK, 2008), (MONDENARD y PAGNEUX, 2012), (AUBENAS y ROUBERT, 2010), (LEVENFELD, R. et al, 2014). Este escritor normando, abogado y viajero, autor del retrato más famoso de Gustave Le Gray (1854, Nueva York, Metropolitan Museum), con quien aprendió la técnica del papel encerado, estuvo en España en dos ocasiones, en los años 1851 y 1854, y quedan fotografías suyas de ambos viajes. Según Javier Piñar y Carlos Sánchez (PIÑAR SAMOS y SÁNCHEZ, 2014a: 180; 2014b: 57-58), esta vista, tomada desde la ermita del Valle (como el daguerrotipo), se hizo en el segundo viaje (1854), cuando Delaunay pasó por España camino

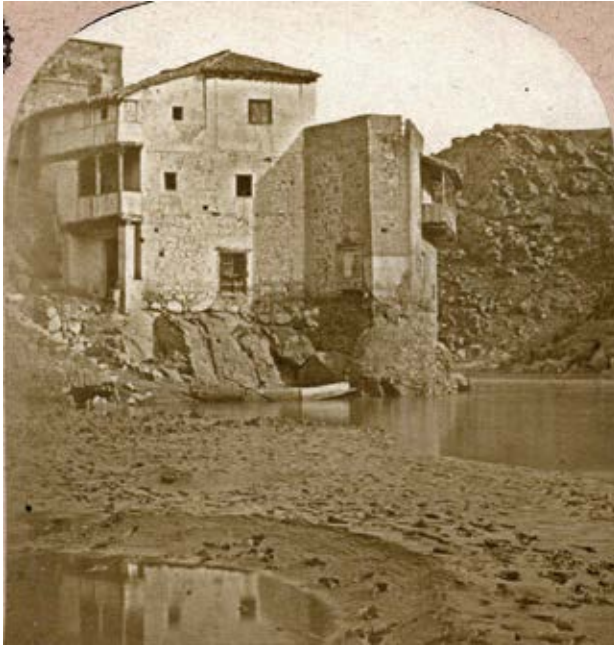
21 *Diario de Avisos*, 2 de noviembre de 1844, Herrero trabajaba entonces en la plaza Mayor 26, principal.

22 Alexander S. Wolcott y John Johnson la patentaron el 8 de mayo de 1840. US Patent n. 1582.

23 Como ejemplo: “Rome. Panorama from the Capitol Tower. June 1841, n. 5, By Achille Morelli”, 15.1 x 20.8 cm, Bradford. National Media Museum, 1890. 56-R5. <<http://collection.sciencemuseum.org.uk/objects/co8399606/daguerreotype-of-rome-panorama-from-the-capitol-tower-june-1841-daguerreotype>>.

24 Entre 1840 y 1841 el erudito inglés A. J. Ellis reunió 159 daguerrotipos en Italia, haciendo, encargando y comprando. En Roma compró también daguerrotipos a Lorenzo Suscipi (HANNAVY, 2007: 181-182).

25 También Alfred Guesdon (1808-1876) eligió el lado sur: *Toledo, vista tomada desde la piedra del Rey Moro*, c. 1855, litografía, 28 x 43,7 cm, *L'Espagne à vol d'oiseau*, París, Imp. De François Delarue. (PORRES MARTÍN-CLETO, ISABEL SÁNCHEZ y CERRO MALAGÓN 1991).



Eugène Sevaistre, *Casa del diamantista*, 1857 (de un par estereoscópico, Ayuntamiento de Toledo, colección Luis Alba)

a Argel y Orán, y fotografió también en Madrid, Segovia y Valladolid. Esta vista de Toledo forma parte de un grupo de cinco fotografías en las que el francés va rodeando la ciudad con el río a los pies.

- La otra imagen más parecida al daguerrotipo es la que tomó Charles Clifford (1820-1863) en el año 1857, según Lee Fontanella (FONTANELLA, 1997:308)²⁶, una vista con el alcázar y el castillo de San Servando al fondo, también desde el otro lado del Tajo (un negativo de vidrio, de 31.1 x 41.9 cm, conservado en Londres, Victoria & Albert Museum²⁷), y pareja de otra que la continúa hacia la izquierda (29.9 x 42.1 cm) y forma con ella una vista panorámica de la ciudad desde el Sur²⁸.

Comparando las tres imágenes –el daguerrotipo, la vista de Delaunay y la de Clifford- se aprecian pocas diferencias: los edificios destacados –el alcázar, las iglesias de San Miguel y San Lucas, o el convento de las monjas Jerónimas de San Pablo- están prácticamente igual²⁹; sólo hay pequeños cambios en el caserío, como alguna casa levantada o derribada, lo que no nos da muchas pistas, aunque es posible que se las dé a quienes conocen mejor Toledo.

Sí se aprecia diferencia en un edificio: la *Casa del Diamantista*, que por entonces aún no llevaba ese nombre y se conocía como la *Casa del tinte del barco*, por el barco que llevaba a la otra orilla del río y que salía de ella³⁰. La casa está situada a la orilla del Tajo y en ella vivió el orfebre José Navarro (San Sebastián 1808 – Toledo 1862), que trabajó para la reina Isabel

26 Con número 607. También sobre Clifford (FONTANELLA y KURTZ, 1996).

27 Victoria & Albert Museum, números 35533 y 35532.

28 (FONTANELLA, 1997: 308) con número 606. En (CLIFFORD, 1861) hay doce vistas de Toledo, numeradas del 89 al 100.

29 Esto hace imposible pensar en una falsificación moderna, como la que hizo Carlos Durán (1911-2001) en los años ochenta del siglo XX con un daguerrotipo de la Torre del Palau de Tarrasa, hecho por él, que colocó en un estuche antiguo y afirmó haber comprado en París; pero la impostura no duró mucho. (GARCÍA FELGUERA, 2015: 59-60).

30 La casa pertenecía al hospital del Nuncio Nuevo (PORRES MARTÍN-CLETO, 2002).

II entre 1850 y 1852³¹, y sobre el que se creó en Toledo una leyenda romántica; además, Navarro restauró el Disco de Teodosio y tuvo una intervención complicada en la venta del tesoro de Guarrazar (BALMASEDA MUNCHARAZ, 1999). Aunque todavía no hemos encontrado la fecha exacta en que fue a vivir allí Navarro, la casa se debió reformar en el año 1857, como se ve en la fotografía de Clifford (si admitimos la datación de Lee Fontanella para esta, 1857)³², añadiéndole almenas en dos niveles (en la torre cuadrada y en la terraza inferior). Si Navarro cobró por su trabajo para la corona en 1857, como se desprende de su carta, bien pudo restaurar la casa toledana ese año³³.

Comparando el detalle de la fotografía de Clifford con otra fotografía (estereoscópica) de Eugène Sevaistre, la *Casa del diamantista* (Ayuntamiento de Toledo, colección Luis Alba), fechada también en 1857 (SÁNCHEZ BUTRAGUEÑO, 2009; UTRERA, 2008: 65-69)³⁴, vemos que el edificio está en el mismo estado de abandono que en el daguerrotipo y en la fotografía sobre papel de Delaunay, mientras en la de Clifford ya aparece restaurada, con almenas rematando la torre y la nueva terraza construida en el primer piso.

Lo relevante para nosotros ahora es que el daguerrotipo de Toledo es anterior a 1857, lo que también



Vista exterior del alcázar de Toledo, dibujo y litografía de Pic de Leopoldo, en Manuel de Assas, Toledo pintoresco, 1848

resulta lógico, si tenemos en cuenta que a partir de 1851 los fotógrafos tenían a su disposición un procedimiento más cómodo y rápido que el daguerrotipo, el colodión húmedo. Este les permitía hacer un negativo (de vidrio) y a partir de él, un número indeterminado de positivos en papel (habitualmente albuminado) con buena calidad, nitidez y una riqueza de detalles comparable a la del daguerrotipo (como se puede apreciar en la fotografía de Clifford), ampliando enormemente sus posibilidades.

31 Según sus propias palabras, haciendo una corona, que no le pagaron hasta cinco años y medio después, en *Carta al ministro de estado*, 15 de marzo de 1859, en (BALMASEDA MUNCHARAZ, 1999: 179) y BALMASEDA MUNCHARAZ, 1995: 149-164). Muere en Toledo el orfebre cincelador José Navarro, BAE IL 1862 6.

32 Ver nota 28.

33 Lo que coincidiría con la afirmación del párroco de San Justo, según el cual Navarro y su segunda mujer vivían en la casa “desde cinco o seis años antes” de 1862, cuando fallece (BALMASEDA MUNCHARAZ, 1999: 179). En la segunda mitad del siglo XX Chueca Goitia restauró la casa.

34 No entramos ahora en la autoría de Sevaistre ni de las ventas de éste al editor Gaudin, de lo que se han ocupado (SÁNCHEZ, 2011b: 61-80) y (FERNÁNDEZ RIVERO, 2004).

No hemos seguido analizando las fotografías posteriores de la zona (de Masson, Beaucorps, Laurent, Alguacil, etc.), que son muy numerosas, porque no nos aportan información de cara a la fecha. Seguramente hubo otras imágenes anteriores a éstas, como la que pudo tomar Edward King Tenison en 1852, pero no la hemos visto (FONTANELLA, 2015)³⁵.

Como Tenison, otros fotógrafos pasaron por Toledo y tomaron fotografías en fechas tempranas, pero no nos han llegado o no conocemos de esta zona: el aficionado alemán Felix Alexander Oppenheim (Königsberg 1819 – 1898 Berlín), que pertenecía al círculo de Le Gray (como Delaunay), y estuvo en España entre julio y diciembre de 1852, hizo más de una docena de papeles a la sal sobre negativos de papel (31.1 x 24 cm)³⁶, pero ninguno desde la ermita del Valle (SÁNCHEZ BUTRAGUEÑO, 2012b) y (DERENTHAL, 2013). También Clifford hizo algunos negativos en papel hacia 1853, según Lee Fontanella (FONTANELLA, 1997: 312), pero tampoco de esta zona. El francés Joseph Carpentier (1829-1871), que viajó por España en el verano de 1856, tomó más de cincuenta fotografías estereoscópicas (positivos en

papel albuminado a partir de negativos de vidrio al colodión) en Madrid, Granada, Sevilla y al menos seis en Toledo³⁷ (SÁNCHEZ y FERNÁNDEZ RIVERO, 2011: 47-55), registrando algunas entre sus *Vues d'Espagne par l'estereoscope*, el 25 y 26 de junio de 1857 en el depósito legal de Francia (SÁNCHEZ, 2011: 96), pero tampoco nos ha llegado ninguna de esta zona.

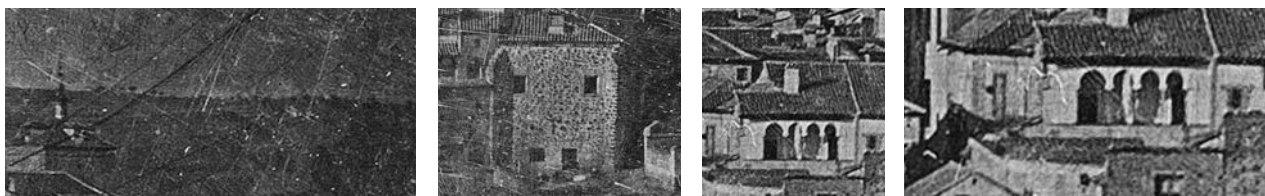
Si volvemos a comparar el daguerrotipo con las fotografías de Delaunay y Clifford, veremos que el alcázar está en el mismo estado en todas ellas, ya que los destrozos de la guerra de la Independencia no se reconstruyeron hasta pasada la mitad de siglo, entre 1865 y 1882 (MARTÍN ARRUÉ y OLAVARRÍA Y HUARTE, 1889). Sin embargo, examinando dibujos y grabados de la época, se puede apreciar alguna pequeña diferencia: por ejemplo, en el grabado de Manuel Assas (1813-1880) para *Toledo pintoresco* (1848) y en un dibujo de Cecilio Pizarro (1825-1886), fechado hacia 1852, que conserva el Museo del Prado³⁸, la torre noroeste del alcázar tiene como remate una pequeña estructura metálica cuadrada y encima otra circular, que se puede apreciar también en el daguerrotipo.

35 Entre los cuarenta calotipos de ciudades españolas que hizo Edward King Tenison, *Memories of Spain* (París, Bibliothèque nationale de France) hay cuatro de Toledo: Exterior de San Juan de los Reyes; Puerta del Sol, Vista de Toledo con Puente de Alcántara y Alcázar y Vista general de Toledo. Los hizo en 1851, después de su viaje a Oriente y los expuso en 1854. La vista con el puente de Alcántara en primer término y el alcázar al fondo, sirvió de base para el grabado que ilustró *Castile and Andalusia*, publicado por su mujer, Lady Louisa Tenison (Louisa Mary Anne Anson), en 1853, p. 472. <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1013451>>.

36 Oppenheim escribió en *La Lumière* después de su viaje y de los calotipos que hizo en Toledo quedan quince entre el Museo de arte islámico de Berlín y la Biblioteca de arte, pero ninguno de esta zona.

37 Fotografió el castillo de San Servando, el alcázar, la puerta del Sol, una vista del arrabal, el puente y la Iglesia mayor.

38 Cecilio Pizarro, *Fachada del Alcázar de Toledo*, hacia 1852, lápiz compuesto sobre papel avitelado, 10.2 x 12.5 cm, Museo del Prado, número D06404/114-01. Relación con la xilografía publicada en, J. de Mariana, *Historia general de España*, t. 2, Madrid, 1852, p. 276 (firmada, "Pizarro"), <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fachada-del-alcazar-de-toledo/d22a5add-f047-4454-a939-cb11797513c6>>.



Daguerrotipo de Toledo. Detalles de sombras, contrafuertes y árboles, Colección José Valderrey y Soraia Molina

4. Lo que nos cuenta la IMAGEN

A partir del propio daguerrotipo podemos obtener más información acerca de cómo y cuándo se pudo haber hecho. Por las sombras que proyectan los edificios se ve que el sol está situado al oeste y, por tanto, el daguerrotipo se tomó por la tarde; además, la longitud de esas sombras indica que el sol está bastante bajo. A partir del contrafuerte del convento de las Jerónimas de San Pablo, hemos intentado medir la posición del sol con más precisión y el resultado es que éste se encontraba a unos 250 grados suroeste, lo que combinado con lo bajo que está, nos hace pensar que la fotografía pudo tomarse a principios de marzo (antes del equinoccio de primavera) o a mediados de octubre (después del equinoccio de otoño), cerca del ocaso, hacia las cuatro de la tarde (hora solar). También hemos buscado árboles que nos dieran pistas sobre la época del año, pero sólo parece haber alguno en la parte alta (arriba a la derecha) y probablemente son pinos (de hoja perenne), que no nos dan información.

Por otra parte, pensando en la cámara con la que se pudo hacer este daguerrotipo, tenemos que en una cámara de 35 mm (de paso universal) la imagen del daguerrotipo corresponde a una focal de unos 60 mm, por lo que la distancia focal de la cámara empleada estaría entre 250 y 300 mm.

Hasta que aparezcan nuevos datos y a la espera de que los expertos en Toledo avancen otras hipótesis, estamos ante la única imagen al daguerrotipo que nos ha llegado con una vista de la ciudad y probablemente ante la más antigua realizada con medios mecánicos, en un arco temporal que iría de 1845 a 1850, aproximadamente. La más antigua que se ha conservado de la ciudad, si tenemos en cuenta que *El sepulcro del cardenal Tavera* (Marbre tomb of Cardinal Juan de Tavera, Archbishop of Toledo, in the Hospital of St. John Baptist al Toledo), que se publicó en los Talbotipos de *Annals of the Artists of Spain* de Stirling Maxwell (1847-1848, una fotografía en papel a la sal, hecha a partir de un negativo de papel), no reproduce directamente la tumba toledana, sino la litografía que hizo Luis López Piquer (1802-1865) -a partir de un dibujo de Cecilio Pizarro y Blas Crespo Bautista (1810-1879)- y que se publicó en la *España artística y monumental* (1842, vol. 1, p. 76).

Aunque no tenga color, este daguerrotipo cumple con creces las expectativas que manifestaba Federico de Madrazo el 25 de enero de 1839 en una carta a su padre desde París: "¡Qué cosas tan hermosas se pudieran hacer en Toledo, y en toda España!, si consigue Daguerre el sacar los colores, cosa en que se está ocupando hace mucho tiempo. Dígole a V. que los pintores de países y de género se pueden ir a cardar cebollinos" (MADRAZO, 1994: 188-189).

Bibliografía

- ALONSO MARTÍNEZ, F. (2002). *Daguerrotipistas, calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX*. Gerona: CCG.
- ASSAS, M. (1848). *Álbum artístico de Toledo*. Madrid: Imprenta de Julián Saavedra y Compañía.
- AUBENAS, S. y ROUBERT, P. L. (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France (1843-1869)*. París, Bibliothèque nationale de France: Gallimard.
- BALMASEDA MUNCHARAZ, L. J. (1995). "El tesoro perdido de Guarrazar", en *Archivo Español de Arqueología*, 68, p. 149-164.
- BALMASEDA MUNCHARAZ, L. J. (1999). "El diamantista José Navarro y el tesoro de Guarrazar" en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo XVII, 1 y 2, p. 179
- BASSEGODA, B. (2017). *Bartolomeu Ferrà. Album artístico de Mallorca, edició i estudi*. Barcelona: Universitat Autònoma. <https://ddd.uab.cat/pub/lilibrs/2017/169901/Album_Mallorca_Bassegoda.pdf>.
- BENLLOCH, J, et al, (2017). *El triomf de la imatge. El daguerreotip a Espanya*, Valencia, Universitat.
- CAMPOS, N. y HERRERO, J. (1994). *Ciudades y paisajes de la Mancha vistos por viajeros románticos. Ciudad Real y Toledo*. Ciudad Real: Diputación.
- CASTELLOTE, A., CANAL, J. y NIETO, N. (2013). *España a través de la fotografía. 1839-2010*. Madrid: Mapfre, Taurus.
- CERRO MALAGÓN, R. (2015). "Primera época de la fotografía en Toledo (1860-1864)" en *Archivo secreto. Revista cultural de Toledo*, 6, pp. 44-61.
- CHIESA, G. y GOSIO, P. (2013). *Dagherrotipia, ambrotipia, ferrotipia. Positivi unici e processi antichi nel ritratto fotografico*. Brescia, p. 330.
- CLIFFORD (1861), *Photographic Scramble*. Londres: Marion & Co.
- DERENTHAL, L. (2013). "Felix Alexander Oppenheim. Zur Wiederentdeckung eines Fotografen der 1850er Jahre" en *Fotogeschichte Heft 128*, Marburg 2013, Jonas Verlag, S.5-14 <<http://docdel.zikg.eu/order/792955423090812/S0014474.pdf>>
- DÍAZ-AGUADO, C. (2015). "Lucio del Valle, su archivo personal y la fotografía de obras públicas", en Aguilar, I., Díaz-Aguado, C. y Piqueras, N. *Fotografía y obra pública. Paisajes de la modernidad. Lucio del Valle (1815-1874)*. Valencia: La Nau.
- FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. (2004). *Tres dimensiones en la historia de la fotografía, la imagen estereoscópica*. Málaga.
- FONTANELLA, L. (1997). *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid: El Viso.
- FONTANELLA, L. (1981). *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso.
- FONTANELLA, L. (2015). "Andanzas y visiones españolas de los Tenison" en *I Jornadas sobre Investigación Histórica de la Fotografía*, Zaragoza, 2015 (en prensa).
- FONTANELLA, L. y KURTZ, G.F. (1996). *Charles Clifford. Fotógrafo de la España de Isabel II*. Madrid: El Viso.

- FONTANELLA, L. (2017). "Destacar com una cosa de vida': Daguerreotips i Espanya", en Benlloch, J. et al, (2017), *El triomf de la imatge. El daguerreotip a Espanya*, Valencia, Universitat: 27-59.
- FONTBONA, F. (1983). *Història de l'art català. Del Neoclassicisme a la Restauració. 1808-1888*. Barcelona: Edicions 62.
- GARCÍA FELGUERA, M. S. (2015). "Colleccions de fotografia a Catalunya", en Bassegoda, B. y Domenech, I. (eds.), *Antics i nous col·leccionistes. Materials per a la historia del patrimoni artístic de Catalunya*. Barcelona: Universitat, Memòria Artium, pp. 39-63.
- GARCÍA FELGUERA, M. S. (2016). "Del retrato en miniatura a la fotografía: Enrique Lorichon", Sevilla, (en prensa).
- GARCÍA FELGUERA, M. S. (2017). "Devots de la Mare de Déu de la Sola'. El daguerrotipo comercial en España", en Benlloch, J. et al, *El triomf de la imatge. El daguerreotip a Espanya*, Valencia, Universitat: pp. 61-97.
- GARCÍA FELGUERA, M. S. y MARTÍ BAIGET, J. (2014). "Barcelona y la daguerreotípia", en *El daguerreotip. L'inici de la fotografia*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- GAUTIER, T. (1845). *Voyage en Espagne*. París: Charpentier. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5685444r/>>
- GÓNZALEZ PÉREZ, A. J. (2007). *La Mezquita de plata. Un siglo de fotografías de Córdoba, 1840-1939*. Córdoba: Diputación.
- HANNAVY, J. (2007). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Nueva York Londres, 2007.
- HUGUET CHANZA, J. (1990). *Historia de la fotografía valenciana*. Valencia: El Mercantil valenciano.
- LEVENFELD, R. et al (2014). *El mundo al revés. El calotipo en España*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra.
- LLEÓ, V. y BARBERÁN, V. (1997). *La Sevilla de los Montpensier*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura.
- LOWRY, B. (1998). *The Silver Canvas*. Los Ángeles: Paul Getty Museum.
- MADRAZO, F. (1994). *Epistolario*. Madrid: Museo del Prado.
- MÁRQUEZ DE CASTRO, M. (1986). "Nuevos datos sobre el primer daguerrotipo en Sevilla, 1842", en Yáñez Polo, M.A., Ortíz Lara, L. y Holgado Brenes, J.M. *Historia de la fotografía española 1839-1986*, Sevilla, pp. 397-8.
- MARTÍ BAIGET, J. (2013). "Els Moragas de Valls. 1. Daguerreotípia i fotografia", *L'àlbum del Jep. Fotografia del segle XIX. Llums i ombres* <<https://lalbumdeljep.wordpress.com/>>.
- MARTÍN ARRUÉ, F. y OLAVARRÍA Y HUARTE, E. (1889). *Historia del Alcázar de Toledo*. Imprenta de Infantería de Marina.
- MONDENARD, A. y PAGNEUX, M. (2012). "Modernisme ou Modernité. Les photographes du cercle de Gustave Le Gray", Paris (Petit Palais), *Actes du Sud*, 2012.
- NOVAK, A. (2008). "Alphonse Delaunay: Student of Le Gray and Early Photographer of Spain and Algeria" en *Vintage Works Ltd. Fine Photography*, 2008, <http://www.vintageworks.net/exhibit/showcase_descrp.php/182/1/1/0>.
- NARANJO, J. et al (2003). *La fotografía en España en el siglo XIX*. Barcelona: La Caixa.

- PIÑAR SAMOS, J. y SÁNCHEZ, C. (2014). "Inventario del calotipo sobre España (1849-1869)" y "Oriente al Sur. La presencia de Andalucía en el calotipo sobre España (1849-1869)" en Levenfeld, R. et al, *El mundo al revés. El calotipo en España*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra
- PORRES MARTÍN-CLETO, J. (2002). *Historia de las calles de Toledo*. Toledo: Bremen, 4ª ed.
- PORRES MARTÍN-CLETO, J., ISABEL SÁNCHEZ, J.L. y CERRO MALAGÓN, R.J. (1991). *Toledo visto por el litógrafo Alfred Guesdon*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.
- RUIZ, L. (1999). *La fotografía en las colecciones reales*. Madrid: La Caixa.
- SÁNCHEZ BUTRAGUEÑO, E. (2009). "La casa del diamantista", *Toledo olvidado*, 2009, <<http://toleodoolvidado.blogspot.com.es/2009/12/la-casa-del-diamantista.html>>.
- SÁNCHEZ BUTRAGUEÑO, E. (2012). "La panorámica desde el valle más antigua tomada por Alphonse de Launay en 1854", *Toledo olvidado*, post 3 agosto 2012: <<http://toleodoolvidado.blogspot.com.es/2012/08/la-panoramica-desde-el-valle-mas.html>>.
- SÁNCHEZ BUTRAGUEÑO, E. (2012). "Posiblemente la fotografía más antigua de Toledo" en *Toledo olvidado*, post 2 de junio de 2012). <<http://toleodoolvidado.blogspot.com.es/2012/06/posiblemente-la-fotografia-mas-antigua.html>>.
- SÁNCHEZ, C. y FERNÁNDEZ RIVERO, J.A. (2011). "Joseph Carpentier pionero de la fotografía estereoscópica sobre España" en Fernández Rivero, J.A. et al, *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses [1856-1867]*. Madrid: Mapfre.
- SÁNCHEZ, C. (2011). "Joseph Carpentier (1829-1871)" y "Los editores Ferrier-Soulier y Gaudin" en Fernández Rivero, J.A. et al, *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses [1856-1867]*. Madrid: Mapfre.
- SOUGEZ, M.L. (2004). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- TEIXIDOR, C. (2015). "Fotografías de obras públicas en la época de Lucio del Valle (hasta 1874)", en Aguilar, I., Díaz-Aguado, C. y Piqueras, N. *Fotografía y obra pública. Paisajes de la modernidad. Lucio del Valle (1815-1874)*. Valencia: La Nau, pp. 225-247.
- UTRERA, R. (2008). "Eugène Sevaistre, autor de las ilustraciones fotográficas del libro de Germond de Lavigne, Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal" en *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 177, pp. 65-69
- WOOD, R. D. (1994). "The Voyage of Captain Lucas and the Daguerreotype to Sidney", en *New Zeland Journal of Photography*, 7, pp. 3-7.

RECUERDO DE DAIMIEL: LA IMAGEN DE DAIMIEL A COMIENZOS DEL SIGLO XX A TRAVÉS DE UNA COLECCIÓN DE POSTALES

María-Henar Martín-Portugués Muñoz de Morales
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

La fotografía y la tarjeta postal han ido unidas desde la aparición, en 1892 en el caso de España, de la tarjeta postal fotográfica. Para el presente trabajo, esta ha sido cuestión fundamental, puesto que nos encontramos con un importante vacío para la localidad manchega de Daimiel, en cuanto a fotografía se refiere, para las primeras décadas del s. XX. Nuestro objetivo es dar a conocer la colección de postales de Daimiel más antigua de la que se tiene constancia hasta el momento. La investigación realizada ha permitido establecer una fecha aproximada tanto para las fotografías como para la edición de las propias postales, además de poner de relieve la autoría de las mismas, en gran medida desconocida hasta ahora.

Palabras clave: Daimiel, postales, fotografía, topografía médica, Gaspar Fisac, Joaquín Fisac.

Abstract

Photography and postcard have been linked since the birth of the photographic postcard, that, in Spain, was born in 1893. For this work, this has been a key issue, since we find an important gap for Daimiel, a town in

La Mancha, with respect to photography, for the first decades of the Twentieth century. The investigation has allowed us to establish an approximate date for both the pictures and the editing of the own postcards, as well as highlighting the authorship of the same, largely unknown until now.

Keywords: Daimiel, postcards, photography, Medical topography, Gaspar Fisac, Joaquín Fisac.

1. Introducción

A pesar de la importancia que ha tenido la población de Daimiel a lo largo de la historia, no se puede decir que haya gozado de buena fortuna fotográfica. Salvo algún ejemplo aislado que se puede fechar en las décadas finales del siglo XIX y que se conserva en los fondos del Museo Comarcal de Daimiel¹, los ejemplos más tempranos que se conocen nos remiten a comienzos del siglo XX, momento en el que se encuadra la colección de postales que vamos a estudiar. Algunas de estas fotografías son las que aparecen en el semanario *Vida Manchega*, que se edita a partir de 1912, donde publica el fotógrafo daimieleño Antonio Maján, o las que realiza unos años después el geógrafo

¹ En el fondo fotográfico del pintor Juan D'Opazo, que se conserva en el Museo Comarcal existen algunos tempranos ejemplos de fotografías de Daimiel, uno de ellos es una fotografía fechada en el año 1888 que muestra a un grupo de cazadores en las Tablas de Daimiel.

Hernández Pacheco, a finales de los años 20 y mediados de los años 30, aunque éstas más centradas en los parajes naturales del entorno de Daimiel. También en la publicación de referencia de Otto Jessen² sobre La Mancha es posible encontrar alguna fotografía sobre la localidad, aunque tienen más presencia las de pueblos del entorno como Campo de Criptana o Valdepeñas.

De todo ello se deriva la importancia de esta colección de postales, ya que nos encontramos ante 19 fotografías que nos permiten acercarnos a la realidad de la población manchega a principios del s. XX. También hay que considerar de suma importancia el hecho de que se trata de una de las pocas colecciones de postales, si no la única, editadas en la primera mitad del s. XX de la localidad.

2. Breve historia de la postal en España

La tarjeta postal llegó a España en 1871, cuatro años después de su nacimiento mundial en Austria-Hungría. Lo hizo gracias a una Real orden de Práxedes Mateo Sagasta mediante la cual autorizaba su fabricación, aunque no sería hasta 1873, en tiempos de la I República, cuando comenzarán a circular. Antes, la tarjeta de visita había gozado de gran popularidad, principalmente entre las clases más acomodadas, pero será con la reducción del precio del envío y la posibilidad de enviarlas al descubierto, cuando se hiciera más accesible o popular entre sectores más amplios de la sociedad.

Tras su prohibición en noviembre de 1873, en 1887 el gobierno español volvía a permitir la edición privada y circulación de tarjetas postales y, de acuerdo a lo establecido por la Unión Postal Internacional en 1878, permitiría el envío al extranjero. La Real Orden de 1887 también establecía una serie de características que debían cumplir para su circulación, como las dimensiones, las cuales no debían exceder los 14 centímetros de largo por 9 de ancho (GUEREÑA, 2005: 42), siendo este el tamaño estandarizado.

Pese a que las primeras postales ilustradas de España datan de 1890³, no será hasta dos años más tarde, y de la mano de la Casa Hauser y Menet, cuando empiecen a circular las primeras editadas en nuestro país. Mediante la técnica de la fototipia, se hizo posible la reproducción fotográfica sobre postales. Esta empresa, que llegaría a convertirse en la más importante editora de postales de España, aunque no la única. Destacaron en este campo otras empresas como la Casa Fotográfica Laurent, su sucesor J. Lacoste o Thomas, en Madrid, Dümmtzen o Luis Viola y Verger en Barcelona, por citar algunos ejemplos (ALMARCHA NÚÑEZ HERRADOR et. al., 2007: 30-31), que muestran la popularidad que llegaría a alcanzar la tarjeta postal.

En 1905, un año después en España, el reverso de la postal se dividió en dos partes, una, la izquierda, destinada a escribir el texto del remitente, y la otra, la derecha, para la colocación del sello y el destinatario de

2 El geógrafo alemán Otto Jessen, visitó en el año 1928 La Mancha, aunque su texto no se tradujo al castellano hasta el año 1946. Su obra, repartida en dos artículos publicados en la revista Estudios Geográficos se ha convertido, aún hoy, en obligada consulta. En la parte final de su segunda parte es donde se encuentra el apéndice fotográfico.

3 Se trata de una tirada alemana de dos mil ejemplares, correspondiente a dos fototipias de Granada, que nunca llegó a ponerse en venta, y de la cual actualmente no se conoce ningún ejemplar, véase GUEREÑA, 2005: 44.

la misma, configurándose así tal y como la conocemos hoy en día. De esta manera se evitaba también que el mensaje fuera escrito sobre la imagen del anverso, con el consiguiente deterioro de la misma. Poco a poco el uso de la postal como medio de comunicación se fue extendiendo, lo que llevó aparejado también el aumento del coleccionismo, que aún hoy se mantiene en auge.

3. La topografía médica de Gaspar Fisac y su relación con las postales

Escrita en el año 1905 por el médico de Daimiel Gaspar Fisac y Orovio, *Topografía médica de Daimiel y su partido*⁴, se nos presenta como una auténtica radiografía de las poblaciones de Daimiel, Villarrubia de los Ojos, Fuente el Fresno y Arenas de San Juan para comienzos del siglo XX. Un estudio detallado, sobre todo en el caso de Daimiel, que nos ofrece una visión inédita de la población, al tiempo que aporta una serie de datos que son difíciles de encontrar en otro tipo de fuentes documentales: nos habla del carácter de los habitantes, vestimenta, forma de ser, modos de vida, estado de sus calles, enfermedades y pato-

logías más frecuentes que sufren, como no podía ser de otra manera, pero también del clima, flora, estado de salubridad en que se encuentran las escuelas y se encarga de realizar una fantástica descripción de las casas del pueblo y las condiciones de vida de la gente. En cuanto al trabajo que nos ocupa, el documento incluye una serie de fotografías con el fin de ilustrar el texto, en las que nos muestra paisajes tanto rurales como urbanos, así como algunos de los edificios más significativos de la localidad.

3.1. La imagen de Daimiel a través de la colección de postales y la topografía médica

A través de las fotografías que componen las postales, se nos ofrece la visión de un pueblo próspero en estos comienzos del siglo XX. Según la descripción de la topografía médica, en esos años ronda entre los 14 000 y 16 000 habitantes. También el número de casas que posee en esta época apunta en la misma dirección, sobre 2200 aproximadamente. El número de calles de las que se compone el pueblo, más de 100 también nos habla de esta “gran” urbe manchega. La primera de las imágenes nos acerca una panorámica

4 Por Topografías Médicas se denomina a los estudios de lugares concretos y de sus poblaciones, abordados desde una perspectiva higiénico-sanitaria. Suelen contar de manera general con una descripción física del sitio y de su flora y fauna. También se recogen los antecedentes históricos, así como el temperamento o el carácter de sus habitantes, costumbres o modos de vida, así como las patologías y enfermedades de éstos. El objetivo es el de promover medidas de carácter preventivo, remedios para tratarlas y mejorar la salud de los habitantes. Gaspar Fisac escribió *Topografía médica de Daimiel y su partido* para optar al premio “Roël”, con el lema “El estudio de la tuberculosis pulmonar, encuentra inagotable venero de curiosas observaciones, en las fuentes de indicación y con indicación de las profesiones e industrias”, se encuentra conservada en la biblioteca de la Real Academia de Medicina, [en línea], <http://bibliotecavirtual.ranm.es/ranm/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000073> (consulta: 11-10-2016). Obtuvo algunos premios, como el premio de la Real Academia de Medicina por sus estudios sobre “Origen, evolución y remedios de epidemia de sarampión” (1905). Acudió a numerosos congresos como sobre tuberculosis celebradas en París, Lisboa, Madrid, Barcelona y Zaragoza, entre los años 1906 a 1912, en todos dejó patente la profundidad de sus conocimientos. En el congreso de París tuvo gran éxito donde presentó un trabajo sobre la “Inmunidad de los caleros y yeseros para la tuberculosis pulmonar”, que fue publicado en el año 1907.



Nr. 1. Daimiel. Vista panorámica. J.F. Colección particular

de la población desde una vista elevada, destacando su gran extensión, las torres de sus dos parroquias y un extenso caserío. La arquitectura religiosa también tiene un lugar destacado, apareciendo las dos parroquias de la localidad en las imágenes, además de la iglesia del convento de los Padres Pasionistas. También se plasmaron edificios notables como el Teatro Ayala o espacios públicos como la plaza o el parterre, centros neurálgicos de la población. Además de una calle principal donde era posible encontrar algunas de las mejores viviendas de la población.

Pero las postales no reflejan toda la realidad de la población, probablemente porque no era conveniente mostrarla en las postales. Si nos detenemos en la descripción que hace el doctor Fisac sobre las calles, las principales vías se encuentran aceras y empedradas, aunque de una manera desigual que hace retener las aguas. Pero la tónica general es que estén sin empedrar, de manera que "la mayor parte del año están llenas de barro y agua que se corrompe con los

detritus que en ellas se arrojan y el resto del tiempo se convierten en caminos polvorientos" (FISAC OROVIO, 1905: s/f). Pero eso no es todo, ya que por la composición del tipo de suelo, dice que de casquijo y cal..." retiene las sustancias en descomposición, el desnivel en los desagües apenas existe y estos se obtienen conduciendo las pluviales a dos o tres barrancos (antes había otros dos) que hay en el pueblo, donde formando inmensas lagunas que el tiempo y la industria de fabricar adobes se encargan de desecar, llenando de emanaciones el ambiente" (FISAC OROVIO, 1905: s/f). Esta sería la realidad de la localidad manchega a inicios del s. XX, la cual dista mucho de ser la ofrecida por las postales, las cuales se analizarán más detenidamente más adelante.

Además de todas estas cuestiones, la Topografía Médica ha sido de enorme importancia a la hora de establecer tanto la autoría como la fecha de las fotografías y de las propias postales. Anteriormente se había señalado que el documento de Gaspar Fisac incluía una serie de fotografías de la localidad. Concretamente son seis fotografías, de las cuales una aparece editada en la colección de postales.

Es el caso de la primera postal, una vista panorámica de la localidad. La fotografía original cuyo positivo fotográfico aparece en Topografía Médica, se acompaña del siguiente texto:

El matadero es también moderno (...) está situado a un extremo de la población y en uno de sus puntos más elevados. (...) Con el auxilio de una lente podrá formarse idea de la vista general del pueblo, que se acompaña, tomada desde la azotea del depósito de aguas potables, que también está fotografiado y aún a simple vista puede observarse

la disposición del pueblo en el plano que acompaña. (FISAC OROVIO, 1905: s/f).

Si hacemos caso a las palabras del doctor Fisac, la fotografía en cuestión estaría tomada desde ese punto elevado, ofreciendo una imagen de la población en toda su extensión, y destacando en primer plano el citado matadero. Era en estas fechas un edificio de reciente construcción, del que se quería dejar constancia para dar una imagen de un pueblo grande, próspero.

Las postales aparecían firmadas, en el reverso, a excepción de la última, con las iniciales J. F., que corresponden a Joaquín Fisac, primo hermano del autor de la *Topografía Médica*, gran aficionado como hemos comentado a la fotografía, quien además de colaborar con su primo en investigaciones de carácter médico y científico, prestó su talento para ilustrar con algunas de sus imágenes la *Topografía*. La relación entre los primos Fisac fue muy estrecha en lo personal y lo profesional. Además, podemos afirmar que las fotografías no son posteriores a 1905, puesto que este es el año de redacción de la *Topografía Médica*, tal y como reza manuscrito en la primera página. También nos permite afirmar que las postales no son anteriores a 1906, puesto que su reverso aparece dividido en dos, y no sería hasta dicha fecha cuando esa medida se implantase en España, como se señaló anteriormente.

3.2. Joaquín Fisac, un farmacéutico aficionado a la fotografía

Existen algunos nombres de aficionados a la fotografía que llegaron a publicar sus trabajos en la prensa escrita provincial. El más claro ejemplo es el de Antonio Maján, al que hacíamos breve referencia al comienzo, cuyos trabajos es posible encontrar en el semanario



Vista general del pueblo (arriba) en FISAC OROVIO, 1905: s/f

Vida Manchega en el año 1912. Pero quizá el más desconocido es el de Joaquín Fisac, de oficio, farmacéutico. Regentaba una farmacia en la céntrica calle del Comercio, que unía el Parterre con la Plaza de España. Hombre inquisidor, curioso, incansable lector, despertó una temprana afición a la fotografía.

Joaquín Antonio Fisac y Ramo nació en Daimiel en el año 1874. Su familia siempre disfrutó de una posición acomodada. Estudió farmacia en la Facultad de



Colección de postales de Daimiel. Colección particular

Farmacia de la Universidad Central de Madrid. Abrió su propio establecimiento en la Calle del Comercio de Daimiel, la cual mantuvo hasta su jubilación. A nivel profesional, era muy destacado su papel como farmacéutico formulista e inventor, sobresaliendo entre sus creaciones el pulvi-inhalador Fisac, un tratamiento para la tuberculosis, que le reportó fama y prestigio distribuyéndose por toda la geografía española. Se casó con Amparo Serna y tuvieron 7 hijos, 4 de los cuales fallecieron prematuramente, y entre los que sobrevivieron se encontraba el ilustre arquitecto Miguel Fisac.

Según consta, era un hombre curioso, incansable lector, y entre sus aficiones destacaba la fotografía, actividad reservada en aquellos momentos, y hasta mucho tiempo después, a las clases más acomodadas, quienes podían permitirse tanto el acceso al equipo fotográfico, así como poder disponer del tiempo libre necesario para dedicarse a ello. Además de la serie de postales de las que ahora nos ocuparemos, esa afición

le llevó a retratar la primera visita del Rey Alfonso XIII a Las Tablas de Daimiel en el año 1905.

4. Recuerdo de Daimiel: una colección de postales

Aunque la existencia de las postales no es del todo desconocida, sí lo era en mayor medida la autoría de las mismas y la fecha de realización, al igual que no han sido objeto de estudio en su conjunto. Por otro lado, instituciones de referencia consultadas como el Archivo Municipal de Daimiel, no cuenta entre sus fondos con ningún ejemplar físico, aunque sí en formato digital. En el caso del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha⁵, es posible encontrar solo cinco de estas postales pertenecientes a la colección.

Hasta el momento de realizar esta investigación, no se conocía ninguna colección completa, es decir en formato *libro* y unidas todas ellas por la matriz. Sí se tenía constancia de algunas colecciones con las postales separadas, en las que faltaba alguna de ellas. Afortunadamente ha sido posible localizar un ejemplar en manos particulares que se encuentra en buen estado y que nos permite conocer la colección completa con la matriz y las guardas.

El formato de la colección de postales es de 13.5 x 9 cm sin matriz y 14.5 x 9 cm incluyendo la matriz. En la portada, dentro de un recuadro en la parte superior izquierda, aparece con letra de imprenta la siguiente leyenda: *Recuerdo de Daimiel* 19 - postales. Las postales se encuentran numeradas de manera consecu-

⁵ Vinculado a la Universidad de Castilla-La Mancha, el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, realiza una gran labor de recopilación, conservación y digitalización de buena parte de sus fondos, como monografías, prensa, carteles, fotografías o postales. Más información acerca del mismo en ALMARCHA NÚÑEZ HERRADOR et. al., 2005.

tiva, unidas mediante una grapa y una matriz perforada, que permite ir arrancando las postales a medida que se iban escribiendo para su consiguiente envío por correo. En el cuadro que se muestra a continuación aparece una relación de todas las postales que forman la colección.

En cuanto al proceso de fijación de las postales es el que se conoce como fototipia, produciendo una fina retícula perceptible a través del cuentahilos (SOUGEZ et. al.: 2007, 203). Este procedimiento de impresión fotomecánico, desarrollado en 1856, aunque luego

perfeccionado, utilizaba una emulsión fotosensible de gelatina bicromatada que, una vez sometida a cocción se impresionaba mediante contacto con el negativo fotográfico. Fue este un método muy utilizado en la impresión de postales, existiendo importantes y reputadas firmas dedicadas entre otros a la edición y distribución de estos productos. Por citar algunas de las más conocidas, encontramos la firma Lacoste (sucesores de Laurent) o la casa Hauser y Menet, considerada como una de las mejores imprentas en fototipia.

Recuerdo de Daimiel. 19 postales

Nº Orden	Encabezado	Título	Firma
1	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Vista panorámica	J.F.
2	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Plaza de la Constitución	J.F.
3	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Parterre	J.F.
4	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Teatro Ayala	J.F.
5	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Parroquia de Santa María	J.F.
6	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Parroquia de San Pedro	J.F.
7	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Calle de Romanones	J.F.
8	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Ermita del Cristo de la Luz	J.F.
9	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Hotel Le Castelet	J.F.
10	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Ojos del Guadiana	J.F.
11	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Quinta del Niño Jesús	J.F.
12	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Bodega nueva del Carmen	J.F.
13	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	A orillas del Guadiana	J.F.
14	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Casa de las Guardas	J.F.
15	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Puerta del Navarro	J.F.
16	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Nuevo Matadero	J.F.
17	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Fábrica de aceites	J.F.
18	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Santuario de las Cruces	J.F.
19	Postal de Daimiel (Ciudad Real)	Nuestra Señora la Virgen de las Cruces (Patrona de Daimiel)	J.F.



Nr. 3. Daimiel. Parterre. J.F. Colección particular

En el caso que nos ocupa, desconocemos la tirada que se realizó de dichas postales, aunque teniendo en cuenta las posibilidades del procedimiento de impresión, aunque pensamos que nos sería muy extensa, algunos ejemplos que se conocen con este procedimiento realizaban tiradas que oscilaban los 500 ejemplares. Tampoco ha sido posible localizar la imprenta que realizó dicha edición, ya que en las postales no aparece ninguna referencia al respecto.

Estas postales nos ofrecen desde una visión general de la localidad, como hemos podido ver anteriormente, pasando por una vista del centro neurálgico de la misma. También a través de *Topografía* encontramos la descripción de algunos edificios, entre ellos el Ayuntamiento y dice "situados todos estos edificios en la plaza de la Constitución la más espaciosa y en cuyo centro se eleva gran farola que sostiene los focos para el alumbrado eléctrico que luego menciono, sosteniendo los amplios portales que a la plaza circundan elegantes columnas de hierro".



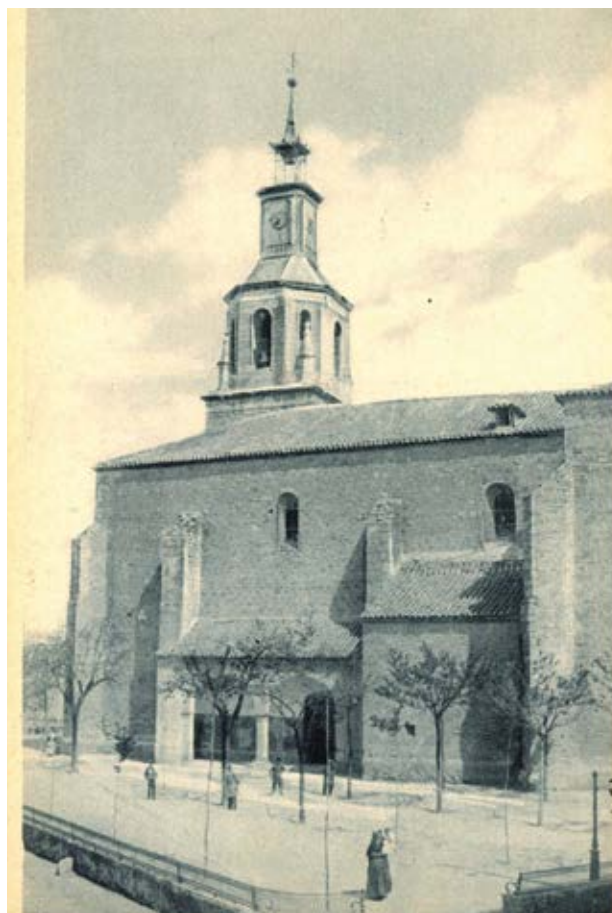
Nr. 5. Daimiel. Parroquia de Santa María. J.F. Colección particular

Lo mismo sucede con las postales 3 y 4, de las que también encontramos descripción en *Topografía Médica*. La primera de ellas es el parterre, otro importante lugar de encuentro de Daimiel, del que dice lo siguiente: "espaciosas plazuelas con algunos árboles y un hermoso paseo y jardín llamado Parterre, en la de Santa María en el centro del cual se eleva una estatua de piedra representando la abundancia y sostenida en un pedestal sumergido en el ancho pilón de la fuente que eleva sus surtidores de las exquisitas aguas de Villarrubia sobre los hombros de la estatua a gran altura" (FISAC OROVIO, 1905: s/f).

La segunda de las imágenes muestra la fachada del teatro Ayala, de la que Gaspar Fisac comenta lo siguiente: "Entre los edificios notables (...) se cuentan el teatro, que es uno de los más bonitos e higiénicos y quizá el más moderno de la provincia, situado frente al Parterre y en la misma acera donde hay una casa para correos y telégrafos, local para escuela de niños y otra casita para la de música". (FISAC OROVIO, 1905: s/f).



Nr. 4. Daimiel. Teatro Ayala. J.F. Colección particular



Nr. 6. Daimiel. Parroquia de San Pedro. J.F. Colección particular

Las dos parroquias de la población también quedaron plasmadas en la colección de postales. Se trata de las más importantes construcciones de carácter religioso de la localidad, las de mayor entidad, ya que se trata de las dos iglesias parroquiales, y se quiere dejar plasmada su importancia a través de las postales.

En la postal número 7 se puede ver una imagen de la Calle de Romanones. Si la analizamos, observamos que el encuadre nos muestra únicamente un lado de la calle, que es curiosamente, en el que se encontraba la farmacia de Joaquín Fisac, el autor de las fotografías, tal y como se puede leer en el cartel de la fachada situado en primer plano.



Nr. 7. Daimiel. Calle de Romanones. J.F. Colección particular

Como se señaló para el caso de la postal número 1, había un interés por mostrar una imagen de un pueblo próspero, en el que también existe una industria, rela-

cionada con cultivos tradicionales como la vid o el olivo, tal y como se puede comprobar en la postal número 17, correspondiente a una fábrica de aceites, en la que los trabajadores protagonizan la estampa.

5. Conclusión

Gracias a la rica información que se recoge en la *Topografía Médica* podemos obtener una descripción de buena parte de las imágenes de las postales. Las postales y el texto de la *Topografía* se complementan. Leyendo solo el texto nos podemos hacer una idea de aquello a lo que se refiere el doctor Fisac, pero el contar con las imágenes de Joaquín Fisac, contribuye a que podamos formarnos una mejor visión de lo que era Daimiel a comienzos del s. XX.

De esta manera, encontramos en el texto de Gaspar Fisac información acerca de las construcciones de la población, cuando dice: "Casi todas las casas, aún en las calles más céntricas, que tienen la mayor parte balcones, ostentan fachadas de estucado o pintura que las embellecen" (FISAC OROVIO, 1905: s/f) todo ello es perfectamente observable en las postales número 1, 7 y 9. También menciona la existencia de dos hoteles, "uno en construcción junto al parterre y otro próximo a la Estación y ya extramuros, ambos son destinados a vivir sus dueños y tienen adosados jardín y bodega; el no terminado aún pertenece a D. R. Marchán y el más distante a D. A. Isanjou" (FISAC OROVIO, 1905: s/f), correspondiéndose el segundo de los citados hoteles⁶, al edificio retratado en la postal número 9, en la que recibe la denominación de "Le Castelet".

⁶ La segunda acepción del diccionario de la RAE define hotel en estos términos: "Vivienda con jardín, más o menos aislada de las colindantes y habitada por una sola familia".



Nr. 17. Daimiel. Fábrica de aceites. J.F. Colección particular



Nr. 9. Daimiel. Hotel Le Castelet. J.F. Colección particular

Por tanto, podemos concluir que la colección de postales llena un vacío importante en cuanto a la escasez de documentos fotográficos se refiere para la localidad de Daimiel. Es una muestra de que se era consciente de la difusión que podían llegar a tener las tarjetas postales,

y por eso la imagen de la población reflejada en las mismas, trataba de mostrar una localidad próspera, rica y atractiva pese a que, como se ha señalado en el trabajo, en muchos aspectos distaba mucho de la realidad.

Bibliografía

- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, M. E., FERNÁNDEZ OLALDE, O., SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. y VILLENA ESPINOSA, R. (2007). "Evocación, historia y tarjetas postales entre repúblicas (1869-1939)" en *Fotografía y patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha, Centro de Estudios de Castilla la Mancha*. Ciudad Real, pp. 22-45.
- ALMARCHA NÚÑEZ HERRADOR, M.E., SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I y FERNÁNDEZ OLALDE, O. (2005). "El centro de Estudios de Castilla-La Mancha", en: *Idea La Mancha: revista de educación de Castilla-La Mancha*, 2, p. 312-317.
- FISAC OROVIO, G. *Topografía Médica de Daimiel y su partido*, manuscrito, recurso en línea: <http://bibliotecavirtual.ranm.es/ranm/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000073>, s/f. (consulta 11-10-2016).
- GUEREÑA, J.L. (2005). "Imagen y memoria: La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX" en *Berceo*, 149, 35-58.
- SOUGEZ, M.L., GARCÍA FELGUERA, M.S., et al. (2007). *Historia general de la fotografía*, Madrid: Cátedra.

GENEROSO MEDINA: LA PUESTA EN VALOR DE UN FOTÓGRAFO LOCAL

Juan Francisco Prado Sánchez-Cambronero
Ayuntamiento de Herencia

Resumen

Generoso Medina fue un fotógrafo local que desarrolló su profesión en Herencia (Ciudad Real) durante la década de los 50. Actuó como fotógrafo ambulante por pueblos de la comarca de La Mancha e inmortalizó costumbres, oficios y tradiciones ya extintas. Durante el verano de 2015 el Ayuntamiento de Herencia, a través del Centro de Estudios Herencianos, estableció contacto con la familia de Generoso para poder difundir su patrimonio fotográfico y realizar una exposición que significara una puesta en valor de su trabajo.

Palabras clave: Generoso Medina, Patrimonio fotográfico, Herencia.

Abstract

Generoso Medina was a local photographer who carried out his profession in Herencia (Ciudad Real) in the fifties. He worked as a travelling photographer throughout the region of La Mancha and immortalized

customs, trades and traditions already extinct. In the summer of 2015, the Council of Herencia through the 'Centro de Estudios Herencianos' (Centre for Herencia Studies) contacted Generoso's family to spread his photographic heritage and hold an exhibition to place value on his work.

Keywords: Generoso Medina, Photographic heritage, Herencia.

1. Referencias al fotógrafo

Desde una institución relativamente pequeña como es el Ayuntamiento de Herencia, en la provincia de Ciudad Real¹, los esfuerzos para intentar reconstruir la historia desde una óptica local pasan obligatoriamente por la recuperación de fotografías antiguas. En el año 2009 se creó la Fototeca Municipal con sede en el archivo del consistorio y desde entonces se han llevado a cabo varios proyectos para mostrar los fondos con los que cuenta la fototeca, por ejemplo, la exposición "El

1 8580 habitantes según el INE de 2016. <<http://www.ine.es>> [Consulta: 16 de enero de 2017].



Uno de los anuncios del estudio de Generoso Medina. Fuente: *Programa de Feria y Fiestas de Herencia* (1959). Herencia: Imprenta Ortiz, p. 17

carnaval de Herencia durante la dictadura franquista: supervivencia a una prohibición² o la muestra "Ecos"³. La adquisición de imágenes se estructuró en dos ejes principales, por un lado, la organización y recopilación de fotografías procedentes de publicaciones y por otro lado la recogida y digitalización de aquellas cedidas por particulares. Cualquier ciudadano puede acercarse con su álbum al Archivo donde además se realiza una descripción en base al testimonio del donante — personas que aparecen en la imagen, lugar de la toma, etc.—, para después ser devueltas a su dueño.

En las fotografías prestadas para su digitalización se observa una constante: la mayoría de estos documentos son posteriores a 1950. Con anterioridad a esta fecha existen fondos fotográficos sobre todo vinculados a las élites políticas y económicas de Herencia y por norma general se trata de retratos y escenas familiares. Uno de los primeros ejemplos donde se muestran escenas públicas es la colección de postales de Herencia disponibles en la plataforma Flickr del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha⁴ y, aunque existen otros documentos análogos —por ejemplo, la instantánea del convento de la Merced datada entre 1896 y 1898 (MORA GONZÁLEZ, 2014: 54)—, no es hasta la década de los 50 cuando los espacios públicos son fotografiados sobre todo en el marco de festividades como carnaval o Semana Santa.

2 Ciudad Real (UCLM) en 2010 y Bruselas (Parlamento Europeo) en 2011.

3 En 2011 se llevó a cabo en Herencia un proyecto consistente en una colección compuesta por 16 montajes fotográficos que mezclaban antiguas vistas de calles con imágenes actuales en consonancia con la idea de Sergey Larenkov y sus montajes con fotografía histórica de Leningrado durante la II Guerra Mundial e instantáneas actuales tomadas desde el mismo ángulo y en el mismo lugar. Véanse <<http://sergey-larenkov.livejournal.com> y <http://historiayurbanismo.es>> [Consulta: 5 de diciembre de 2016].

4 <<https://www.flickr.com/photos/ceclm/sets/72157644698734353/>> [Consulta: 20 de diciembre de 2016].

Muchas de las instantáneas de esta época que habían sido cedidas a la fototeca contenían una particularidad, el sello del estudio en su anverso indicaba "Generoso Medina" y, en fotografías con una datación posterior, "Fotos G. Medina. Concepción 13. Telf. 87. Herencia (Ciudad Real)". Éramos conscientes que muchas de las imágenes habían sido realizadas por este fotógrafo, además sabíamos de la ubicación de su estudio por sus anuncios en el Libro de Feria y Fiestas. Esta publicación era editada todos los años en septiembre con motivo de los actos patronales en honor a la Virgen de las Mercedes y servía para que los comercios y negocios del pueblo se publicitaran tras una pequeña aportación económica. Generoso Medina comenzó a anunciarse en 1949 con lo que se deduce que la instalación de su negocio es anterior a esa fecha⁵.

Es muy aventurado aseverar que este estudio fue el primero instalado en la localidad, aunque no existe constancia de ninguna imagen realizada por ningún otro ubicado en Herencia antes del suyo, gracias al trabajo de la fototeca conocemos otros estudios que vendrían después⁶. Sin embargo, sí que hubo fotógrafos que se trasladaron de la vecina localidad de Alcázar de San Juan para realizar fotografías devocionales de manera excepcional⁷.

En el año 2013 desde el ayuntamiento se intentó encontrar a los descendientes de Generoso para que pudieran ceder sus fondos fotográficos como un legado útil en la recuperación cultural del municipio. Los esfuerzos en este sentido fueron infructuosos durante más de un año, ningún familiar residía en la localidad, hasta que, en 2014, se localizó a una familia que mantenía el contacto con José Manuel uno de los hijos de Generoso Medina que residía en Elche.

2. Biografía⁸

Generoso Medina Camargo nació el 17 de julio de 1918 en la localidad de Malagón (Ciudad Real) en el seno de una familia cuyo sustento económico se basaba en el campo. Su infancia estuvo marcada por el trabajo en labores agrícolas junto a su padre y sus otros dos hermanos. Con 18 años se alistó como voluntario en el ejército republicano durante la Guerra Civil donde llegó a la graduación de subteniente, fue herido por un proyectil en la pierna, lo que propició que pasara como herido a Valencia hasta el final de la contienda. Tras la guerra vuelve a su localidad y comprueba que sus hermanos habían huido al ser buscados por las autoridades franquistas de

5 *Programa de Feria y Fiestas de Herencia* (1949). Herencia: Imprenta Ortiz, p. 25.

6 Por ejemplo el estudio de Jesús Rodríguez "Chamusca" en la calle Cristo de Urda y el estudio de Jesús Lungarán en la calle Gaitán.

7 Un ejemplo es la albúmina sobre cartón de la Virgen de las Mercedes, fechada en la década de 1910 y realizada por el estudio "Benjamín Esperón e Hijos" de Alcázar de San Juan. Archivo Municipal de Herencia, Fototeca Municipal, Sig. 356.

8 Los aspectos biográficos han sido en parte extraídos de varios testimonios orales de José Manuel y Jesús, hijos de Generoso Medina.

posguerra. Al poco fue encarcelado por motivos políticos, pasaría en prisión 5 años⁹.

Después de recuperar la libertad, trabajó como aprendiz de fotógrafo en Malagón durante varios años donde obtiene como único salario su manutención. Tras aprender el oficio decide trasladarse a la localidad de Herencia donde no existía ningún estudio fotográfico. Medina, en un primer momento, estableció su negocio en un local céntrico donde también vivía, aunque posteriormente se trasladaría al número 13 de la Calle Concepción donde ejercería la mayor parte de su trayectoria¹⁰.

Contrae matrimonio con Aurora Arabid el 27 de diciembre de 1950 con la que tuvo 6 hijos (José Manuel, Tomás, Jesús, Generoso, Fernando y María del Carmen). Todos ellos vivían en la casa donde se ubicaba el negocio, el comedor era compartido para la vida familiar, la atención al público y la actividad como zapatero remendón del abuelo materno. Para realizar fotografías de estudio utilizaba una habitación de la vivienda donde disponía de una consola, una alfombra, una cornucopia y una cortina como único fondo decorativo. El laboratorio era una estancia sin iluminación donde realizaba los procesos de revelado.

Su carácter autodidacta y la adversidad económica fueron dos de los factores que más influenciaron en

la trayectoria del fotógrafo. En un primer momento llegó a fabricarse sus propios focos¹¹ y utilizar sus máquinas de fotos como ampliadoras. Colocaba la cámara suspendida sobre una mesa por medio de un marco de madera que tenía permanentemente en la pared, el objetivo apuntaba hacia la mesa, donde depositaba el papel fotográfico. Para este invento quitaba el cristal esmerilado de enfoque y colocaba en su lugar una lupa que actuaba como condensador, por encima ubicaba un foco fabricado por el estañador consistente en un portalámparas y una bombilla potente, la mesa la subía o bajaba según el tamaño de la fotografía que necesitara¹².

Medina utilizó placas de vidrio hasta 1956, una fecha bastante tardía si se tiene en cuenta que el celuloide estaba completamente asentado. Su utilización posiblemente estuvo motivada por el precio de estas y el problema que le supondría la adquisición de material y aparatos adaptados a los nuevos procesos. Las placas las adquiría preparadas para utilizarse y después las positivaba en una prensa de contacto, así obtenía fotografías de 9x12 o 13x18. Para las fotos de carnet utilizaba placas de 4x6 y colocaba plantillas fabricadas por él mismo para que en un solo vidrio se pudiera realizar más de una toma. El revelado lo

9 En 1943, el *Boletín Oficial de la Provincia de Ciudad Real* hace público la resolución de la Audiencia Provincial de Ciudad Real que establece que recuperan la libre disposición de sus bienes varias personas entre las que se encuentra "Generoso Medina Camargo, de Malagón". (1 de septiembre de 1943). *Boletín Oficial de la Provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, n.º 115, p. 4.

10 (1955) Archivo Municipal de Herencia, Padrón municipal de habitantes, ff. 6v y 7r.

11 Utilizó botes de tomate en conserva de 5 kilos pintados de negro en su exterior con un portalámparas y una bombilla al que le acoplaba una base de madera y dos tubos de hierro de distinto diámetro atravesados con un tornillo para regular la altura.

12 Posteriormente adquiriría una ampliadora de la marca Anaca y otra más para formato de 35 mm. que utilizaba para positivar fotografías de exterior y poder ampliar fotos de carnet.



El fotógrafo durante la entrega de un trabajo. Fuente: Archivo Municipal de Herencia, Fototeca Municipal, Fondo G. Medina



En ocasiones realizaba montajes. En este caso con dos disparos con el mismo negativo, hacía unas marcas en la pantalla de enfoque para controlar las dos posiciones del modelo y prestaba atención al equilibrio de la luz entre las dos tomas. Fuente: Archivo Municipal de Herencia, Fototeca Municipal, Fondo G. Medina

realizaba en su laboratorio para después secar las imágenes, en ocasiones al aire libre¹³.

El material fotográfico lo adquiría en la tienda y almacén Marlo Foto ubicado en la vecina localidad de

Alcázar de San Juan, junto a la estación de ferrocarril. Para las cámaras y material más específico se dirigía a la casa Carril de Madrid. Para su estudio disponía de una cámara Anaca de placas 13x18 y una para formato

¹³ Las fotografías de exterior principalmente las secaba en una prensa especial para papel baritado para las fotografías con brillo.



Generoso con su cámara Kodak Retinette. Fuente: Archivo Municipal de Herencia, Fototeca Municipal, Fondo G. Medina

9x12, posteriormente adquirió una Retina y una Yassica ambas de 35 mm, una Yassica compacta de 6x6 y una Kodak Retinette con obturador Compur Rapid de cuerpo totalmente metálico.

Medina además de encargos de estudio realizó trabajos durante las festividades locales, principalmente en carnaval. La gente fotografiada, pasaba después por su estudio para conseguir una copia de esa instantánea. En ocasiones se desplazaba en su motocicleta a los pueblos más cercanos como Las Labores, Villarta de San Juan, Villafranca de los Caballeros, Villarrubia de los Ojos o Camuñas, donde disponía de una persona de contacto que le alquilaba una habitación. Los encargos recibidos en estas localidades —fotos de novios, para lápidas etc.— eran atendidos cuando realizaba su visita periódica a estas localidades¹⁴. Contactó con muchos fotógrafos gracias a los anuncios que publicó en la revista *AF Arte fotográfico* donde ofrecía sus servicios como retocador de negativos; los trabajos le llegaron de varios puntos de España y le llevaban la mayor parte de su tiempo¹⁵.

Su gran afición al cine hizo que en 1958 adquiriera un tomavistas en 8 mm, modelo Bosch Bauer 88E que permitía grabar a distintas velocidades —8, 16, 32 y 48 fotogramas por segundo—, con el aparato filmó varias festividades de Herencia entre los años 1958 y 1962. Las grabaciones las proyectaba durante el verano desde su vivienda a la pared encalada de enfrente para que los vecinos pudieran verlas. Generoso alquilaba películas de cine en 16 mm para visualizarlas por medio de un proyector manual, ese mismo filme lo compartía con la congregación mercedaria de la loca-

14 Consiguió el permiso para su motocicleta marca Derbi en 1961. (22 de septiembre de 1961). *Boletín Oficial de la Provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, n.º 144, p. 4. Despachaba en Villafranca de los Caballeros los domingos por la tarde en la calle Capitán Fernández 20 y en Villarta de San Juan los jueves por la tarde y domingos por la mañana en la calle García Morato 2, véase *Programa de Feria y Fiestas de Herencia* (1958). Herencia: Imprenta Ortiz, p. 14.

15 <<http://www.artefotografico.es>> [Consulta: 15 de enero de 2017].

lidad que lo exhibía en su convento los domingos. La cordial relación con la comunidad de mercedarios de Herencia favoreció el encargo para fotografiar a la Virgen de las Mercedes, patrona de la localidad, en 1951 con motivo de su entronización (MARTÍNEZ VAZ, 1954). Otra de sus aficiones sería el periodismo, desde diciembre de 1959 ejerció como corresponsal deportivo de la agencia EFE a través del servicio informativo ALFIL y llegó a publicar en distintos periódicos como *El Alcázar* (RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, 2012).

En el año 1962 se trasladó junto con su familia a la toledana localidad de Consuegra en busca de unas expectativas laborales mayores de las que en ese momento le ofrecía Herencia. Allí inició en los procesos fotográficos y de laboratorio a un sacerdote que ejercía como capellán militar en Toledo, gracias a este contacto Medina consiguió el ansiado carnet de fotógrafo ambulante que expedía el gobernador civil de cada provincia. En Herencia le había sido imposible conseguir la licencia que le permitía legalmente ejercer su profesión libremente en la calle debido a las tensiones con las élites locales.

El carnet de fotógrafo le costó tanto tiempo conseguirlo por las zancadillas que le pusieron los que entonces estaban en el entorno del Ayuntamiento y ejercían como fotógrafos aficionados, lo que resultaba un estorbo para ellos y lo que estaba en sus manos hacían para que le denegasen constantemente el permiso que necesitaba para trabajar en la calle. (...) El día que recibió el ansiado carnet fue de los más felices de su vida profesional¹⁶.

Permanece en Consuegra aproximadamente dos años, tiempo en el que empezó a padecer una enfermedad hepática. En vista de la irreversibilidad de su dolencia decidió mudarse a Elche en busca de las oportunidades que ofrecía esta ciudad en crecimiento. En febrero de 1964 se trasladó junto con su familia y adquirió un piso y un entresuelo como estudio en el mismo edificio, aunque el 14 de octubre de ese mismo año falleció. Su familia recién instalada y con reducidos recursos económicos tuvo que vender el material fotográfico de Generoso para salir adelante.

3. Puesta en valor

Una vez establecido el contacto con la familia desde el Centro de Estudios Herencianos y el Ayuntamiento de Herencia se planteó la idoneidad de realizar una exposición que situara la importancia de Generoso Medina en la vida social de la localidad durante la década de los 50. Se pensó en la quincena central de agosto como la más propicia por ser un momento en el que el municipio recibe numerosos visitantes que residen habitualmente en Madrid.

En un primer momento se hizo acopio de los fondos disponibles en la Fototeca Municipal además de las imágenes cedidas por la propia familia y se realizó una selección de 20 instantáneas que se mostraron en la primera planta de la sala de exposiciones "Agustín Úbeda". Se creyó conveniente distribuir el espacio superior para sus fotografías y el inferior para otro tipo de objetos relacionados con su estudio. Se expusieron unas 10 cámaras de distintas marcas de finales de los

16 Entrevista José Manuel y Jesús Medina [13 de enero de 2017].



Detalle de la sala de exposiciones Agustín Úbeda durante la muestra "Generoso Medina: un fotógrafo en Herencia"

años 40 hasta mediados de los 60 —periodo en el que Medina actuó como fotógrafo—, que ayudaban a interpretar los avances experimentados en ese tiempo¹⁷.

Del mismo modo, también se pretendió mostrar distintos objetos como cubetas, negativos, placas de vidrio positivadas, luxómetro e incluso una ampliadora, aparatos que mostraran los métodos de trabajo de Medina en su estudio de mediados de siglo XX. Uno de los espacios que mejor funcionó a nivel expositivo fue la recreación de una escena que inmortalizaba quizá una de las primeras visitas a un estudio fotográfico: la foto de primera comunión. Se colocaron elementos que Generoso utilizaba, tales como una alfombra, una cortina o una cámara fotográfica de placas. Se consiguió un vestido

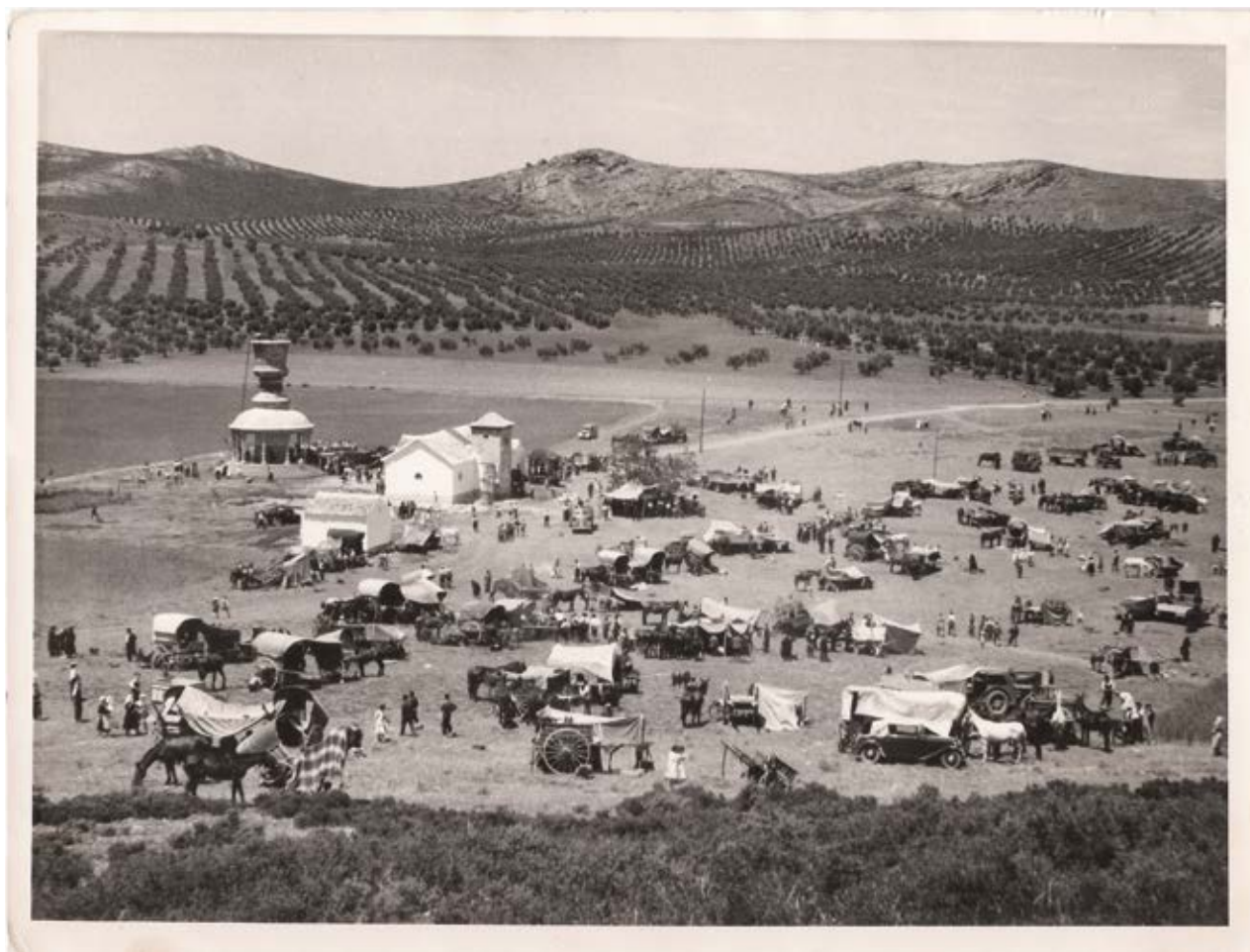
de comunión de los años 50 con el que se vistió a un maniquí, además de un reclinatorio de la época para recrear ese momento.

Entre el material recopilado por la familia de Generoso se encontraban unos rollos de película de 8 mm. Ellos entendían que podía tratarse de las filmaciones que realizó el fotógrafo durante varias festividades en Herencia con su tomavistas, y así fue. Tras contratar una empresa especializada para transferir las imágenes a un formato digital, se pudo comprobar que tenía un metraje considerable.

La datación aproximada del documento gira en torno a 1960 y engloba varios años, además de escenas familiares del propio fotógrafo existen tomas del carnaval, San José, una Vuelta Ciclista a España, Semana Santa etc. En el filme se puede ver como Medina en un primer momento realiza la grabación sin dominar aún su cámara, con una velocidad excesiva y cambiando demasiado rápido de plano, según avanza la película se observa como adquiere experiencia y llega a controlar estos aspectos.

Se trata por lo tanto de un testimonio gráfico que puede ser analizado desde distintos planos, por ejemplo para la reconstrucción del patrimonio inmaterial perdido en la localidad, no sólo de tradiciones extintas y vinculadas a actos festivos, sino de usos sociales y modos de vida que se reflejan perfectamente en las imágenes, una sociedad situada en el umbral del cambio que mantenía un diálogo entre la costumbre y la modernidad.

¹⁷ Algunas de las máquinas fotográficas fueron cedidas por José Manuel Medina y otras por el coleccionista José Pedro Rodríguez de Liébana, otros objetos por Jesús López-Escribano e Isabel Polainas.



Romería de San Isidro en el paraje de La Pedriza en Herencia cerca de 1958. Fuente: Archivo Municipal de Herencia, Fototeca Municipal, Fondo G. Medina

El video se editó para poder ser proyectado en la misma sala de exposiciones. Se agruparon las grabaciones según la temática para facilitar la línea discursiva de la película. El filme no tenía sonido por lo que se eligió utilizar piezas musicales que tradicional-

mente han sido interpretadas por la banda municipal de Herencia en cada festividad. La agrupación musical históricamente ha tocado en carnaval y Semana Santa unas composiciones que hacen al oyente conectar rápidamente con estos momentos y que se identifican

con una imagen procesional concreta o con un pasacalle de máscaras¹⁸.

Tras el montaje quedó un metraje de unos 45 minutos y se incluyeron subtítulos que facilitaran la interpretación de las imágenes, espacios y costumbres sociales ya perdidas¹⁹. Se habilitó un recinto para que fuera proyectado de manera ininterrumpida durante el horario de visita y pronto el documental se transformó en el gancho de la exposición. Muchos visitantes se acercaron en más de una ocasión a la sala para poder ver todos los detalles de la proyección. Durante los 15 días que duró la muestra, registró una afluencia de público de más de 1000 visitantes, lo que propició que permaneciera abierta una semana más. La exposición fue inaugurada el 14 de agosto y se prorrogó hasta el 7 de septiembre de 2015.

La intención una vez clausurada fue la de difundir aquel vídeo por su interés histórico y documental, por este motivo se eligieron dos canales de difusión: Youtube²⁰ y la edición de un DVD. Ambos formatos estuvieron dirigidos a dos tipos de público con una franja de edad diferente, se pensó que la manera más rápida y accesible era Internet, pero un formato físico facilitaría el acceso a personas mayores, por ello se editó una pequeña tirada de DVD con un precio al público de 3 € (MEDINA CAMARGO, 2015).

Todo este proyecto ha recuperado no solo la figura de un fotógrafo local, sino también su trabajo y su importancia en la vida social de un entorno rural como

el de Herencia. Medina realizó su actividad alejado de los grandes núcleos poblacionales y, como tantos otros compañeros de oficio, podría haber pasado completamente desapercibido ante la historia. Durante su periodo en activo, la difusión de su trabajo únicamente trascendió a nivel local, y ahora, 60 años después, es responsabilidad de estas localidades recuperar las imágenes captadas por estos profesionales, ya que pueden ser objeto de muchas y diferentes lecturas. La labor llevada a cabo puede parecer que está realizada en clave de homenaje hacia un oficio o a una persona concreta, pero tiene un objetivo mucho más amplio y ambicioso, realmente es la sociedad local la que se ve beneficiada con la consolidación y valorización de su propia identidad.

18 Por ejemplo los pasodobles *Club de amigos de radio Andorra* de Martín Alonso Pérez, *Estepona, Costa del Sol* de Manuel Navarro Mollor o *Martiñika* de Indalecio Fernández Groba son piezas interpretadas durante décadas en Carnaval.

19 Para los subtítulos se contó con la ayuda del historiador local Ángel Carrero Gallego de la Sacristana.

20 <<https://www.youtube.com/watch?v=jYKaGRE9D6A>> [Consulta: 20 de diciembre de 2016].

Bibliografía

- ÁLVAREZ DELGADO, I. F. y LÓPEZ VILLAVERDE, A. L. (coords.). (2009). *Fotografía e historia. III Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha y ANABAD de Castilla-La Mancha. <http://www.uclm.es/ceclm/publicaciones/almud/III_jornadas_fotografia.htm> [Consulta: 06 de diciembre de 2016].
- CALERO DELSO, J. P. y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. (coords.). (2014). *Fotografía y arte. IV Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. <https://books.google.es/books?id=7Myp-BAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&output=reader&pg=GBS.PA1> [Consulta: 15 de diciembre de 2016].
- CARRERO DE DIOS, M. et al. (1986). "Historia de la fotografía en Castilla-La Mancha". En *Historia de la fotografía española, 1839-1986. Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española, pp. 157-163.
- CASTELLANOS, P. (1999). *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Istmo.
- CHAPEE, D. (coord.). (2013). *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al siglo XXI*. Madrid: La Fábrica y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- CORRALES CORRALES, E. et al. (1996). *Herencia. Imágenes de antaño*. Toledo: Ayuntamiento de Herencia.
- CRESCO JIMÉNEZ, L. y VILLENA ESPINOSA, R. (coords.). (2007). *Fotografía y Patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. <http://www.uclm.es/ceclm/publicaciones/almud/II_jornadas_fotografia.htm> [Consulta: 05 de enero de 2017].
- LÓPEZ MONDEJAR, P. (1984). *Crónica de la Luz. Fotografía en Castilla-La Mancha (1855-1936)*. Madrid: El Viso y Fundación Cultural de Castilla-La Mancha.
- MARTÍNEZ VAZ, J. (1954). *Herencia ama a la virgen...* Madrid: Ediciones la Merced.
- MEDINA CAMARGO, G. (2015). *G. Medina: un fotógrafo en Herencia*. Ciudad Real: Ayuntamiento de Herencia, DVD.
- MORA GONZÁLEZ, E. (2014). "En defensa de su Patrona: Movimientos sociales en Herencia para proteger el culto y devoción de la Virgen de las Mercedes durante el siglo XIX" en Prado Sánchez-Cambronero, J. F. (coord.). *I Jornadas de Historia de Herencia: 775 Aniversario de la Carta Puebla*. Ciudad Real: Ayuntamiento de Herencia, pp. 48-71.
- PRADO SÁNCHEZ-CAMBRONERO, J. F. et al. (2010). *El Carnaval de Herencia, sentimiento y tradición*. Ciudad Real: Ayuntamiento de Herencia.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, J. L. (2012). "La prensa de extrema derecha en la transición del franquismo a la democracia (1973-1982)" en *El Argonauta español*, n.º 9. <<http://argonauta.revues.org/1421#tocto2n8>> [Consulta: 05 de enero de 2017].
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I y VILLENA ESPINOSA, R. (2010). "La tarjeta postal en la historia de España", en *España en la tarjeta postal. Un siglo de imágenes*. Barcelona: Lunwerg, pp. 10-51.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (coord.) et al. (2001). *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*. Madrid: Espasa-Calpe. Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XLVII.
- SOUGEZ, M. L. (coord.) et al. (2007). *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra.

COMUNICACIONES

GUERRA E IMAGEN



LA IMAGEN DE LA DESTRUCCIÓN: PATRIMONIO Y ARQUITECTURA EN LA TARJETA ILUSTRADA DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

José Manuel López Torán
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

De los miles de millones de tarjetas postales que circularon por todo el mundo en los cuatro años de duración de la Primera Guerra Mundial, cabe destacar uno de los conjuntos más voluminosos y con un mayor nivel de análisis; aquellas que fueron ilustradas con imágenes de la destrucción que sufrió el patrimonio arquitectónico europeo a consecuencia de los nuevos avances técnicos introducidos en este conflicto bélico. Sin lugar a dudas, estas pequeñas cartulinas resultan de gran ayuda a todo aquel que quiera aproximarse a la guerra de una manera cercana y diferente, ya que por un lado dan fe del nivel destructivo que se alcanzó en dicha contienda y por otro, arrojan una gran cantidad de datos relativos a los elementos patrimoniales inmortalizados en ellas.

En las siguientes páginas se busca, además de presentar el papel que jugó la tarjeta postal en la Primera Guerra Mundial, poner en valor la importante representación que consiguió el patrimonio arquitectónico en las mismas.

Palabras clave: Tarjeta postal, Primera Guerra Mundial, patrimonio arquitectónico, fotografía, propaganda.

Abstract

Of the billions of postcards that circulated around the world during the four-year period of World War I, it is possible to highlight one of the most voluminous groups with the greatest level of analysis; those which were illustrated with images showing the destruction suffered by the European architectural heritage as a result of new technical advances introduced in this war. Undoubtedly, these small cards are a great help to anyone who wants to get close to the war in more personal and different ways, as on one hand testify to the destructive level that was reached in the war and, on the other hand, generate a large amount of information relating to the patrimonial elements immortalized in them.

In the following pages, apart from presenting the role played by the postcard in the First World War, we look forward to adding value to the important representation that the architectural heritage got in them.

Keywords: Postcards, First World War, architectural heritage, photography, propaganda.

1. Introducción

La Primera Guerra Mundial es, sin lugar a dudas, uno de los capítulos más dramáticos de la historia contemporánea de Europa, tanto por el gran número de pérdidas humanas que dejó tras de sí, como por los daños ocasionados al patrimonio cultural en la mayor parte de los países implicados en el conflicto o las pérdidas económicas generadas.

Al igual que los muchos conflictos que la precedieron, la guerra comenzó siendo un conflicto estrictamente europeo, surgido de los intereses encontrados y los temores mutuos de las principales potencias de dicho continente. Sin embargo, el terrible camino que tomaron los acontecimientos ya desde los primeros meses y las catastróficas consecuencias en las que derivó, llevaron a que este conflicto fuera denominado por los propios contemporáneos como la "Gran Guerra", cuyas secuelas fueron de larga duración y de gran importancia a nivel mundial, tanto que muchos historiadores sitúan en ese momento, el comienzo real del siglo XX.

Entre 1914 y 1918, el mundo asistió a un conflicto total y global. Durante más de cuatro años, millones de soldados fueron desplazados a los diferentes frentes, se introdujeron nuevas técnicas de combate, se modernizó el armamento utilizado y por primera vez la población civil se implicó de una manera mucho más intensa en la batalla. Esos nuevos avances técnicos puestos al servicio de la guerra y la maquinaria bélica utilizada dejaron un continente exhausto y que tardaría tiempo en recuperarse. Sin embargo, el hecho de que en 1939 estallase una guerra aún más destructiva ha llevado a concentrar la atención en ésta y que, por consiguiente, lo ocurrido entre 1914 y 1918 quedara ensombrecido

o diluido. A pesar de ello, conviene señalar que, a raíz de la conmemoración del primer centenario del estallido de la contienda, han sido numerosos los estudios publicados y que han vuelto a situar este gran acontecimiento bélico en la primera línea.

Dentro de este gran conjunto de trabajos cabe destacar, en un Encuentro de estas características, aquellos centrados en el estudio de la imagen en el contexto de la Gran Guerra y que, con extraordinaria rapidez, se han multiplicado en los últimos años a consecuencia de la revelación que han tenido estas fuentes dentro de la amplia gama de medios de los que se vale el historiador. El ámbito anglosajón ha logrado situarse a la cabeza de la producción con ambiciosas aportaciones como *The Great War: a photographic narrative*, de Mark Holborn y Hilary Roberts, quienes utilizan parte de los inmensos fondos que atesora el Imperial War Museum de Nueva York o *The First World War in color*, una novedosa apuesta que ofrece Peter Walther y que presenta más de 300 fotografías en color procedentes de archivos en Europa, Estados Unidos o Australia tomadas por un pequeño grupo de fotógrafos pioneros en experimentar con la tecnología del autocromo.

Ciertamente la fotografía es uno de los materiales más valiosos con los que cuenta hoy día el historiador debido a la gran cantidad de información visual que posee. En este sentido, estos documentos se han convertido en protagonistas indiscutibles de los acontecimientos ocurridos en aquellos años y en una ventana abierta al pasado.

Por otro lado, las tarjetas postales, consideradas con cierta frecuencia meros objetos efímeros y sin valor cultural alguno, fueron los soportes que consiguieron llevar esas imágenes a todos los rincones del planeta y dar cuenta de la barbarie que estaba asolando Europa.

A través de las tarjetas postales fotográficas que fueron editadas y distribuidas en aquellos años y gracias a los proyectos de digitalización iniciados con motivo de conmemoración del primer centenario del inicio de las hostilidades, hoy día es posible ser partícipes de dicho espectáculo y asistir a él como meros espectadores.

Por ello se plantea un recorrido a través de uno de los conjuntos más numerosos de esas tarjetas postales, aquellas que muestran la destrucción ocasionada por la guerra y que son fieles testigos de los daños que sufrieron los bienes patrimoniales de todo el continente. Con esta aportación, además, se pretende poner en valor la relación existente entre el patrimonio arquitectónico y el patrimonio fotográfico y la capacidad que posee la imagen de acercarnos al mismo.

2. Guerra e imagen

Gracias a iniciativas como las llevadas a cabo por el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, la fotografía histórica ha pasado a ocupar un lugar destacado dentro del conjunto de fuentes documentales y se ha convertido en un recurso cada vez más utilizado por los historiadores para aproximarnos a nuestro pasado.

A día de hoy está más que reconocido el enorme valor patrimonial y documental que posee la imagen debido a su capacidad para registrar en un soporte físico información sobre la sociedad, la cultura o la vida cotidiana de un momento concreto (CRESPO JIMÉNEZ y VILLENA ESPINOSA, 2007: 14). Tal y como acertadamente señala Boris Kossov (2014: 145) la fotografía es una "fuente inagotable de información y emoción, memoria visual del mundo físico y natural, de la vida individual y social, registro que cristaliza la imagen en una ínfima porción de espacio del mundo exterior".

Y es que ciertamente, desde que apareciera por vez primera en el año 1839, la fotografía ha sido capaz de recoger la memoria visual del mundo. Las imágenes son documentos que han pasado a consolidarse como instrumentos que nos permiten recordar fragmentos de nuestro pasado que han quedado congelado en el tiempo, de manera que, con el paso del tiempo y gracias a la interpretación de la información visual que poseen, podremos llegar a reconstruir el contenido histórico que atesoran (PANTOJA VALLEJO, 2007: 100-102 y BAYOD CAMARERO, 2010).

Al margen de la importancia que ha tomado recientemente como documento histórico, conviene señalar que, desde los años inmediatamente posteriores a su aparición, este nuevo invento acaparó la atención del público y poco a poco se fue haciendo más presente en el día a día de los ciudadanos hasta culminar con la privilegiada posición que ocupa actualmente en nuestra sociedad. En un primer momento, los grandes gastos que acarrea su tratamiento e impresión hacían de ella un producto únicamente accesible a la burguesía y a las clases más acomodadas, pero la importancia económica que se le reconoció, favoreció que se pusiesen en práctica todos los medios necesarios para que se fuese mejorando la técnica al tiempo que se fuera haciendo más asequible para el gran público (FREUND, 1993: 29-30).

Si bien en los momentos iniciales el retrato ocupaba casi en exclusividad la producción fotográfica, con el tiempo todo se fue perfilando como objeto digno de ser fotografiado, desde cualquier actividad humana por cotidiana que pareciera a grandes monumentos o bellos paisajes. De la misma manera, la guerra también pasó a ser un tema recurrente para la fotografía desde el



Looking towards Mackenzie's Heights, tents of the 33rd Regiment in the foreground. Imagen tomada durante la Guerra de Crimea por el fotógrafo Roger Fenton. Fuente: Library of Congress

mismo momento en el que la técnica se perfeccionó lo suficiente como para permitir trabajar en grandes campañas al exterior y así, cada vez se fue haciendo más frecuente el envío de corresponsales a los diferentes puntos del mundo con el fin de que cubrieran las lejanas guerras que se iban sucediendo conforme transcurría el siglo XIX. Cada nuevo avance que tenía lugar en el campo de la técnica, repercutía enormemente en la producción fotográfica, facilitaba las tareas a los profesionales y ampliaba el espectro de temas que podían quedar inmortalizados. Así, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la fotografía pasó a convertirse en el principal testigo de la guerra, influyó considerablemente en la opinión pública a favor o en contra y llegó incluso a determinar el rumbo que tomaban los conflictos (CAMARERO CALANDRIA y VISA BARBOSA, 2013: 91).

Sin duda, Roger Fenton es considerado el padre de la imagen de guerra gracias a sus trabajos reali-

zados durante la Guerra de Crimea, que posteriormente vieron la luz en Europa al ser publicados en los periódicos *The Illustrated London News* e *Il Fotografo* (IBÁÑEZ CASTEJÓN, 2013: 181). Crimea llevó por vez primera la guerra hasta los hogares europeos y creó desde ese momento una cercanía al conflicto que iría en aumento con los sucesivos enfrentamientos bélicos que acontecían. Merece la pena señalar que en este momento la toma de imágenes estaba plenamente condicionada a las directrices dadas desde la propia Corona británica, por lo que los motivos fotografiados dan una imagen un tanto parcial de los acontecimientos, al obviar los cadáveres o cualquier muestra de debilidad por parte del ejército británico. En cualquier caso, Crimea sentó un precedente en la forma de ver la guerra que poco a poco iría completándose hasta llegar a la Gran Guerra.

Apenas unos pocos años después dio comienzo la Guerra de Secesión (1861-1865), un conflicto armado que puede considerarse ya como la primera aproximación seria al fotoperiodismo de guerra, ya que las imágenes tomadas en esta ocasión cubren casi todos los aspectos relacionados con el enfrentamiento. En este nuevo conflicto, las estrictas reglas que habían condicionado la toma de imágenes en Crimea empezaron a disolverse, de manera que encontramos fotografías tanto de cadáveres como de los daños materiales que se estaban produciendo. Más adelante, entre 1870 y 1871, la guerra franco-prusiana permitió introducir movimiento y proximidad a las imágenes bélicas al incluir fotografías tomadas cerca de la línea de batalla con escenas en movimiento. Además, este nuevo conflicto bélico trajo consigo otro elemento novedoso: la producción amateur, algo que luego sería practicado a gran escala en la Gran Guerra.

Los conflictos sucedidos a finales del siglo XIX aumentaron considerablemente la presencia de la fotografía, pero sin duda, el gran impacto se produjo con la Primera Guerra Mundial, conocida como la primera gran guerra fotográfica de la historia (LOMA MURO, 2011: 100). Durante la contienda, la fotografía sirvió a fines militares y propagandísticos en todos los sentidos y, por primera vez en una guerra, millones de fotografías privadas fueron tomadas como recuerdo del día a día en las líneas del frente. No obstante, esta acción no estuvo del todo libre de peligros y duras fueron las prohibiciones impuestas tanto en el bando de los aliados como en el de las potencias centrales a todo aquel que pudiese dar algún tipo de información sensible a través de estas imágenes. Sin embargo, a pesar de las fuertes medidas impuestas los soldados pudieron tomar sus propias imágenes, siempre con el correspondiente permiso de sus superiores, lo que generó un volumen incalculable de material fotográfico.

3. La tarjeta postal en la Gran Guerra

Como ya se ha señalado, la Primera Guerra Mundial fue el primer conflicto armado en ser retratado a gran escala, hecho que nos ha permitido disponer de un sinnúmero de imágenes que dan cuenta de la crueldad de aquel conflicto global. Indiscutiblemente, esto solo fue posible gracias a las mejoras técnicas producidas en el seno de la producción fotográfica que permitieron a los reporteros aventurarse en grandes campañas fotográficas y a los fotógrafos aficionados tomar sus propias imágenes desde cualquier punto y en cualquier momento.

Además, conforme iban especializándose las técnicas de impresión también lo hacían los soportes sobre los que esas imágenes eran plasmadas y es así como

nos encontramos con la tarjeta postal. Desde que el 1 de octubre de 1869 se pusiera en circulación en Austria-Hungría la primera postal de la historia, los usos que estas pequeñas cartulinas han ido adquiriendo con el paso del tiempo son más que llamativos. Desde sus inicios, este nuevo formato contó con el visto bueno de la población y ya en los primeros meses de su puesta en marcha demostró, tanto a las instituciones gubernamentales como al gran público, todas las ventajas que podía ofrecer. Así, rápidamente se generalizaron en toda Europa e incluso llegaron a superar a otros productos postales en cuestión de unos pocos meses a la par que permitió llevar todas esas imágenes a todos los rincones del mundo gracias al bajo precio de los envíos. En sus orígenes, la tarjeta postal se presentó como un soporte cuyo fin principal era reducir el precio de los envíos postales y facilitar las comunicaciones interpersonales, sin embargo, los consumidores pronto lo tomaron como un objeto digno de ser coleccionado gracias a las continuas innovaciones que se iban produciendo en este campo. Además, hoy día podemos encontrar otro uso adicional a estas pequeñas cartulinas, ya que se tratan de un medio de comunicación eficaz tanto escrito como visual que permite acercarnos a las realidades sociales de la segunda mitad del siglo XIX y de todo el siglo XX, motivo más que suficiente para que sean incorporadas a larga lista de fuentes de las que se valen los historiadores (GUEREÑA, 2005: 35).

Thinlot ha visto en la tarjeta postal el soporte sobre el que ha quedado plasmada la gran memoria visual del siglo XX y que permite un acercamiento muy directo a los aspectos más relevantes de la sociedad del siglo pasado y es que, ciertamente, estas pequeñas cartulinas han logrado convertirse en verdaderos testimo-

nios del pasado, en un documento histórico de primer orden que cubre un espectro temporal de casi siglo y medio de nuestra historia. La riqueza documental que aportan tanto las imágenes que las ilustran como la información contenida en los breves textos del reverso resulta incalculable y aportan datos adicionales a los que se pueden encontrar en otro tipo de fuentes, ya sea documentación escrita, material o audiovisual (CRESPO JIMÉNEZ y VILLENNA ESPINOSA, 2007: 22).

Por otro lado, Josep Maria Brull i Alabart (2014: 193) se refiere a ella en estos términos:

Las postales son un mosaico de recuerdos de los principales acontecimientos, testigo fiel de situaciones personales vividas, portadoras de amor, mensajes, noticias o felicitaciones. Gracias a las postales podemos ver, conocer y recordar la manera de vivir de nuestros antepasados y evocar las propias experiencias, ya que mirándolas no solo contemplamos las imágenes, sino todo aquello que hay en su trasfondo.

Y es que ciertamente, estas imágenes han permitido un acercamiento mayor al conflicto, humanizarlo y ponerle rostro y, además, la ventaja que presenta este formato es la gran cantidad de ejemplares disponibles para consulta y la notable variedad existente, debido en gran medida a la popularidad con la que contaron en aquellos años.

Conforme pasaban los años se iban sucediendo grandes mejoras que permitían abaratar los costes de producción al tiempo que se iban haciendo más atractivas para el público. En gran medida la vida de la postal está ligada a la historia de la fotografía ya que muchos de los cambios que ha ido experimentando con el paso del tiempo son deudores de los avances que

se producían en el campo de la fotografía (RIPERT y FRÈRE, 2001: 75). En esta misma línea, Gisèle Freund (1993) puntualiza que "la industrialización de la tarjeta postal deriva directamente de la técnica fotográfica", es decir, cualquier avance que se daba en las técnicas de producción de imagen repercutía en favor de la postal de una manera muy directa.

Una vez que se alcanzó la técnica para la impresión gráfica a gran escala, Alemania, Austria y Suiza fueron quienes pasaron a controlar, casi en su totalidad, la industria y el mercado de la tarjeta postal (LARA LÓPEZ y MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2009: 65). Con el perfeccionamiento de la técnica y el aumento del atractivo de las tarjetas, pronto pasó a consolidarse como un bien de consumo más y desde los últimos años del siglo XIX y hasta finales de la Primera Guerra Mundial vivió lo que algunos autores como Gaja i Colomer (2009) denominan la "edad de oro de la tarjeta postal", unos años en los que resulta difícil imaginar la envergadura que llegaron a alcanzar los envíos de tarjetas postales (RIEGO AMÉZAGA, 2011: 3).

En el verano de 1914 estallaba el conflicto bélico de mayores dimensiones conocido hasta ese momento ocasionando una convulsión generalizada en todo el continente, pero, al contrario de lo que pudiera pensarse, los años de la Gran Guerra coincidieron con el momento en el que estas tarjetas alcanzaron su mayor esplendor, ya que lejos de verse afectada por la paralización de los envíos internacionales, fue precisamente cuando su producción despegó. Así, durante los años de duración del conflicto algunos países europeos vivieron un auténtico frenesí en los envíos de estas pequeñas cartulinas, debido, en gran medida, al gran volumen de soldados movilizados para el combate y el *boom*

experimentado en las comunicaciones postales. La cifra de envíos alcanzó unas cotas altísimas, novedad que incorporaba respecto a los conflictos bélicos anteriormente mencionados y es que, gracias a las propias características que presentaban, se convirtieron en el medio ideal para mantener en contacto a ese gran número de desplazados, así como en un eficaz transmisor de ideas políticas (ZERVIGÓN, 2010: 58).

Los soldados que participaron en la Gran Guerra, separados de sus familias por miles de kilómetros, acudieron a las tarjetas postales para poder comunicarse con sus familiares y, debido al bajo precio de su envío, rápidamente consiguieron un volumen de envíos similar al de las cartas durante las décadas anteriores. Por ello, es muy frecuente encontrarnos con postales escritas por los propios soldados y que eran dirigidas a sus seres queridos, de las cuales resulta más que interesante analizar tanto la imagen o motivo elegido para su decoración como el mensaje que enviaban. Los militares se aprovecharon enormemente de ellas debido a su gratuidad y su fácil acceso, por lo que el uso de la tarjeta trajo consigo numerosos beneficios. Además, también se convirtió en un medio muy bien visto por los mandos militares ya que al ir descubiertas, era más fácil llevar a cabo la censura sobre ellas e interceptar aquellos mensajes que no considerasen apropiados o que pudiesen poner en peligro al ejército o a futuras operaciones militares.

Sin embargo, esa labor de comunicación no se limitaba solo al ámbito de los soldados y de sus familiares, ya que para el público que se encontraba lejos del combate, las tarjetas postales, sobre todo las fotográficas, también fueron un medio excelente, al permitirles acercarse hasta prácticamente la línea de



Die Weihnachts-Urlauber kehren in den Schützengraben zurück (Los turistas navideños vuelven a las trincheras). Fechada después de la Navidad de 1914, la escena muestra el regreso de las tropas al frente, cargados con palas para retirar la nieve acumulada dentro de las trincheras. Fuente: New York Public Library

batalla y apreciar en muchos casos la devastación que la guerra estaba generando en todo el continente. Así, la abundante producción de diferentes escenas en los campos de batalla y la multitud de tomas de localidades destruidas, provocó un rápido interés entre los editores de tarjetas postales, que consiguieron atraer enormemente a la clientela y ajustar su producción a la demanda del mercado.

Por último, además de la función comunicativa anteriormente mencionada, las postales sirvieron para difundir las ideas que desde los gobiernos de las potencias beligerantes se pretendían imponer.

La guerra desde un primer momento se creía corta y, de hecho, los soldados que fueron movilizados en los primeros meses mantuvieron siempre la esperanza de poder regresar a sus hogares para la Navidad de

1914. Sin embargo, con el giro que tomó a finales del primer verano, esa creencia rápidamente se fue disipando y la alegría inicial se tornaba en preocupación al ver que el conflicto iba tomando una escala cada vez mayor y que se iba alargando de manera indefinida. El desgaste psicológico producido por el estancamiento en el frente durante el primer año de conflicto obligó a los gobiernos de las naciones implicadas a buscar recursos que contrarrestaran ese desánimo generalizado a la par que consiguiera desmoralizar a un enemigo que se presentaba más fuerte de lo que se había considerado. Este nuevo recurso fue la propaganda de guerra y con él, las diferentes agencias de comunicación buscaron diversos canales para hacer llegar esas ideas tanto a las tropas como al gran público: prensa, carteles, fotografías, panfletos, radio y una larga lista de medios entre los que, evidentemente, también se encontraba la tarjeta postal. La genialidad de la postal frente a otros formatos residía en la facilidad que tenía para aunar en un mismo soporte el mensaje escrito y mensaje visual, lenguaje que por otro lado ya había sido ensayado en otros medios como los llamativos carteles editados en estas mismas fechas. Podríamos decir que el mensaje escrito en este caso pasaba un tanto desapercibido y allá donde aparecía, ejercía de complemento a la imagen, bien para aclarar lo que conceptualmente mostraba o bien para reforzar la idea. De esta manera, lo que se pretendía era centrar la atención del usuario en la imagen dotada con una gran carga ideológica ya que buscaba movilizar a la población a favor de la causa o posicionarla en contra del enemigo.

La industria de la producción estaba por aquel entonces muy desarrollada y se convirtió en un verdadero negocio, ya que en torno a ella se crearon

empresas dedicadas a la fabricación, edición y venta de las mismas. Se puede afirmar que se había establecido toda una industria al servicio de la postal, todo un entramado que trataba de satisfacer la demanda cada vez mayor y más exigente de estos soportes. Este negocio dio lugar a la experimentación y a la búsqueda de nuevos productos que ofrecer y así, con el paso del tiempo, fue posible encontrar en el mercado tarjetas dibujadas con cualquier técnica, otras decoradas con relieve, desplegadas, esmaltadas e incluso perfumadas.

Por otro lado, la temática, a pesar de su amplitud, siempre tenía de fondo una alusión a la contienda, en unas ocasiones de manera más directa y en otras de manera más conceptual. De entre toda esta diversidad de temas, cabe señalar algunos de los principales conjuntos de tarjetas postales fotográficas editados en esos años como son las decoradas con imágenes tomadas en el frente, aquellas que muestran los avances técnicos introducidos en la Gran Guerra, las ilustradas con los retratos de los diferentes dirigentes de las potencias europeas o las decoradas con imágenes de ciudades en ruinas y que son testigos de la devastación de la contienda, grupo al que se dedicará el resto del texto.

4. El patrimonio en la postal de guerra

Como ya se ha señalado, la tarjeta postal se había consolidado en la Primera Guerra Mundial como un elemento de comunicación plenamente eficaz y con un repertorio temático amplísimo: arte, catástrofes, desnudos, avances tecnológicos, ciudades, paisajes, monumentos, vida cotidiana y así una interminable larga lista de motivos (CRESPO JIMÉNEZ y VILLENA ESPINOSA, 2007: 38-39). Prácticamente todo resul-

taba de interés para ser plasmado en una postal y así, por ejemplo, la naturaleza constituye uno de los principales reclamos: los campos, los bosques, el mar o las montañas, al igual que las construcciones de todo tipo: viviendas, edificios rurales, fábricas, monumentos, castillos o iglesias, independientemente de su calidad arquitectónica (RIPERT y FRÈRE, 2001: 79).

Gracias a las tarjetas postales disponemos de un enorme álbum fotográfico con un amplio abanico iconográfico que cubre prácticamente todo el día a día de todos esos años. En este sentido, las postales supusieron una ampliación del repertorio fotográfico, ya que previamente las fotografías que circulaban eran mayoritariamente retratos enviados a través de las tarjetas de visita y fue a raíz de la generalización de la tarjeta ilustrada cuando los fotógrafos dieron a conocer su amplísima producción, hasta entonces limitada en cierta medida por el problema de los soportes, el incipiente desarrollo de la técnica o la dificultad para proceder a la multiplicación de una misma imagen (RIPERT y FRÈRE, 2001: 80 y GUEREÑA, 2005: 46).

Sin embargo, en estas páginas pretendemos centrar la atención sobre uno de los mayores conjuntos de postales editadas en aquellos años, las que tienen como protagonista de la imagen al patrimonio arquitectónico. Cierto es que la relación que establecemos entre guerra e imagen parece conducirnos, en la mayor parte de los casos, al dolor que se experimenta al contemplar cadáveres o cuerpos mutilados, pero sin duda, también nos genera dolor y asombro ver cómo el patrimonio es víctima de los daños de la guerra. En los primeros años de duración del conflicto circularon por toda Europa millones de tarjetas ilustradas con imágenes tomadas en el frente y que tenían como sujetos a los propios



Soissons. Autour de la Cathédrale. Vista de la Catedral de la localidad francesa de Soissons después del bombardeo en septiembre de 1914. Fuente: Colección de Esther Almarcha Núñez-Herrador

soldados movilizados, tanto en escenas que podríamos calificar de bélicas como en otras en las que el ambiente era más relajado. Con todo, a pesar del éxito continuo de estas postales a lo largo de toda la contienda y de su efectividad propagandística, llegó un momento en el que el lenguaje empleado dio un giro y el objeto preferido para ser fotografiado dejó de ser el soldado en su día a día y pasó a ser la destrucción ocasionada en el territorio por parte del bando enemigo. Así, se empezaron a multiplicar por todo el continente postales con imágenes de pueblos enteros devastados y que daban cuenta de los efectos de la guerra y de la devastación que estaba acarreado.

Tal y como acertadamente señala Alejandro Pizarroso (2009: 21), la Primera Guerra Mundial no se puede entender sólo desde el punto de vista militar, político o económico, ya que la propaganda y el uso de los medios de comunicación es un aspecto fundamental

que sin duda llegó a jugar un papel decisivo en el desarrollo de la contienda. Propaganda y guerra han ido siempre de la mano, pero nunca se vieron tan unida como en las guerras modernas.

Precisamente fue en la Primera Guerra Mundial cuando ésta adquirió categoría científica y se convirtió en una actividad sistemática ya que, en todas las potencias implicadas en el conflicto, se crearon poderosos aparatos estatales que se encargaron de diseñar fuertes campañas persuasivas y que dieron como resultado algunos de los momentos más brillantes del ejercicio de la persuasión de masas (PIZARROSO QUINTERO, 2009: 40).

En este punto resulta preciso abordar un aspecto que tuvo especial importancia en el lenguaje de la propaganda en la Gran Guerra y que encuentra en este tipo de postales fotográficas uno de los principales campos de actuación: la *atrocity propaganda*. Dicho tipo de lenguaje, orquestado en el seno de los gobiernos de los países aliados, hace hincapié en los actos violentos cometidos por las tropas de las potencias centrales, sobre todo por parte de Alemania, y con él se pretendía resaltar su barbarismo y ganar así una justificación más a la intervención militar por parte de las tropas, sobre todo en los momentos en los que la contundente intervención por parte de los Aliados pudiera estar cuestionada.

Desde los primeros meses de su puesta en marcha esta campaña propagandística reportó numerosos beneficios, ya que Alemania quedó presentada ante el resto del mundo como un enemigo inflexible y capaz de cometer cualquier tipo de atrocidades. De esta manera, los actos de violencia contra soldados e incluso civiles, el saqueo llevado a cabo en las poblaciones por las que avanzaban las tropas, la destrucción de antiguas biblio-

tecas y catedrales y pueblos enteros, la violación o la tortura, pasaron rápidamente a convertirse en unos temas recurrentes sobre todo en el lado de las potencias aliadas. De entre todos ellos las imágenes más repetidas son las poblaciones asoladas por los bombardeos alemanes y así, ciudades francesas y belgas como Lieja, Lovaina, Ypres, Reims o Arras se transformaron en auténticas ciudades "mártires" que habían quedado devastadas por un enemigo inhumano. Con ello, se consiguieron crear dos imágenes muy bien diferenciadas: por un lado, la crueldad de las atrocidades cometidas por los bárbaros alemanes (actuación que se extendía al conjunto de la nación) y por otra, la indefensa Bélgica, que se presentaba como el primer mártir de guerra (PÉREZ CASANOVA, 2014: 127).

Así, conforme la guerra se alargaba en el tiempo y crecía en destrucción, las postales con ruinas se fueron posicionando los primeros puestos en los mercados de toda Europa y se convirtieron en un material propagandístico de primer orden a la par que en un producto muy demandado entre la población (PÉREZ CASANOVA, 2014: 121).

Ciertamente, la representación del patrimonio arquitectónico no supuso, ni mucho menos, una novedad en la Primera Guerra Mundial, ya que desde varias décadas antes del estallido de la contienda, la arquitectura había acaparado notablemente la atención de los focos. Los monumentos y otras construcciones relevantes venían acaparado una especial atención para los fotógrafos, lo que ha permitido a su vez que la imagen se haya consolidado como un canal de comunicación excelente para la arquitectura. En consecuencia, son frecuentes las campañas fotográficas donde las construcciones eran el protagonista indiscutible de esas vistas como, por

ejemplo, la *Mission Heliographique*, proyecto iniciado por la Comisión de Monumentos Históricos de Francia en el año 1851 con el fin de fotografiar los monumentos más destacados del territorio francés y que se convirtió en un catálogo de la grandeza del patrimonio inmueble del país gallo. El fruto de ese intenso trabajo fueron 300 negativos que recogen y muestran el estado en el que se encontraban todos estos elementos patrimoniales en el momento en el que fueron inmortalizados (ARGERICH FERNÁNDEZ, 2015: 104 y ARMESTO AIRA, 2015: 8).

Apenas cinco años después, los miembros de la *Société française de Photographie*, en su sesión de 1856 nos dejan la siguiente consideración:

Una de las aplicaciones más interesantes de la fotografía es la reproducción fiel e incontestable de los monumentos y documentos históricos o artísticos que el tiempo y las revoluciones finalmente terminarán por destruir (PÉREZ GALLARDO, 2013: 34).

Como fácilmente podemos detectar, en ambos casos tenemos presente la idea de conservar y difundir aquello que forma parte de nuestra civilización para evitar que se pierda para siempre.

Por otro lado, en esos mismos años el fotógrafo francés Ernst Lacan, en su obra *Esquisses Photographiques a Propos de L'Exposition Universelle et de la Guerre D'Orient*, sumaba un valor añadido a la fotografía en su relación con la arquitectura al situarla como medio de propaganda patriótica para las obras y construcciones realizadas contemporáneamente (PÉREZ GALLARDO, 2013: 37).

Siguiendo esta línea podemos extraer uno de los motivos que llevaron a la utilización de elementos arquitectónicos en la decoración de las tarjetas, ya que en esta decisión encontramos ese contenido patriótico



Carte postale d'Arras détruite. Una parte de la Petite Place, donde las casas son de origen español, enteramente destruida. Como se puede apreciar, la toma ha sido elegida cuidadosamente con el fin de buscar un resultado más impactante, al mostrar las rocas amontonadas en todo el primer plano de la tarjeta. Fuente: Europeana

señalado, no con la intención de mostrar nuevas construcciones o ensalzar a sus promotores, sino con el fin de mostrar la destrucción de un elemento común a todo un pueblo. El uso de determinados bienes patrimoniales como componente que identifica al conjunto de la población era un recurso ya utilizado, sin embargo, los gobiernos de los países implicados en la Gran Guerra supieron sacar el mayor rédito posible del mismo y lo utilizaron con un innegable acierto. De esta manera buscaban la reacción o movilización de los ciudadanos ante la destrucción de los elementos que les unían o identificaban como miembros de la misma comunidad, elementos que en la mayor parte de los casos habían sido reducidos a escombros.

Que un paisaje que ha sido devastado por una batalla pueda ser bello parece algo difícil, sin embargo, todavía conservamos en nuestro pensamiento esa



Intérieur de l'église Saint-Sauveur bombardée. La serie a la que pertenece esta tarjeta presenta vistas de Verdún y de sus monumentos después del bombardeo alemán. En este caso la brutalidad del ejército alemán se ve reforzada por la sacralidad del lugar y la decapitación de una de las estatuas de los santos. Fuente: Europea

visión tan extendida en el Romanticismo de encontrar belleza en la ruina, de asombrarnos al contemplar un páramo desolado y tomado por la destrucción. Ya desde mucho antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, la ruina también se había consolidado como un motivo digno de ser fotografiado, aunque en los primeros momentos era la ruina arqueológica la que copaba el interés de los fotógrafos, asociada en parte al ideal romántico. Sin embargo, la ruina contemporánea acaparó la atención del objetivo con un significado diferente, más vinculado a la propaganda y la denuncia del enemigo, sobre todo después de determinados acontecimientos bélicos o catástrofes naturales. Fue en la Gran Guerra cuando quedó incluido plenamente como elemento propagandístico y como muestra de la barbarie cometida por el enemigo, a lo que se sumaban otra serie de recursos que daban



Reims. Panorama des Ruines, vue vers le Théâtre. Imagen tomada desde las torres de la Catedral de Reims que da cuenta del estado en el que quedó tras el paso de las tropas alemanas. Fuente: Colección de Esther Almarcha Núñez-Herrador

más dramatismo a la escena, como por ejemplo la ausencia total de presencia humana a través de calles desiertas y espacios inhóspitos.

Al margen de este concepto de fotografía denuncia que se pretendía conseguir y el interés por mostrar la destrucción, lo cierto es que la imagen se cuidaba al máximo y en la mayor parte de los casos se buscaba que quedase resaltado el valor arquitectónico o la belleza del edificio fotografiado. Esto sin duda hacía aumentar el deseo de adquirir los bellos ejemplares que desde las imprentas francesas, británicas o alemanas se enviaban al mundo entero. A día de hoy, consultar cada una de estas tarjetas nos ayuda a conocer la maquinaria propagandística orquestada desde los diferentes gobiernos y los motivos utilizados en función del fin que persiguiese cada una de ellas. Además, las postales ilustradas de la Primera Guerra Mundial y, en especial, estas vistas

topográficas de ruinas no dejan de ser un fiel testimonio de las destrucciones causadas al patrimonio arquitectónico europeo durante la guerra y de esta manera, el legado que nos dejan posee un valor adicional, ya que permite conocer las trazas originales de la mayor parte de estos edificios, que lógicamente se perdieron durante la guerra y fueron borradas con las sucesivas reconstrucciones (DANCHIN, 2011).

Estas postales fueron utilizadas tanto por los franceses como por los alemanes con el fin de probar la barbarie del contrincante, por lo que el abanico es lo suficientemente amplio como para cubrir poblaciones devastadas de uno y otro bando. No obstante, sin duda fue Francia quien sacó más rédito a la difusión de las mismas y, por consiguiente, el número de ejemplares editados en este bando es considerablemente mayor. Gracias a la publicación de estas imágenes se instauró desde el inicio de la contienda un diálogo paralelo al propio conflicto y que constituye uno de los aspectos más interesantes de aquellos años.

Con esos ataques directos al patrimonio, la imagen del Imperio Alemán se vio seriamente dañada, sobre todo después de momentos claves como el incendio de la biblioteca de Lovaina en agosto de 1914, el bombardeo de la catedral de Reims en septiembre de ese mismo año o la destrucción del campanario de Arras en octubre también del año 1914.

Por ello, con el fin de contrarrestar esta situación, desde el gobierno del Káiser se puso en marcha una campaña de contestación a estas acusaciones que pretendía, por un lado, limpiar la ya deteriorada imagen del Imperio y por otro, presentar al mundo los daños que el territorio alemán también estaba sufriendo por parte de los aliados. En este sentido,



Westlicher Kriegsschauplatz. Die Kirche des von den Franzosen vollständig zerschossenen Ortes Brimont bei Reims. (Escenario bélico occidental. La iglesia de Brimont cerca de Reims, completamente destruida por los franceses). Este es uno de los ejemplos de contestación por parte del Imperio alemán con los que intentaban mostrar los daños que las tropas francesas también estaban generando a su paso. Fuente: New York Public Library

el gobierno alemán también promovió la difusión de tarjetas postales con imágenes de ruinas acompañadas de pequeños mensajes escritos en alemán, aunque no alcanzaron, ni de lejos, el mismo impacto que tuvieron las postales francesas. La mayoría de ellas se limitaban a copiar el lenguaje empleado en las tarjetas en Francia y mostraban la devastación y la destrucción de la misma manera: ciudades enteras arrasadas, calles con escombros amontonados y edificios públicos o religiosos dañados (DANCHIN, 2011).

Algo que se ha mencionado anteriormente de pasada, pero que conviene mencionar de nuevo es la censura de las imágenes en los años de guerra, ya que no todas recibían el visto bueno para ser enviadas. El control que se podía ejercer sobre las postales resultaba más

eficaz al tener la imagen y el mensaje al descubierto, por lo que fue uno de los soportes de comunicación preferidos por los altos cargos militares. Sin embargo, frente a la censura que se llevó a cabo en las postales con imágenes del frente, las que mostraban ruinas pudieron circular sin ningún tipo de problema, ya que constituían las evidencias más directas de la destrucción física de la guerra y por lo tanto interesaba su difusión en gran medida. Esto no viene sino a demostrar la utilización de estos recursos como medio de propaganda utilizado para conmover a la población ante la destrucción ocasionada y el uso arbitrario que se hace de la imagen en función de las ideas que se busquen difundir.

5. Conclusión

Como hemos podido comprobar, si bien la postal nació a mediados del siglo XIX, se puede afirmar que fue en el trascurso de la Primera Guerra Mundial cuando sus cifras ascendieron hasta unos niveles superiores y su producción alcanzó su máximo desarrollo. Los beneficios que presentaba este nuevo formato hicieron que se convirtiera en un elemento propagandístico de primer orden, en un arma de guerra no usada hasta entonces y que tuvo un papel decisivo en el propio devenir de los acontecimientos.

Sin duda, gracias al análisis de estas postales podemos extraer una ingente cantidad de información sobre el periodo histórico en cuestión, por lo que también queda más que probada su utilidad como fuente histórica. Por otro lado, resulta conmovedor el hecho de contemplarlas, ya que, de toda la gran colección de tarjetas ilustradas existente, éstas son las que mejor permiten al espectador forjarse una idea del

nivel de destrucción que se alcanzó en la Gran Guerra y es que en aquellos años no solo se perdieron millones de vidas, sino también miles de elementos patrimoniales, algunos de los cuales no pudieron nunca llegar a recuperarse y otros hoy día presentan un aspecto que poca relación guarda con el original.

Este hecho generó una verdadera conmoción en el seno de una población que veía cómo sus edificios más significativos o incluso sus propias viviendas eran pasto de las llamas u objetivos de las bombas lanzadas desde los aviones. Los bombardeos aéreos alemanes tuvieron un gran impacto en aquellos años y generaron desconcierto en una población que se vio sorprendida por los mismos. Ante esta situación y como hemos podido comprobar, la tarjeta postal logro posicionarse como uno de los mejores testigos visuales, así como uno de los medios más adecuados para contrarrestar el vacío que generó tal destrucción.

Bibliografía

- ARGERICH FERNÁNDEZ, I. (2015). "Fotografía y archivo" en *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 10, pp. 101-117.
- ARMESTO AIRA, A. (2015). "Arquitectura y fotografía: utilidades cruzadas" en Gastón, C. (coord.). *Fotografía como arquitectura. Click 1*. Barcelona: Iniciativa Digital Politècnica y Prensas de la Universidad de Zaragoza
- BAYOD CAMARERO, A. (2010). "La fotografía histórica como fuente de información documental" en *Curso de Técnicas de investigación en patrimonio inmaterial*. Dároca.
- BRULL I ALABART, J. M. (2014). *La targeta postal a Tarragona: 100 anys d'història (1897-1996)*. Tarragona: Arola Editors.
- CAMARERO CALANDRIA, E. y VISA BARBOSA, M. (2013). "Fotoperiodismo y reporterismo durante la I Guerra Mundial. La Batalla del Somme (1916) a través de las fotografías del diario ABC" en *Historia y Comunicación Social*, 18, pp 87-108.
- CRESPO JIMÉNEZ, L. y VILLENA ESPINOSA, R. (2007). "Fotografía y Patrimonio" en *Fotografía y patrimonio: II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 13-20.
- DANCHIN, E. (2011). "Destruction du patrimoine et figure du soldat allemand dans les cartes postales de la Grande Guerre" en *Amnis, revue de civilisation contemporaine Europes-Amériques*, 10, <<https://amnis.revues.org/1371#text>> [Consulta: 10-01-2017].
- FREUND, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GAJA i COLOMER, X. (2009). "Menuda història de la targeta postal a Manlleu 1903-2009". <<http://www.cercle-cartofilcatalunya.com/documents/menuda-historia-manlleu.pdf>> [Consulta: 20-12-2016].
- GUEREÑA, J. L. (2005). "Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX" en *Berceo*, 149, pp. 35-58.
- IBÁÑEZ CASTEJÓN, L. (2013). "Cuerpo y fotoperiodismo de guerra en Occidente" en *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, 4, pp. 173-200.
- KOSSOY, B. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cátedra.
- LARA LÓPEZ, E. y MARTINEZ HERNÁNDEZ, M. J. (2009). "El nacimiento de la tarjeta postal en Jaén (1902-1941): la construcción social de la imagen de una ciudad" en *Contraluz: Revista de la Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico*, 6, pp. 65-92.
- LASSWELL, H. (1938). *Propaganda Technique in the World War*. Nueva York: Peter Smith.
- LOMA MURO, E. (2011). "Del compromiso ético a la manipulación. Las fotografías de un reportero de guerra en Bajo el fuego (R. Spottiswoode, 1983)" en *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 2, pp. 98-112.
- PANTOJA VALLEJO, A. (2007). "La memoria en la fotografía. El discurso visual de la historia" en *Fotografía y patrimonio: II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 100-117.

- PÉREZ CASANOVA, G. (2014): "Raemaekers y *Picardol*: la imagen del ejército alemán en la Gran Guerra desde una perspectiva aliadófila" en Gómez, F., Goñi, J. M. y Macías, D. (eds.), *La guerra: retórica y propaganda (1860-1970)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PÉREZ GALLARDO, H. (2013). *Fotografía y arquitectura en España, 1839-1886*. Madrid: Universidad Complutense. Tesis Doctoral.
- PIZARROSO QUINTERO, A. (1999). "La historia de la propaganda: una aproximación metodológica" en *Historia y Comunicación Social*, 4, pp. 145-171.
- PIZARROSO QUINTERO, A. (2009). *Diplomáticos, propagandistas y espías. Estados Unidos y España en la Segunda Guerra Mundial: información y propaganda*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RIEGO AMÉZAGA, B. (2011). "Una revisión del valor cultural de la tarjeta postal ilustrada en el tiempo de las redes sociales" en *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 2, pp. 3-18.
- RIPERT, A. y FRÈRE, C. (2001). *La carte postale: son histoire, sa fonction sociale*. Paris: CNRS Editions.
- ZERVIGÓN, A. M. (2010). "Postcards to the front: John Heartfield, George Grosz and the Birth of Avant-Garde Photomontage" en *Postcards: ephemeral histories of modernity*. University Park: The Pennsylvania State University Press, pp. 54-69.

MUJERES EN Y PARA UNA GUERRA: ESPAÑA, 1936-1939. LA MIRADA DEL FOTÓGRAFO SANTOS YUBERO, CRONISTA GRÁFICO DE MADRID

Beatriz de las Heras y José Manuel Peláez¹
Universidad Carlos III de Madrid y Universidade do Minho

Resumen

El desarrollo tecnológico de la época y el interés creciente del público por las revistas ilustradas y los noticiarios documentales propiciaron que la Guerra Civil Española se convirtiera en el marco perfecto para poner en marcha una cobertura visual sin precedentes del conflicto. Convertido en la capital del "¡No pasarán!" y en símbolo de la lucha global antifascista, Madrid pasó a ser muy pronto el objetivo de fotógrafos de todo el mundo, cuyas instantáneas inmortalizaron la ciudad del momento y la vida cotidiana de sus habitantes. Entre todos ellos sobresaldría la figura de Santos Yubero, cuya obra constituye una aportación imprescindible para la memoria visual del siglo XX en nuestro país.

Palabras clave: Guerra Civil Española; fotografía; Madrid; Santos Yubero; mujer.

Abstract

The technological development of the epoch and the increasing interest of the public in the illustrated magazines and the newsreels they propitiated that the Spanish Civil war was turning into the perfect frame to start a visual coverage without precedents of the conflict. Turned into the capital of "¡No pasarán!" and symbol of the global antifascist struggle, Madrid happened to be the photographers' target of the whole world, which snapshots immortalized the city of the moment and the daily life of his inhabitants. Between all of them there would stand out the figure of Santos Yubero, whose work constitutes an essential contribution for the visual memory of the XXth century in Spain.

Keywords: Spanish Civil War; photography; Madrid; Santos Yubero; woman.

¹ Este artículo se inscribe en el marco de dos proyectos de investigación en los que participa la Dra. Beatriz de las Heras: Proyecto de Investigación de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España: "La fotografía como documento para la Historia. Descubriendo el Madrid de la Guerra Civil a través de la mirada de Martín Santos Yubero" (HAR2012-35514), desarrollado en el Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid, y Proyecto de Investigación "Memória, Património e Construção de Identidades" (FCT: uID4059) del Centro de Investigação e Memória de la Faculdade de Letras de la Universidade do Porto.

1. Introducción: fotógrafos y conflictos bélicos en España

España ha desempeñado un papel muy importante en la evolución de la denominada fotografía de guerra (GONZÁLEZ, 2015). Una trayectoria histórica condicionada por una sucesión casi constante de enfrentamientos civiles, asonadas y golpes militares, motines y levantamientos populares y conflictos coloniales de distinta laya ha posibilitado un marco perfecto para el desarrollo de esta especialidad, cuyos orígenes hay que situar, en nuestro país, en la Primera Guerra de Marruecos de 1859-860, y en el reportaje tomado de aquella contienda por el ítalo-malagueño Enrique Facio.

La conflictiva situación interna, y la posterior cadena de conflictos coloniales en los que se vería envuelto el país provocarían que diferentes fotógrafos decidieran sumarse a la nómina de aquellos aguerridos pioneros. Así, con el paso de los años, nos toparemos con nombres hoy prácticamente olvidados, como los de José Rodrigo- autor de un impactante reportaje sobre el levantamiento cantonal de Cartagena, en 1873-, José de Robles -a quién se deben las primeras instantáneas, en forma de grabado, de las revueltas en Cuba, en 1874- , Manuel Arias - que inmortalizaría para la revista barcelonesa *La Ilustración Artística* el conflicto hispano-filipino en la década de 1890- y, especialmente, con la retratista catalana, aunque afinada en Málaga, Sabina Muchart- posiblemente, la primera mujer fotógrafa de guerra en todo el mundo de la que tenemos constancia- , cuyos reportajes sobre la guerra hispano-marroquí de 1893 ilustrarían, también bajo la forma de grabados, las portadas de la prensa catalana del momento.

Con la llegada del siglo XX, la fotografía de guerra española entró en una nueva y decisiva fase. Los conflictos, persistentes, en Marruecos permitieron la aparición y desarrollo de dos magníficas generaciones de fotoperiodistas, entre los que destacaron los Campúa, padre e hijo, Company, los Alfonsos y Díaz Casariego. Ellos fueron quienes, realmente, dieron forma y estatus a la profesión, y allanaron el camino para el selecto grupo de fotógrafos españoles que, ya en la década de los años treinta, retrataría la realidad de la España republicana e inmortalizaría la Guerra Civil Española de 1936-1939.

El desarrollo técnico del momento, el conflicto ideológico y social propio de estos años, el interés, creciente, entre el público por las revistas ilustradas y los noticiarios documentales, el carácter simbólico del conflicto -el primer enfrentamiento en suelo europeo entre las potencias fascistas y un Estado democrático- y ese seductor halo de romanticismo que terminaría por envolverlo constituyen el caldo de cultivo en el que florecería una cobertura visual sin precedentes de la guerra. A España acudirían lo más granado del fotoperiodismo internacional, de Robert Capa a David Seymour, pasando por Hans Namuth, André Papiillon, Georg Reisne, Jean B. Frederic Alloncherie, Jean Moral, Raymond Lécuyer, Kati Horna, Walter Reuter, Georges Ansel o la malograda Gerda Taro. Y junto a ellos desempeñaría su oficio, con destacada eficacia y pericia, un grupo de fotógrafos españoles entre los que destacarían, por méritos propios, Luis Torrents, Agustí Centelles, Albero y Segovia, los hermanos Mayo o el madrileño Santos Yubero, a cuya obra pasamos revista en las páginas que siguen.

2. Fotografiar Madrid en guerra, 1936-1939

Durante la Guerra Civil Española, los fotógrafos se volcaron en salir a las calles de Madrid buscando las instantáneas que inmortalizaran la vida en la retaguardia y, bajo autorización expresa de los jefes de sección, en el frente (DE LAS HERAS, 2015). Eran conscientes de que mucha gente los consideraba héroes por tener la misión de custodiar la memoria del acontecimiento más importante de la historia contemporánea de España. A pesar de esto, los fotógrafos no trabajaron libremente ya que el Gobierno fue consciente, desde el primer momento, de la necesidad de controlar las imágenes que se tomaban del conflicto. Fue tal el nivel de explotación propagandística que la prensa de la época criticó duramente al gobierno republicano (que censuró estas críticas) por estar más concentrado en hacer grandes campañas que mostraran visualmente las maldades fascistas y las bondades de los anti-fascistas que en el propio desarrollo militar del conflicto: "Y puesto que estamos resueltos a que ninguna falta quede sin corregir, ¿no será menester que alguna vez nos pongamos a pensar si desde el Comisariado de Guerra, por ejemplo, no se está atendiendo más, mucho más, a la propaganda de partido –no el nuestro, ciertamente- que a servir calladamente las exigencias que la guerra plantea?" (texto censurado en *El Socialista*, 19 de febrero de 1937). El soporte más empleado en estos trabajos propagandísticos fue el visual, debido a su capacidad de persuasión, que le hacía un arma más que sugerente para condicionar a un público deseoso de información y fácilmente manipulable ante el avance de la contienda, de tal modo que fotografías tomadas en el frente y en la retaguardia invadieron las páginas de periódicos y revistas.

La primera medida de control se tomó el mismo 19 de julio de 1936, en las primeras horas tras la sublevación militar, cuando se inició una campaña de incautación de periódicos, locales y tiendas de fotografía de la ciudad, siendo 232 las casas de fotografía que fueron intervenidas hasta el 5 de diciembre de 1937. Al margen de la intervención, se estableció en doble control de los fotógrafos. Desde el punto de vista industrial y comercial, la Sociedad de Fotógrafos y Similares de Madrid y, posteriormente, el Sindicato Provincial de Artes Gráficas de Madrid, fueron los máximos responsables del funcionamiento del sector fotográfico, mientras que el control artístico y documental quedó en manos de las autoridades políticas de la ciudad a través de los ministerios, delegaciones, subsecretarías y oficinas de propaganda (sobre todo la Oficina de Propaganda e Información, el Ministerio de Propaganda, y la Delegación de Prensa y Propaganda de la Junta de Defensa de Madrid).

Estas autoridades ejercieron una fuerte censura sobre el trabajo de los fotógrafos, censura que se entendía como un mal necesario en un período tan complejo como el de una guerra: "Todos los censores somos enemigos de ella; pero la ejercemos como una colaboración ineludible y por necesidades imperiosas de la guerra existiendo una perfecta camaradería entre todos nosotros, que aspiramos a un ideal común: el triunfo de la idea" (*Crónica*, 21 de marzo de 1937). La censura fue muy fuerte porque la fotografía no era sólo un elemento propagandístico sino también, por ser el medio más cercano a la realidad, un soporte contenedor de información privilegiada que no podía caer en manos del enemigo, por lo que desde las tribunas responsables se realizaron continuos llamamientos

para evitar que esa información pudiera emplearse en contra de sus intereses.

Al margen del control y la censura, los fotógrafos tuvieron que enfrentarse a otros problemas en su ejercicio profesional. El primero, y más grave, fue el de la falta de suministros (escasez de cámaras, películas de acetato, líquidos para las emulsiones y papel fotográfico) que incluso llevó a los profesionales a rescatar sus antiguas cámaras de placas (LÓPEZ MONDÉJAR, 2005). Esta falta de materiales afectó también a los periódicos y revistas, por lo que el número de fotografías publicadas se fue reduciendo considerablemente con el avance de la guerra, especialmente a partir de la segunda mitad del año 1937.

Por otro lado, algunos fotógrafos fueron llamados a filas o ingresaron como voluntarios. Es el caso de Alfonso Sánchez Portela, que lo hizo en el Centro de Unidad de Instrucción Militar del Ejército del Centro de Segismundo Casado, o de Faustino del Castillo, creador del colectivo Foto Mayo, quien abandonó su puesto en los periódicos *El Heraldo de Madrid* y *El Liberal* para trabajar acompañando al V Regimiento de Enrique Lister.

Los peligros fueron constantes para aquellos reporteros que fotografiaron el frente o la retaguardia, ya que tuvieron que sufrir los constantes bombardeos sobre la ciudad. De hecho, muchas casas de fotografía quedaron dañados por el ataque de la aviación alemana, como el estudio del fotógrafo Alfonso en la calle Fuencarral – hecho que le obligó a trasladarse al que tenían sus hijos en la calle Santa Engracia (y que también sufrió la furia de la aviación italo-alemana poco tiempo después), y la mayor parte sufrieron bombardeos mientras realizaban su trabajo, tal y como contó uno de los fotógrafos de la agencia Mayo: “Volví yo de Brunete, cuando sentí

que sobre nuestro coche volaban cuatro aviones negros. Los que veníamos en él tuvimos que dejar el auto y tirarnos al suelo, porque los pajarracos empezaron a soltar bombas. Un cuarto de hora estuvieron así. Seis u ocho píldoras cayeron muy cerca de donde yo estaba. Cuando terminó el bombardeo estaba enterrado y rodeado de hoyos abiertos por las bombas” (*La Voz*, 5 de diciembre de 1937). Incluso varios murieron como consecuencia de accidentes durante el desempeño de su trabajo, como en el caso de Gerda Taro. A estos peligros se uniría el de la represión tras la guerra. Fue patente la urgencia con la que el gobierno de Francisco Franco, tras el final de la guerra, requirió a los profesionales de la fotografía el trabajo realizado durante el conflicto con la intención de elaborar un informe sobre su actividad. Muchos padecieron la represión por su identificación con la causa republicana y fueron inhabilitados por la ley de Responsabilidades Políticas, entre ellos Albero y Segovia, los hermanos Vidal, Gaspar, Torrents, Centelles, Diaz Casariego, los Hermanos Mayo (que se exiliaron a México) o Alfonso. Otros, sin embargo -como es el caso del fotógrafo que nos ocupa- apenas fueron molestados por las nuevas autoridades franquistas y no dejaron de trabajar, sin mayores problemas, hasta su jubilación.

3. Santos Yubero, cronista gráfico de Madrid

Miembro de la denominada segunda generación de reporteros gráficos españoles, y fotógrafo autodidacta, Martín Santos Yubero es uno de los más importantes cronistas gráficos de la España del siglo XX. A través de su mirada podemos rescatar sucesos y acontecimientos desde los años 20 hasta mediados de los 70 (DE LAS HERAS, 2015).

Nació en el barrio madrileño de Vallecas el 17 de agosto de 1903, aunque pronto se trasladó con su familia a su querido e inmortalizado Lavapiés. Sus primeros años estuvieron marcados por un padre ausente (salió de España esperando alcanzar una vida mejor en América) y una madre trabajadora y sola, de la que aprendió lo duro que era salir adelante: "Mi obsesión de siempre era la de abandonar la oscura rutina de toda la gente que conocía. No sabía muy bien lo que quería, pero sí tenía muy claro qué es lo que no quería...", según reconoció Yubero al foto-historiador López Mondéjar. El resultado de estas entrevistas se publicó en "Santos Yubero. Crónica fotográfica de medio siglo de vida española, 1925-1975" (2010).

Al cumplir los veinte años, adquirió su primera cámara fotográfica, una Kodak de cajón con la que realizó, todavía sin apenas conocimientos técnicos, sus primeras fotografías en concursos de belleza. Mientras se hacía con la tecnología, visitaba los estudios de los grandes fotógrafos de la época como Amador y Alfonso, sin dejar su trabajo como vendedor para poder ayudar a la familia hasta que un suceso cambió su destino: enfermó de tuberculosis, tras ser contagiado por su su novia Nieves Garvia –su primera mujer- y esta contingencia le llevó a ser ingresado en un sanatorio en la provincia de Ávila. Esta forzada estancia en la sierra abulense sería clave en su trayectoria posterior, ya que dedicó la mayor parte de este tiempo a familiarizarse con aquella cámara y el arte de la fotografía.

Realizando unas instantáneas, durante un festejo taurino en 1927, se le acercó Manuel Delgado Barreto, director de *La Nación*, que le compró sus fotografías y publicó su primer trabajo en prensa bajo el sello "Santos Yubero", además de nombrarle director gráfico

del periódico y pagarle 250 pesetas mensuales como reportero. Acababa de cumplir veinticinco años.

Compaginó su trabajo como redactor de este diario – órgano oficioso de la dictadura primorriverista- con el de fotógrafo libre (a pesar de su agradecimiento a Barreto Delgado, se sintió incómodo trabajando para un periódico defensor primero del régimen dictatorial y, más tarde, del ultra-derechismo de Renovación Española) y publicó fotografías en medios de distinta tendencia ideológica: *ABC*, *La Tierra* (de corte filo-anarquista), *Ya* y *El Debate* (ambos de la Editorial Católica) o *Luz* (diario republicano en el que coincidió con Alfonso y Alfonsito, y en el que estuvo contratado como trabajador fijo en la redacción), empleando una Rodeston alemana 10x15 que había comprado a un representante germano durante los primeros meses de la dictadura del general Primo de Rivera.

En 1933 se incorporó al *Diario de Madrid*, momento en el que comenzó a combinar el uso de su cámara de gran formato con una Contax de 35 mm. por la que llegó a pagar 1.000 pesetas. Al desaparecer el diario, a finales de 1934, volvió a trabajar como free-lance, ahora con los Benítez-Casaux, para, sobre todo, *Ahora* y *Estampa*, cobrando 10 pesetas por fotografía. Con ambos hermanos creó una agencia que se encargaba de suministrar información gráfica a distintos medios en España y en el extranjero (Alemania y la Unión Soviética, principalmente) y a través de la que vendían sus propias fotografías fuera del país, especialmente a Francia, Alemania e Inglaterra. La dupla Yubero-Benítez Casaux se interrumpió momentáneamente cuando el primero se hizo cargo del servicio gráfico del diario *Ya*.

Con el estallido de la Guerra Civil Española, Santos Yubero fue detenido e internado en la Cárcel Modelo

de Madrid el 20 de julio, por su antigua vinculación con la Editorial Católica. Gracias a la intermediación de Indalecio Prieto, pudo abandonar la prisión quince días después, aunque tuvo que enfrentarse a un grave problema, el peor para un fotógrafo en aquellos cruciales momentos: se había quedado sin su Contax tras la incautación del periódico *Ya*. Esto le obligó a trabajar con su antigua cámara de placas de 10x15.

Recuperó entonces la relación profesional con los hermanos Benítez-Casaux, muy bien situados -sobre todo César- por su vinculación a diversas organizaciones del Frente Popular: "Me di cuenta de que yo solo no podía afrontar las dificultades que entonces se nos presentaron a los fotógrafos. Ni era prudente trabajar solo, ni era conveniente para el trabajo, ya que había muchos frentes que atender. Así que decidí estrechar la colaboración con los hermanos Benítez Casaux, en especial con César, que había sido compañero mío en *Ya*. Aunque pudimos mantener la firma en *ABC* republicano, en *Mundo Gráfico* y en algunas publicaciones de Linares, tuvimos que hacer muchas chapuzas para poder sobrevivir, como retratar a los soldados y milicianos que iban a los frentes de la sierra y colaboraba en la defensa de Madrid. Estos retratos se los vendíamos a ellos mismos y luego los llevábamos a las redacciones de *La Libertad*, *Crónica* y *Ahora*. Y hasta eso se acabó en 1937, en que nos quedamos sin material fotográfico, sin películas, ni reveladores, ni papeles, ni nada, aunque la vinculación de César Benítez con el mundo del cine, nos proporcionó muchas colas de película, que nos servían para las cámaras de paso universal. Fue una verdadera pena, porque podríamos haber trabajado más en unos momentos tan decisivos de la historia española" (LÓPEZ MONDÉJAR, 2010). A

esto se sumó la dificultad que suponía el atraso de los pagos o su sustitución por vales emitidos por partidos y sindicatos. Al margen de los problemas, Yubero, sólo o en compañía de los hermanos Benítez Casaux,, se convirtió en un fotógrafo muy prolífico, y publicó en *ABC*, *Ahora*, *Crónica*, *La Libertad*, *La Voz* y *Mundo Gráfico*.

Con la llegada del Franquismo, Yubero no fue represaliado y obtuvo, rápidamente, el carnet oficial de prensa. Sin embargo, el fotógrafo contó en varias ocasiones que el responsable de Prensa y Propaganda, Manuel Aznar, le negó la documentación, algo que le obligó a trabajar, según sus palabras, "fuera de la ley" durante un tiempo. Esta afirmación contrasta con el hecho de que sus reportajes fueron publicados en la nueva prensa desde el mismo día de la victoria de los sublevados, por lo que su relato no parece concordar con la realidad.

Se incorporó así al equipo de reporteros considerados "leales", como Antonio Verdugo, José Zegrí, Sanz Bermejo, Pablo Teresa, Miguel Cortés o Zarco, y trabajó bajo el férreo control de las nuevas autoridades franquistas. Fue nombrado director de los servicios fotográficos del diario *Ya* en julio de 1939 y empezó a colaborar con otros medios como *Dígame*, publicación de la que fue responsable de fotografías desde 1940. Célebre por sus instantáneas taurinas, compaginó su trabajo en prensa con el libro-álbum "Manolete. El artista y el hombre", cuya publicación se retrasó hasta 1947, ya fallecido el torero.

Además, intentó crear un grupo de discípulos que siguieran su estela, fotógrafos entre los que se encontraba Manuel Sanz Bermejo, Ignacio Teresa, Lucio Soriano, Gabriel Carvajal, Luis Milla o Pepe

Cuadrado, que emplearon, a partir de mediados de los 50, cámaras Speed Graphic. El equipo se reunía en la casa-despacho-laboratorio de Yubero y éste, después de leer los periódicos, organizaba a los jóvenes para abarcar los distintos actos y sucesos que debían cubrirse. Por la tarde, se reunían en la redacción del periódico, donde el propio Yubero se encargaba de seleccionar las fotografías tomadas durante el día.

A lo largo de su vida profesional recibió distintos reconocimientos, como la Medalla de Oro de los Cruzados de la Fe, el 15 de febrero de 1948, el reconocimiento de sus compañeros del diario *Ya*, el 31 de julio de 1959, o el trofeo del Sindicato de Redactores Gráficos, el 20 de mayo de 1963. También organizó varias exposiciones a través de la Asociación de la Prensa.

En 1974 se jubiló, y dedicó su tiempo a cuidar sus negativos y mantener relación ocasional con los fotógrafos de su generación como Francisco y Segovia, los Alfonsos y los hermanos Benítez-Casaux. Esa tranquilidad profesional sólo se quebró en una ocasión, cuando fotografió la capilla ardiente del general Franco en noviembre de 1975.

Convirtió en una obsesión personal la tarea de inventariar su fondo con la ayuda desus sobrinas y, después, con la de Gabriel Carvajal. En paralelo, negoció la venta de su archivo, primero con la Agencia Efe y, después, a partir de 1985, con la Comunidad de Madrid. El acuerdo se cerró el 20 de junio de 1988 tras el pago de 1.750.000 pesetas.

Falleció en abril de 1994 habiendo cumplido su sueño: mantener activa su memoria y la de la ciudad que le vio nacer a través de la conservación de más de 500.000 fotografías.

4. La guerra civil española a través de la mirada de Santos Yubero

En el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid se conservan, escaneadas, 489.785 fotografías en distintos soportes (placas de vidrio, nitrato de celulosa, acetato de celulosa y poliéster y papel), tomadas por Yubero a lo largo de sus más de cincuenta años como fotógrafo profesional. Estas imágenes fueron adquiridas después de dos años de negociaciones capitaneadas en su origen por el Centro Regional de Conservación del Patrimonio. Su traslado definitivo se produjo el 7 de junio de 1995, tras su custodia provisional en la Dirección General de Medios de Comunicación de la Presidencia de la Comunidad de Madrid. El fondo está organizado (ES.28079 ARCM/30), siguiendo la catalogación original del fotógrafo.

De este total, más de 2.700 son instantáneas que conservan la imagen de espacios y personajes, sucesos y acontecimientos, de la ciudad de Madrid capital, entre el 18 de julio de 1936 y el 1 de abril de 1939, por lo que en esta cifra hemos incluido fotografías de los primeros días tras la entrada de las tropas sublevada en la ciudad.

Tras el análisis de cada unidad visual (DE LAS HERAS, 2012), las fotografías han sido catalogadas en función de la temática o el asunto representado. El 10.97% de las instantáneas está tomado en el frente, el 76.37% en la retaguardia y el 5.20% en la retaguardia militar, o espacio de la retaguardia ocupado por lo militar durante la contienda. Un 7.45% de las instantáneas muestra la imagen de los primeros días de una ciudad tomada por los sublevados tras el final de la guerra. El resultado pormenorizado de cada espacio, teniendo en cuenta el asunto retratado, es el siguiente (DE LAS HERAS y MORA, 2014):

FRENTE

Asunto	Número de Fotografías
Personajes	24
Mujer	6
Guardias e imaginarias	5
Preparando el combate	38
Escenas bélicas	17
Comunicaciones	6
Adiestramiento militar	10
Víctimas	12
Tareas cotidianas	38
Asueto	104
Total fotografías	260

De entre el total de fotografías que fueron realizadas por Yubero en primera línea destacan por número cuatro temáticas diferentes: retrato de "Personajes", "Preparando el combate", "Tareas cotidianas" y, con mucha diferencia, "Asueto", que supone un 9.23%, 14.61%, 14.61% y 40%, respectivamente, sobre el número de las tomadas en este espacio.

La alta cifra relativa a instantáneas que muestran a los milicianos en momentos relajados, antes o después de la batalla, tiene una explicación clara: para fotografiar en el frente era necesario solicitar un permiso específico al jefe del batallón correspondiente, permiso que solía concederse a un grupo numeroso de fotógrafos al mismo tiempo y en un espacio reducido, con lo que el resultado era muy similar entre los profesionales y, por tanto, poco interesante. Al margen del

RETAGUARDIA

Asunto	Número de Fotografías
Documentación y billetes	8
Política. Discursos	156
Política. Conferencias	101
Política. Inauguraciones y nombramientos	33
Política. Reuniones y visitas	49
Medios de transporte. Tranvías	3
Medios de transporte. Ambulancias	9
Personajes	221
Trabajo mixto	5
Ataque enemigo	3
Destrozos	66
Parapetos	28
Víctimas	11
Hombre. Trabajo	240
Mujer, Trabajo	231
Mujeres. Vida en la calle	55
Mujeres. Asueto y entretenimiento	4
Niños	58
Cultura	139
Espacios comunes	452
Total fotografías	1.872

interés o desinterés que Yubero tuviera sobre el retrato de batalla o las dificultades que pudiera encontrar para desarrollar su trabajo, lo que es indiscutible es que se acerca al espacio del frente desde una perspec-

tiva de lo cotidiano, de la vida de los milicianos en la primera línea en el momento en el que disfrutaban de charlas, lectura, juegos o de acciones relacionadas con el cuidado personal o de su espacio.

El espacio de la retaguardia es el más retratado por Yubero. Hemos dividido las instantáneas en 20 categorías temáticas diferentes en las que destacan, por número de fotografías, "Cultura", "Política. Discursos", "Personajes", "Mujeres. Trabajo", "Hombre. Trabajo", y "Espacios Comunes". Supone un 7.4%, 8.3%, 11.8%, 12.3%, 12.8% y 24.14%, respectivamente. Estas instantáneas resultan de un extraordinario valor documental para recuperar la cotidianeidad anormal de los madrileños en la ciudad durante la contienda porque su planicie visual ayuda a centrar la atención sobre el espacio y no sobre otras cuestiones más artísticas que despisten su lectura, al margen de custodiar la memoria del suceso o acontecimiento en el momento en el que se produce.

La retaguardia militar es el espacio menos retratado, entre otras cosas porque no es un lugar específico, sino que tiene que ver con un instante en el que el espacio de la retaguardia queda invadido por la vanguardia. Del conjunto, son dos los temas que sobresalen: el avituallamiento y el deporte, que suponen un 30.1% y 33.3% del total de fotografías, respectivamente.

5. Mujeres en guerra

Aunque la población civil –y, de forma singular, las mujeres– venían siendo las víctimas más desvalidas de las guerras desde la antigüedad, lo cierto es que la llegada del siglo XX, con su retahíla de conflictos de alta intensidad, agudizó las aristas de esta situación. Como ha señalado Joanna Bourke (BOURKE,

RETAGUARDIA MILITAR

Asunto	Número de Fotografías
Pidiendo documentación	1
Prisioneros	2
Desfiles y marchas	8
Intendencia	3
Almacenamiento y talleres de armas	6
Avituallamiento	37
Descanso del soldado	9
Ocio	3
Deporte	41
Tropas en la ciudad	9
Parapetos	3
Mítines	1
Total fotografías	123

2014), el estallido de la Primera Guerra Mundial, y su concepción de "guerra total", afectaron de forma global a la población civil, incidiendo de manera determinante –y dual– sobre la condición de millones de mujeres en todo el mundo. Si, por una parte, el uso de la violencia y el terror indiscriminados como armas de control social y político acentuaron los sufrimientos de la población civil, y de las mujeres en particular, por otro lado, la movilización, primero, y la invalidez y/o muerte de miles de combatientes, más tarde, provocó un cambio social de primer orden dentro de las estructuras sociales de Occidente. Millones de mujeres fueron incorporadas a un mundo –el laboral– que hasta

entonces había sido predominantemente masculino, y miles de ellas fueron movilizadas, además, en labores auxiliares. La experiencia bélica de las mujeres –decisiva para la supervivencia de la retaguardia y el propio esfuerzo de guerra- se convirtió así en el principal impulso del proceso de cambio social que Europa y Estados Unidos vivirían a partir de la década de los años veinte (COOKE y WOOLLACOTT, 1993).

Algo similar aconteció en nuestro país durante la Segunda República, primero, y en el transcurso de la Guerra Civil Española, posteriormente. Si la etapa democrática abrió expectativas insólitas para las mujeres españolas prácticamente a todos los niveles- derechos políticos y sociales, laborales, ley de divorcio, etc-, la guerra supuso la apertura de una nueva esfera de libertades en condiciones extremas. La experiencia bélica de las mujeres republicanas y su compromiso con la causa antifascista, en sus diferentes vertientes, permitió romper muchas de las barreras que las mantenían aisladas de la vida social y política. Como señala Mary Nash (NASH, 1999), “la guerra civil amplió los horizontes de la actividad femenina, abriéndole nuevos campos de acción”. Nuevas perspectivas que se hicieron especialmente evidentes en el terreno de las experiencias colectivas, de los discursos y, sobre todo, de las imágenes. El conflicto bélico, con su torrente de cambios acelerados, modificó también las figuras de la mujer en el bando republicano, quebrando las representaciones culturales dominantes –la perfecta casada, el ángel del hogar, la mala mujer- que la Iglesia y los sectores más conservadores de la sociedad española habían hecho suyos desde la etapa de la Restauración, y cuyo restablecimiento – tras la conmoción que habían supuesto los locos años veinte- venían exigiendo desde

el intento frustrado que la dictadura de Primo de Rivera había pretendido también en este campo.

Los fotógrafos, como testigos privilegiados del conflicto, en todas sus facetas, no tardaron en hacerse eco de esta realidad. En sus instantáneas quedaron grabados estos cambios, representaciones de un mundo en acelerado proceso de disolución, que sólo pudieron ser revertidos tras el triunfo arrollador de los insurgentes, por la fuerza avasalladora de las armas.

6. Mujeres en y para una guerra: los retratos femeninos de Santos Yubero

Desde el verano de 1936, la mujer republicana adquirió un papel antes impensable en la historia de nuestro país: el de protagonista de la retaguardia. El hombre debía partir al frente y esto se traducía en un reajuste de los roles de género, ahora marcados por la disolución de la figura masculina y la responsabilidad femenina en el espacio privado (asociado tradicionalmente a la mujer) y en el espacio público, incluyendo el trabajo en talleres y fábricas, en labores asistenciales e, incluso, en actividades de carácter político y sindical.

De este modo, las mujeres se convirtieron en sujetos de interés de la propaganda y la información nacional, y, por tanto, en objetivo de carteles, fotografías y documentales del momento. Baste con recuperar la portada de uno de los números del periódico *ABC*, en el que, bajo el lema: “¡Mujeres! ¡En pie!”, se muestra, a través de siete imágenes, un grupo de mujeres desempeñando distintas tareas, como el trabajo en un taller, arando los campos, asistiendo a un enfermo, conduciendo un tranvía, barriendo las calles, cocinando y dando un discurso (DE LAS HERAS, 2011). También la prensa extranjera dedicó decenas de páginas a la

labor realizada por las mujeres durante el conflicto, como el diario argentino *Noticias Gráficas*, que en una de sus portadas de 1936 publicó: "Escribe una Página de Heroísmo la Mujer Española", titular que iba acompañado de seis fotografías tomadas a mujeres desempeñando distintas actividades. Instantáneas como las capturadas por Santo Yubero, de las que se han conservado 296 fotografías en las que la mujer es la protagonista en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid:

MUJERES

Asunto	Número de Fotografías
Mujer en el frente	6
Mujer en la retaguardia. Trabajo	231
Mujer en la retaguardia. Vida en la calle	55
Mujer en la retaguardia. Asueto/entretenimiento	4
Total fotografías	296

Para iniciar un análisis en profundidad, vamos a dividir las instantáneas en tres grupos que corresponden a los prototipos de mujer (IGLESIAS, 1989) que podemos diferenciar en función de la actividad que desarrollaron durante la Guerra Civil Española: mujer de costumbres, sublime y antifascista. A través de ellas –y de sus retratos de la cotidianidad- Santos Yubero nos ofrece una visión más cercana, más ordinaria y menos espectacular del drama de la guerra. Al igual que otros testigos privilegiados del conflicto- como

la húngara Kati Horna- , su mirada se instala en un tiempo propio, el lapso anterior o posterior al acontecimiento. Por eso sus instantáneas- aunque carezcan del virtuosismo técnico de otros fotógrafos del momento- poseen esa fuerza expresiva, ese potencial crítico que le permite captar buena parte de lo inmutable dentro de los ecos chirriantes de la tragedia. Las escenas superan así su condición de meros teatros de los acontecimientos para convertirse en retratos singulares de un tiempo en el que violencia y cambio social se conjugaron para definir la realidad de un conflicto marcado por su carácter transversal.

6.1 Mujer de costumbres

Responsable de intentar el mantenimiento de un hogar en tiempos de guerra, este prototipo fue explotado por la propaganda republicana desde dos lentes diferentes: la que retrataba o presentaba a la mujer como sujeto pasivo ante la guerra (y que a su vez mostraba una dualidad: la mujer como víctima directa de las atrocidades de los sublevados o como objeto de salvación por parte de los antifascistas) o como sujeto activo, capaz de enfrentarse a la dureza del momento con una misión concreta: la supervivencia.

En el primer caso, mujeres representadas como víctima del enemigo, encontramos el retrato de aquellas que se enfrentan a los bombardeos y a los constantes traslados en busca de un refugio seguro, aunque no muestra el dramatismo -característico de las fotografías de Yubero- de los instantes más duros, tal y como se puede ver en la siguiente fotografía, en la que se retrata la huida de mujeres vestidas de luto y cargadas de sus enseres, en busca de un lugar seguro para sobrevivir al final de la guerra.



Fondo Fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Sig. 30941.10

En el segundo caso, las mujeres representadas como objeto de salvación, identificamos imágenes, en la mayoría de los casos, que tienen como protagonista la solución a uno de los problemas más terribles del conflicto: el hambre, como en estas en las que se muestra un comedor social que alimenta a mujeres trabajadoras de la industria de guerra en 1937, y a

mujeres en una cola de avituallamiento, recibiendo una bolsa de comida del Socorro Rojo Internacional en 1937.

En el tercer caso, mujeres representadas como sujetos activos, dedicadas, generalmente, a la búsqueda de alimentos o material para su uso como combustible, tal y como se muestra en las siguientes instantáneas.



Fondo Fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Sig. 30941.21



Fondo Fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Sig. 148.7



Fondo Fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Sig. 30941



Fondo Fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Sig. 30943.028

La primera, en la que se ve a mujeres haciendo una cola para obtener carbón en 1937, y la segunda en la que una mujer y sus hijos recogen palos y maderos para utilizarlos en la cocina y para calentarse.

6.2 Mujer sublime

Capaz de combinar su faceta de ama de casa con la de voluntaria o asalariada en trabajos de refuerzo en la retaguardia, dentro de este prototipo podemos



Fondo Fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Sig. 30977.4

hacer una diferenciación si atendemos a la actividad que estas mujeres realizaron: la responsable de las labores asistenciales, del trabajo en el sector servicios y de la industria de guerra. Son numerosas las fotografías localizadas de voluntarias prestando atención médica a civiles y milicianos, recolectando donativos con objetivos solidarios, acompañando a heridos en los hospitales de la capital, dedicadas al almacenamiento y reparto de víveres, etcétera, en los dos espacios que quedaron divididos tras el estallido de la guerra: el frente y la retaguardia, tal y como se muestra en la siguiente imagen en la que una mujer atiende a unos niños en una calle de la ciudad en 1936 o en la que se retrata el empaquetamiento de libros en la librería del Frente Popular de la calle Alcalá en 1937.

Sin embargo, las fotografías más llamativas son las que muestran a las mujeres trabajando en el sector servicios (como las que recogen imágenes de taqui-



Fondo Fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Sig. 31370.2

lleras o responsables de la apertura de puertas en el Metro en 1938, supervisadas en este caso, por la atenta y vigilante mirada de un varón) o en la industria o talleres de guerra (como ésta en las que se fotografía a mujeres confeccionando ropa para el frente en los talleres de los almacenes Quirós en 1936).

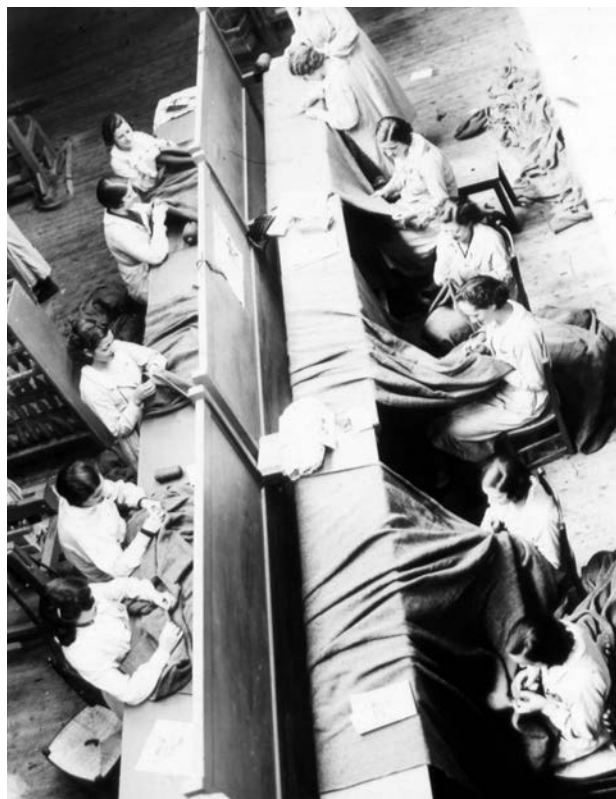


Fondo Fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Sig. 30947.1

6.3 Mujer antifascista

Responsable de luchar contra el enemigo a través de su voz en la retaguardia (la político-sindicalista) o a través de su fuerza en el frente (la miliciana). Durante la Guerra Civil Española existió una profunda admiración hacia la mujer responsable de alentar a los ciudadanos y militares que sobrevivían en Madrid, como se muestra en la siguiente imagen en la que se retrata a la diputada Margarita Nelken durante un discurso.

Sin embargo, fue la figura de la miliciana la que más fascinación causó ya que representaba una mujer que había capaz de abandonar el tradicional papel de hija, esposa y madre para convertirse en una defensora, en primera línea, de la ciudad. Este hecho llevaría a que su representación fuera continua tanto en la España republicana como en el extranjero. De hecho, son cientos los reportajes y entrevistas que tuvieron a las



Fondo Fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Sig. 43571.1

milicianas como protagonistas. Sin embargo, debemos tener en cuenta que el frente de Madrid no fue el más defendido por mujeres y como grupo "no constituyó un nuevo modelo de mujer asociada con la resistencia antifascista" (Nash, 1991), entre otras cosas porque durante el transcurso de la guerra no se dispuso ninguna política oficial de alistamiento femenino y porque a partir de octubre de 1936 se popularizó la consigna "Hombres al



Fondo Fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Sig. 30943.028

frente, Mujeres a la retaguardia”, lema que se convirtió en obligación tras la creación del Ejército Popular en enero de 1937. Por otro lado, salvo contadas excepciones, la mayoría de mujeres que lucharon contra el enemigo desde el frente se responsabilizó de las labores de soporte, reproduciendo los tradicionales roles de género: cocina, limpieza, higiene y enfermería.

Podríamos afirmar, pues, que la imagen de la miliciana, en el caso concreto de Madrid, fue más un objeto propagandístico, materializado en carteles, fotografía y cine, que una realidad. Como ejemplo, esta fotografía en la que una miliciana demuestra su destreza con el fusil ante la atenta mirada de un grupo de milicianos y civiles, incluyendo diferentes fotógrafos. De hecho, si nos fijamos atentamente, en la derecha de la imagen observamos como una mano sostiene una cámara que está retratando, al mismo tiempo que Yubero, la escena.



Fondo Fotográfico Martín Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Sig. 30943.028

Bibliografía

- BOURKE, J. (2014). *Wounding the World: How Military Violence and War-Play Invade our Lives*. London: Virago.
- COKE, M., y WOOLLACOTT, A. (1993). *Gendering War Talk*. P., New Jersey: Princeton University Press
- DE LAS HERAS, B. (2011). *Imagen de la mujer en el Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española de la Biblioteca Nacional de España. Madrid, 1936-1939* (tesis doctoral). Universidad Carlos III de Madrid, Getafe, España.
- DE LAS HERAS, B. (2012). *Fotografía e Historia. El testimonio de las imágenes*. Madrid: Vincent Gabrielle.
- DE LAS HERAS, B. (2015). *Fotografiar una ciudad sitiada. Madrid, 1936-1939*. Madrid: Ministerio de Economía y Competitividad.
- DE LAS HERAS, B. (2015). "Martín Santos Yubero, un cronista de Madrid" en de las Heras, B. (ed.). *Descubriendo el Madrid de la guerra a través de la mirada de Santos Yubero*. Madrid: Ministerio de Economía y Competitividad, pp. 107-166.
- DE LAS HERAS, B. y MORA, V. (2014). "Retratando el Madrid de la Guerra Civil. Santos Yubero en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid" en *Revista General de Información y Documentación*, 24 (2), pp. 343-371.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Antonio Jesús (2015). *Fotógrafos de guerra. La fotografía de guerra en España, 1859-1939*. Córdoba: Diputación Provincial.
- DE LAS HERAS, B. (2016). (Re)construyendo a História a partir da (re)apresentação visual: Memória da Guerra Civil Espanhola em Madri, por medio da fotografia" en *(Re)construyendo o pasado: o papel insubstituível do ensino da história*. Porto Alegre (Brasil): EDIPUCRS – Editora Universitária da PUCRS, pp. 66-90.
- IGLESIAS, G. (1989). "Derechos y deberes de las mujeres durante la Guerra Civil española: los hombres al frente, las mujeres en la retaguardia" en VV.AA. *Las Mujeres y la Guerra Civil Española*. Salamanca: Ministerio de Asuntos Sociales, pp. 109-117.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2010). *Santos Yubero. Crónica fotográfica de medio siglo de vida española, 1925-1975*. Madrid: Lunwerg Editores.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2011). El ojo público de Santos Yubero. *Descubrir el arte*, 143, pp. 66-71.
- NASH, M. (1999). *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.
- OVIEDO-SILVA, D. y PÉREZ-OLIVARES GARCÍA, A. (coords.) (2017). *Una ciudad en guerra, 1936-1948*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

LA “PHOTOGRAPHIC PHOTOSYNTHESIS” DE HEATHER ACKROYD Y DAN HARVEY

Carlota Santabárbara Morera¹
Universidad de Zaragoza

Resumen

Los artistas británicos Heather Ackroyd y Dan Harvey innovaron en el campo de la fotografía creando un proceso fotográfico de captación de la luz vinculado con un soporte sensible en el que introdujeron el factor biológico de las plantas. Este nuevo proceso creativo lo llamaron: la “photographic photosynthesis”, que se trata de un tipo de fotografía que impresiona la luz sobre un soporte debidamente preparado que contiene semillas de hierba en la emulsión, por lo que bajo una iluminación controlada se genera pigmentación por la clorofila, en tonos verdes y amarillos. Este efecto cromático dura unas tres semanas más o menos, pero cabe destacar cómo, gracias a la colaboración con investigadores científicos, se ha conseguido prolongar el efecto de la pigmentación por más tiempo, manteniendo las obras bajo niveles muy bajos de iluminación. Se ha conseguido de este modo, retrasar el proceso de degradación de la imagen, alargando la vida de la obra, una obra que es irremediamente efímera.

Palabras clave: Fotografía, fotosíntesis, conservación, arte efímero, degradación, conservación preventiva, arte contemporáneo.

Abstract

The british artists Heather Ackroyd and Dan Harvey innovated in the field of photography creating a photographic process of light capture linked to a sensitive medium in which they introduced the biological factor of plants. This new creative process was called: “photographic photosynthesis”, which is a type of photography that impresses light on a properly prepared support that contains grass seeds in the emulsion, so under a lighting controlled make pigmentation by the chlorophyll, in green and yellow tones. This chromatic effect takes about three weeks or so, thanks to the collaboration with scientific researchers, it has been possible to prolong the effect of pigmentation for longer, keeping the works under very low levels of illumination. It has been achieved in this way, to delay the process of image degradation, lengthening the life of the work, a work that is irremediably ephemeral.

Keywords: Photography, photosynthesis, conservation, ephemeral art, degradation, preventive conservation, contemporary art.

¹ Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza.

1. Introducción

La palabra fotografía toma el origen de dos voces griegas Photos (luz) y Grafos (escribir), así es que por fotografía entendemos escribir o dibujar por medio de la luz. (ANTONIO SEY, J. 1861, p. 12).

Desde que el primer procedimiento fotográfico se hiciera público con el daguerrotipo, no han cesado las investigaciones técnicas y científicas para mejorar un proceso que lograba capturar la realidad y dejarla impresa en un soporte físico. De este modo la fotografía supone la materialización de la utopía renacentista, que tras largas investigaciones con la cámara oscura y complejos sistemas ópticos de espejos se conseguía lo que conocemos actualmente como fotografía.

Sin embargo, a mitad del siglo XX, con las vanguardias, el concepto mismo de arte se redefine en cuanto a materiales, procedimientos y técnicas, pero sobre todo a nivel conceptual, y del mismo modo ocurre también con la fotografía, que se revisa y reinventa, como es el caso de los artistas británicos Heather Ackroyd y Dan Harvey que consiguen un nuevo método de impresión lumínica mediante la unión de la fotografía y la biología.

Por otro lado, la preocupación por la conservación de las obras de arte, no exime tampoco a la fotografía, ya que desde el nacimiento de la misma, en los albores ya del siglo XIX, tanto los fotógrafos como los fabricantes de materiales fotográficos han mostrado su preocupación por aumentar la longevidad de los materiales, para conseguir la perpetuidad de las imágenes y la durabilidad de las películas fotográficas, que son *a priori* objetos inestables desde el punto de vista

químico. No obstante, a lo largo de la historia de la fotografía siempre ha habido una gran preocupación por la búsqueda de estabilidad de los soportes y las emulsiones, para así asegurar la permanencia de la imagen captada.

En las últimas décadas, y tras el paso de la fotografía analógica a la fotografía digital, se ha experimentado con numerosos procesos artísticos para generar nuevas expresiones de la imagen, y este es el caso de la fotografía fotosintética, que constituye un nuevo proceso fotográfico basado en la fotosíntesis de las plantas, lo que supone a su vez un reto para su conservación.

2. Heather Ackroyd y Dan Harvey

Heather Ackroyd y Dan Harvey son dos artistas británicos, ambos nacidos en 1959, se graduaron en arte en los años ochenta en Inglaterra, Heather en la *Manchester Metropolitan University*, en Cheshire, y Dan en el *Cardiff College of Art*, de Gales y en el *Royal College of Art* de Londres.

Desde los años noventa trabajan juntos en diferentes disciplinas, escultura, fotografía e instalaciones, así como obras de *land art*, siempre utilizando la hierba como medio artístico. Conceptualmente trabajan con el crecimiento de la vegetación, y el tiempo necesario para que esto ocurra, tratando estos conceptos reflexivos en relación a la vida orgánica y así conseguir, a través de sus creaciones, exponer líneas de argumentación en relación a la transformación de la naturaleza, los efectos del calentamiento global, la conservación de los ecosistemas o la contaminación del planeta.

Sus obras han sido expuestas en galerías de arte contemporáneo, museos, e instituciones públicas de todo el mundo.

2.1. Del *land art* al proceso fotográfico

El proceso artístico en el que basan sus creaciones esta pareja inglesa, consiste en la investigación de la sensibilidad que muestran las semillas de centeno a la luz para estimular su crecimiento. Es decir, se basan en el proceso bio-químico de la fotosíntesis para producir superficies estéticamente bellas e impactantes generadas de un modo natural, a partir del estudio de las semillas, así como el tiempo que requieren para crecer y las necesidades lumínicas necesarias para su desarrollo.

Ackroyd y Harvey, en sus intervenciones artísticas, solían superponer un manto de hierba sembrado de modo artificial sobre estructuras arquitectónicas, para así conseguir llamar la atención en la sociedad respecto a temas relacionados con la ecología y las políticas urbanas y medioambientales.

Entre las intervenciones más destacadas que podríamos considerar a medio camino entre la instalación y el *land art*, destaca el caso de *Dilston Grove* (2003), donde realizaron una impactante intervención cubriendo de césped las paredes interiores de una pequeña iglesia desacralizada de Bermondsey, en Londres, y cuya intervención fue costeada por LIFT en colaboración con *Café Gallery Projects and Artsadmin*.

Este *modus operandi* caracteriza su proceso creativo, sobre todo en los primeros años, envolviendo edificios emblemáticos con una capa vegetal que otorga a las superficies arquitectónicas una textura nunca antes vista hasta el momento, generando una sensación estética y ambiental única.

La instalación sobre paredes de césped había sido experimentada por los artistas ya en la década de los noventa en espacios interiores, como es el caso de *The Undertaking (L'Antre-Prise)*, presentada en el *Palais de*



Dilston Grove (2003), Ackroyd & Harvey
<http://cgplondon.org/wp-content/uploads/2016/02/dilston-grove_ackroyd-harvey_2-800x600.jpg>
en: <<http://cgplondon.org/dilston-grove/> (consultada el 13/01/2017)>

Chaillot de Paris en 1992, plasmando conceptos artísticos como el crecimiento, la decadencia y la muerte en una instalación muy escenográfica creada entre pasillos estrechos y escaleras.

Pero no sólo realizan cubrimientos de paramentos interiores, sino que destacan también por la creación de espectaculares mantos verdes de césped sobre superficies arquitectónicas en el exterior, consiguiendo un mayor impacto visual en la sociedad y llamando a la reflexión colectiva sobre cuestiones medioambientales. En esta línea de creación es de gran importancia *FlyTower* (2007), que fue una intervención de gran repercusión mediática, que consistió en la cubrición de las paredes correspondientes al lado norte y oeste del *National Theatre of London* durante varias semanas del verano de 2007, con la dificultad que ello acarrea.



FlyTower 2007, Ackroyd & Harvey, National Theatre, London
 <[http://www.siobhandavies.com/media/thumbnails/uploads/human-nature/ackroyd-and-harvey/flytower-2007,-ackroyd-&-harvey,-national-theatre,-london-\(3\)_page_image_500.jpg](http://www.siobhandavies.com/media/thumbnails/uploads/human-nature/ackroyd-and-harvey/flytower-2007,-ackroyd-&-harvey,-national-theatre,-london-(3)_page_image_500.jpg)>
 en: <<http://www.siobhandavies.com/admin/galleries/detail/ackroyd-harvey/> (consultada el 13/01/2017)>

La elección del lugar de actuación de esta pareja británica de artistas no es al azar, sino que constituye toda una estrategia de reclamo y llamada a la reflexión ante la población de problemáticas de carácter ecológico. Se trata de intervenciones muy visuales que al basarse en el crecimiento de la hierba, se puede percibir *a posteriori* todo el proceso de decadencia y decoloración de la apariencia verdosa creada en superficie, como si de una manta de terciopelo se tratara que poco a poco se degrada hasta perder por completo su fuerza tonal.

A pesar de que los inicios artísticos de esta pareja estuvieron siempre vinculados a la vegetación y la arquitectura en formato de instalaciones, poco a poco fueron investigando en relación a la reproducción de una imagen fotográfica en el medio que ellos habían siembre

trabajado a lo largo de toda su carrera: la hierba de centeno como material artístico, es decir, como elemento natural capaz de generar campos de color verde en diferentes tonalidades a partir de la clorofila.

Cuando Ackroyd y Harvey decidieron comenzar a experimentar con la fotografía y el crecimiento de la hierba para generar imágenes de gran formato, aprovecharon la pigmentación natural de la clorofila de las plantas para crear fotografías de cierta complejidad.

Cabe mencionar que a raíz de la creación de este innovador proceso creativo, han recibido numerosos reconocimientos internacionales por la creación de sus obras fotográficas basadas en el crecimiento de la hierba y la coloración por medio de la clorofila de las fotografías, incluyendo premios como el *Royal Academy of Arts Rose Award for Photography 2014*, el *Wu Guangzhong Prize 2012* de Arte e Innovación, el premio de arte de *L'Oreal y Science of Colour Grand Prize*, el *Wellcome Trust Sci-Art Award*, y el *National Endowment of Science Technology and Art Pioneer Award*. Por lo que se puede aseverar que se trata de un trabajo artístico de reconocido prestigio a nivel internacional.

Del mismo modo han recibido numerosos encargos institucionales, como es el caso de la inauguración del *David Attenborough Building* en Cambridge 2016, donde realizaron una serie de obras, incluyendo dos instalaciones que fueron premiadas por el Museo de Zoología y el *Cambridge Conservation Initiative*. Es destacable también cómo en 2015 realizaron el *History Trees*, que fue un encargo para el *Queen Elizabeth Olympic Park*, de Londres, donde se instalaron una serie de esculturas individuales que estaban realizadas parcialmente por la propia naturaleza enmarcando una de las entradas del parque.

2.2. La “fotografía fotosintética”, un proceso creativo en desarrollo

Heather Ackroyd y Dan Harvey comenzaron a utilizar un proceso que denominaron “fotografía fotosintética” en 1991, usando como materia prima la hierba. El proceso consistía básicamente en proyectar imágenes sobre una superficie donde se habían colocado las semillas de centeno, en las que al incidir la luz estas crecían creando la imagen deseada.

Este nuevo sistema de creación a partir de una imagen real se basaba en un proceso similar al proceso fotográfico analógico. Cabe recordar cómo este está compuesto estructuralmente por diferentes capas, pudiéndose comparar con el nuevo sistema inventado por los artistas ingleses. En primer lugar, en la fotografía tradicional, ha de existir un soporte o base sobre el que queda impresa la imagen que puede ser de papel, metal, vidrio o película plástica flexible, en segundo lugar, tiene que haber una capa transparente de aglutinante de gelatina, albúmina o colodión, y finalmente estaría la capa de sales sensibles a la luz que se encuentran en la capa de aglutinante donde se forma la imagen final. Esta última capa puede comprender plata metálica, platino, compuestos de hierro, pigmentos o colorantes orgánicos.

En el caso de la fotografía fotosintética, sin embargo, aunque estructuralmente se superponen también diferentes capas, de un modo semejante, los elementos varían totalmente. En este caso el soporte final está formado por un lienzo de tela rígida tensada sobre un bastidor, cuyas medidas son completamente libres y arbitrarias, por lo que no hay limitaciones creativas, el propio proceso de configuración de la imagen permite crear una fotografía de gran tamaño, diferenciándose

de lo que ocurre con los soportes de papel fotográficos que vienen determinados con unas medidas estandarizadas por el mercado.

El proceso de creación de las obras consiste en la proyección de luz a través de un negativo, que ha sido tomado previamente con un sistema analógico convencional. Esta proyección de luz filtrada incide sobre un soporte de tela preparado previamente a base de una capa de arcilla homogénea que sirve de base para adherir las semillas de cebada que al crecer en las zonas donde incide la luz crean la imagen resultante. Es decir, se trata de una superficie foto-sensible que va dibujando una imagen a base de campos de color verde en diferentes grados tonales cuya composición es de césped. Una materia biológicamente viva y en continuo crecimiento.

Este manto de hierba de cebada que va tomando diferentes tonos verdosos, va conformando la imagen y las zonas de claroscuro mediante la estimulación biológica causada por la proyección de la luz que emana un proyector de 400-W, que atraviesa el negativo de la imagen que se quiere obtener. Las sesiones de proyección de la luz sobre el soporte fotosensible, han de realizarse durante largos periodos de tiempo que pueden llegar a ser de varias semanas, para que se pueda completar el proceso de crecimiento de la cebada, por lo que el negativo que se utiliza como matriz ha de estar en un soporte de vidrio, porque si no acabaría quemándose con el calor del proyector.

Los negativos han sido considerados siempre como una herramienta para obtener una impresión positiva en la fotografía analógica tradicional, y del mismo modo ocurre en la fotografía fotosintética, sólo que el positivo en este caso se adquiere de un modo distinto, haciendo incidir la luz del proyector a través de dicho negativo.



Detalle de soporte de la fotografía fotosintética.

<https://static1.squarespace.com/static/5460e801e4b0f88a-2c19e66d/5462caace4b08eea0ad40582/5462cab9e4b098772e5a7423/1415760580545/256_RG_Timeline.jpg?format=750w> en: <<http://www.ricegallery.org/ackroyd-harvey/> (consultada el 13/01/2017)>

Las densidades variables de las zonas más claras y oscuras del negativo son las que producen una gama completa de medios tonos de color verde, realizando el control de los niveles de luz en cada área. Su gradación de tonalidad variará según la intensidad de la luz. A mayor incidencia de la luz, los verdes serán más oscuros, y en donde hay mayor ausencia de luz, se producirán los tonos más claros (amarillos). De este modo los artistas pueden conseguir un gran número de tonalidades obteniendo un resultado similar al de una fotografía en blanco y negro.

Este proceso creativo se realiza siempre bajo la supervisión controlada de los artistas, que favorecen la estimulación de diferentes zonas para favorecer la producción de la clorofila de la planta, activando así las variaciones tonales de la luz proyectada sobre la superficie. Por lo que se trata de un proceso artístico medido y cuidado y no de una mera proyección para realizar una imagen de un modo mecanizado.

En relación a las semillas de centeno, es interesante remarcar cómo los artistas británicos utilizaban un tipo de semilla desarrollada por un sistema de fitomejoramiento consistente en el cruce con un tipo de hierba de prado galés, resistente al calor, la escarcha y la sequía (pero, no a la luz).

El proceso de crecimiento de la hierba generaba una imagen en tonos verdes y amarillos similar a la de una fotografía, sólo que con una textura totalmente diferente.

La fotosíntesis usa la luz para producir glucosa, como la fotografía utiliza la luz para producir imágenes y Heather Acroyd y Dan Harvey han unido ambos procesos para crear retratos de césped, usando la clorofila como pigmento.

En relación a este tipo de obras creadas de manera biológica, destacan sobre todo los retratos en gran formato, donde se evidencia la plasmación visual del deterioro biológico de la hierba, y en consecuencia el borrado paulatino de los rostros y figuras representadas, con lo que la intención de mostrar simbólicamente la transitoriedad y fugacidad de la vida, queda representada de manera mucho más impactante a nivel visual y conceptual.

En cuanto a la conservación de este tipo de obras, es interesante recordar cómo las principales causas de degradación de la fotografía analógica, son sobre todo de carácter ambiental, por lo que es muy importante el control de la humedad y la temperatura, así como de la cantidad de luxes que puedan incidir en la superficie fotográfica. Del mismo modo, en el caso de la fotografía fotosintética la degradación se produce al incidir un exceso de luz continua sobre la hierba que ha crecido en la superficie fotográfica, de manera ya no focalizada y recortada (a través del negativo), sino homogénea, de luz ambiental. Por ello el deterioro de la imagen creada a partir de la hierba que ha crecido con diferentes tonalidades, derivará en un tono pardusco homogéneo que tenderá a hacer desaparecer la imagen. Y aunque de todos es sabido que la fotografía analógica también tiene una durabilidad limitada y se puede medir la cantidad de tiempo que puede estar expuesta a unos determinados luxes, lo que más llama la atención en la fotografía fotosintética, es la premura en la que las imágenes creadas desaparecen.

De esto se deduce que el propio proceso creativo de la fotografía fotosintética, aún basándose en un proceso más o menos tradicional de una superficie fotosensible a la luz para crear una imagen, tiene una

intencionalidad *a priori* de carácter procesual, es decir, tendente a desaparecer de un modo bastante prematuro, por lo que expresa explícitamente la despreocupación por su permanencia, pudiéndose afirmar que se trata de obras completamente efímeras.

Podemos sostener que son obras en las que se plasma plásticamente, no sólo la degradación gradual de la materia, sino también las propiedades orgánicas, incluyendo su descomposición. Sí que es cierto que el proceso de creación es lento y gradual, ya que éste forma parte de la propia vida de la obra. Una obra biológicamente latente que comprende la evolución de la semilla a hierba verde y cómo ésta se va secando poco a poco hasta consumirse, ya que se trata de un proceso creativo basado en el concepto de decadencia o transitoriedad material.

3. La degradación de la fotografía fotosintética

3.1. *Mother and Child*. Un caso de estudio

Desde los años sesenta en el ámbito de la cultura visual, se ha aceptado que las obras de arte tengan una vida limitada y en algunos casos incluso relativamente corta, este es el caso de la obra *Mother and child* (1998), que fue presentada como caso de estudio por Alison Bracker (restauradora en el *Royal College of Art of London*), y Rachel Barker, (Restauradora de pintura en *Tate Museum*), en el *14th Triennial meeting del ICOM-CC*, donde expusieron la conservación de esta obra como ejemplo paradigmático de la muerte física y estética de una obra de arte adquirida por una institución museística, cuyo caso fue presentado en comparación con otra creación del artista alemán Joseph Beuys, titulada: *Felt Suit* (1970), con las que se



Mother and Child (1998), Ackroyd & Harvey.
<<http://thesuperslice.com/wp-content/uploads/2012/07/08-Presence-Mother-and-Child-2001-Isabella-Stewart-Gardner-Museum-Boston-MA-800x1206.jpg>> en: <<http://thesuperslice.com/2012/07/26/giant-living-grass-portraits-created-by-photosynthesis-ackroyd-harvey/>> (consultada el 16/01/2017)>

ilustraba cómo una obra de arte puede llegar a ser considerada de carácter ruinoso por el propietario, más allá de la opinión que pueda merecer al respecto el artista.

Pero en el caso de *Mother and child*, no se trataba tanto de determinar si la decadencia de la materia constitutiva de la obra provocaba la declaración de esta como ruinoso, como había sido el caso de la obra de Joseph Beuys, sino más bien el debate que generó este caso de estudio consistente en si el desvanecimiento paulatino de la imagen hacía pervivir de igual modo el “espíritu” de la obra, ya que la degradación de la materia constitutiva era algo ligado a su propio proceso de creación biológico y sus propiedades orgánicas, incluyendo la descomposición.

La obra *Mother and Child* realizada por Heather Ackroyd and Dan Harvey en 1998 fue creada a partir de la fotografía tomada por Harvey, de Ackroyd y su hija Adele de ocho meses de edad, esta obra presentaba una problemática de conservación intrínseca a su propia génesis como fotografía contemporánea que experimentaba con su propia técnica de creación y con su carácter estético en constante cambio. Al haber sido creada con el proceso de la fotografía fotosintética, el proceso de génesis había durado unas dos semanas, conformándose la imagen de un modo paulatino y gradual gracias a la incidencia de la luz del proyector a través del negativo. Pero a pesar de lo laborioso que resultó la creación de esta obra, la imagen no duraría más de ventiocho semanas, dado que tendería a virar de color y por lo tanto a desaparecer los contrastes tonales de la obra. Sin embargo, el deseo de prolongar la longevidad de sus obras, llevó a los artistas a colaborar con *Institute of Grassland and Environmental Research* (IGER) en Wales en 1997, que es un instituto

líder en Reino Unido en investigación medioambiental, el cual les ayudó a desarrollar el proceso de inclusión de la cepa de la hierba en las fotografías para otorgar estabilidad a la superficie coloreada de verde por la clorofila, consiguiendo así retrasar el amarilleamiento de la imagen creada, dado que una vez que la hierba había crecido y el proceso de proyección lumínica se consideraba acabado, la obra iba perdiendo tonalidades verdes hasta convertirse en una superficie monotonal. Finalmente se consiguió retrasar este proceso de degradación disminuyendo los niveles de luz a los que era expuesta, y así inhibir los procesos fotosintéticos, permitiendo a los artistas preservar las modulaciones tonales, aunque con menor intensidad, durante años.

El problema fundamental surgió cuando el coleccionista americano Howard Stein les invitó a participar en una muestra de arte en 1998, en el *Santa Barbara Museum of Art's*, en la exposición titulada: '*Out of Sight: Imaging/Imagining Science*'. Llegados a este punto Howard Stein quiso adquirir la obra y al preguntar el precio de la misma para adquirirla, Ackroyd admitió que nunca se habían planteado vender este tipo de obras puesto que estaban avocadas a su destrucción final, por lo que consideró oportuno fijar un precio en relación al coste de su producción y el proceso de crecimiento de la hierba para la creación de la misma. El conflicto surgió cuando el coleccionista creyó adquirir la obra en sí misma, y ésta irremediabilmente, muy a su pesar terminaría desvaneciéndose. Pero en 2001, cuando los artistas británicos realizaron una residencia artística en el *Isabella Museo Stewart Gardner (ISGM)* en Boston, retomaron el trabajo *Mother and Child*, y plantearon, junto a la comisaria Pieranna Cavalchini, mostrar esa misma obra producida en diferentes

épocas, es decir, una comparativa de las obras donde la hierba estaba recién crecida y otras más antiguas, con la hierba de color pardo donde las tonalidades se habían homogeneizado. De este modo Cavalchini le pidió prestada a Stein la versión de 1998 y éste a pesar de ceder en el préstamo le comunicó que consideraba que la obra estaba literalmente muerta. Fue la comisaria la que afirmó lo interesante que resultaba la comparación de diferentes épocas de una misma obra proyectada y cómo había evolucionado en el tiempo, remarcando así el carácter de representación de la transitoriedad como algo realmente impactante a nivel visual.

Este tipo de creaciones contemporáneas plantean preguntas interesantes sobre la tradición de coleccionar la "perpetuidad", del modo que concebimos el arte hasta las vanguardias, entendiendo los museos como instituciones que han de conservar las obras de arte para la posteridad. Pero hemos de ser conscientes que hoy en día para preservar el arte contemporáneo, no nos vale tan sólo con conocer los materiales y técnicas utilizados, sino que también hemos de conocer el proceso y la intención que los generó. Es reseñable observar cómo el proceso de degradación de la imagen forma parte de la obra como concepto creativo procesual, por lo que el propio desvanecimiento y la decadencia de la materia es algo inexorable, intrínseco al método creativo de Ackroyd y Harvey.

En este caso la materia se degrada, al igual que ocurre con obras de otros artistas que utilizan materiales orgánicos, como es el caso de Dieter Roth con sus obras creadas con chocolate, o el ya mencionado Joseph Bueys, que considera la degradación de sus obras como parte de su "vida" evolutiva. Al utilizar este tipo de material artístico de rápida degradación, sin

duda la intencionalidad artística entra en contraposición con su conservación, sobre todo en el concepto tradicional que entendemos de conservación de la imagen y la materia constitutiva. En este caso la conservación viene de la mano de la preservación de la intención del artista y el mensaje conceptual que se ha querido evocar. En esta línea es interesante mencionar un cambio de actitud en lo referente a la conservación del arte contemporáneo, y lo importante que es conocer y conservar la intención del artista a la hora de crear una obra de arte.

Por ello deberíamos cuestionarnos el conflicto que supone la adquisición de obras de arte contemporáneo, sobre todo cuando se trata de obras efímeras, por parte de coleccionistas o instituciones museísticas, dado que entra en frontal contradicción el propio mercado y su afán de conservación, con la intencionalidad primigenia de la obra de desaparecer en un periodo de tiempo más o menos establecido. Se trata de una polémica aún vigente hoy en día, dado que los museos contemporáneos tienden a coleccionar y adquirir obras de arte que desconocen su durabilidad en el tiempo, siendo factible la pérdida no sólo de la obra en sí misma, sino también de la inversión realizada por parte de los coleccionistas.

Más allá de la permanencia o no de la clorofila en la superficie de la fotografía fotosintética, el proceso que producía posteriormente esta era de blanqueo y oxidación de la imagen, produciéndose su desvanecimiento. Es decir, que las fotografías llegaban a un estado ruinoso imposible de restaurar.

Pero los artistas defienden que la obra no ha muerto, sino que sufre un proceso de desvanecimiento paulatino, ya que la imagen permanece y todavía se puede intuir, dado que el proceso de desvanecimiento es lo que permanece, y por lo tanto no ha de considerarse

como una obra ruinoso. Es muy interesante observar cómo el proceso de degradación de la imagen forma parte de la obra como concepto creativo procesual, el propio desvanecimiento es fruto del acto creativo.

En la actualidad hay un creciente cisma entre los objetos adquiridos por las colecciones permanentes para quienes la estabilidad es la pregunta clave y la idiosincrasia de las obras producidas para exposiciones temporales.

porque la adquisición implica inherentemente “capturar” un momento histórico en un artista. Corremos el riesgo de negar y dejar de lado los objetos, su estética, o su proceso: intentando cosificar los objetos como reliquias de objetos contemporáneos.

3.2. La fotografía como arte efímero

En relación con lo anteriormente expuesto, hay que mencionar cómo en el arte contemporáneo se introducen la transitoriedad o la fugacidad como conceptos artísticos, ya no como representación formal, como ocurría en el barroco, sino como intencionalidad artística, de este modo la obra de arte tradicional se convierte en un gesto o una acción en sí misma, como es el caso del arte procesual que requiere de un tiempo para desarrollarse, como es el caso del *happening* en su máxima expresión.

En este grupo de arte performativo, que necesita de un desarrollo a lo largo del tiempo para alcanzar la intencionalidad con la que fue creada, es lícito citar obras que tienen como último fin la degradación y la desaparición. Este es el caso de la obra *Strange Fruit* (1968) de Zoe Leonard, formada por casi 300 pieles de fruta cosidas esparcidas por el suelo con la única intención de exhibir su lenta e irremediable pudrición.

El concepto del tiempo es representado en el arte actual a través del material mismo, sin duda influido por el pensamiento de Husserl y el existencialismo, que manifestaba plásticamente el conflicto interno y la preocupación de los artistas. Esto resulta de gran importancia a la hora de considerar los criterios de actuación en un ámbito filosófico-cultural que es necesario conocer para abordar la cuestión de la conservación.

La creación en el arte contemporáneo va unida a la innovación material y técnica, muchas veces obteniendo resultados nefastos para su conservación, por lo que hay que asumir que a día de hoy estas obras de arte son restos visuales-documentales de lo que fueron en su día, como si de un vestigio arqueológico se tratara, a sabiendas de que su estado de degradación llevará a una pérdida total de la misma de un modo irremediable.

De este modo la noción tradicional de obra de arte como algo permanente se pone en tela de juicio con la creación de obras y prácticas efímeras, que se comportan de manera más honesta con el tiempo vital del espectador. Gran número de propuestas actuales tienen la particularidad de que han sido realizadas con materiales que no son duraderos y en los que el proceso de desintegración es inherente a la composición de la propia obra.

Lo que no podemos negar en el arte contemporáneo es la importancia que adquiere el valor de la intención artística, tal y como afirman los italianos Oscar Chiantore y Antonio Rava en la introducción de su libro *Conservare l'arte contemporanea*:

El restaurador de arte contemporáneo es un pez fuera del agua, como lo definió bien Althöfer, si no se indaga profundamente en la intencionalidad artística para salvaguardar lo esencial de la obra de arte, que es en definitiva su mensaje recóndito. (CHIANTORE y RAVA, A., 2006: 7).

En este sentido es de gran importancia el método de trabajo planteado por el grupo de investigación de la *Foundation for the Conservation of Modern Art de Amsterdam*, que ya en 1993 propuso un modelo para guiar al proceso de decisión que precede a la restauración², y que consistía en un esquema de discusión preliminar para ofrecer el camino que llevará al razonamiento y a la toma de una decisión. Este protocolo de actuación plantea cómo en primer lugar es necesario recopilar toda la información referente a la obra, tales como noticias técnicas e históricas, así como averiguar el significado y la poética de la intencionalidad artística. A continuación, se ha de detallar el estado de conservación, para posteriormente determinar si la alteración del material es tan grave como para poder cambiar completamente o en parte el sentido original de la obra.

El arte efímero es aquel que nace con la intención explícita de desaparecer, para plasmar la idea de temporalidad o de fugacidad, ya que representa simbólicamente el deterioro y la degradación y su intención es transmitir dicho mensaje conceptual por lo que como tal debe ser respetado: "Son aquellas propuestas artísticas en las que la ejecución de la acción y la realización

² Proceso desarrollado sobre la base de un modelo elaborado de Ernst van De Wetering para el arte tradicional, *Modern art, who cares?*, Amsterdam, The Foundation for the conservation of modern art and the Netherlands institute for Cultural Heritage, 1999.

del significado de la obra confluyen en un transcurso temporal". (GONZÁLEZ).

Al tratarse de arte efímero, se trata de arte generado con la intención de que desaparezca en el futuro y tan sólo se podrá recurrir a la conservación preventiva como única intervención legitimada por la intención artística. En este caso la documentación se convierte en sí misma en el objeto artístico, soporte de la historicidad de la idea y de la imagen de la obra correspondiente a un proceso temporal concreto. Tal es el caso de la *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1970), de la que no quedan ya restos materiales, pero sí documentación gráfica de la misma.

El arte que llamamos contemporáneo, pasa de ser representativo a ser funcional, y con tal de conseguir sus fines expresivos los artistas comienzan a utilizar, no sólo nuevos materiales sino procesos de lo más dispares sin pensar en su adecuación, compatibilidad y perdurabilidad. (Montorsi, 1992: 19).

Estas son obras de arte que físicamente existen, pero son temporales, aunque su mensaje tiene ambición de perdurar en el tiempo. El objetivo del arte efímero es, por lo tanto, el de liberar su trabajo de los límites de las formalidades de lo académico y de lo tradicional, con el fin de abrir el arte al flujo del descubrimiento emocional y la atracción generada por la capacidad de innovación artística. En definitiva, todo ello da lugar a que se hayan producido numerosos cambios en el arte contemporáneo. Ahora las ideas y los conceptos son el arte y ya no es necesariamente la materia la protagonista de las manifestaciones artísticas. Ésta, en muchas ocasiones, actúa como vehículo transmisor del mensaje, produciéndose así un abandono de la visibilidad, por lo que es un arte dirigido a la mente, que

provoca la reflexión y que nos obliga no sólo a ser espectadores estáticos ante una obra, sino a enfrentarnos a ella con una visión crítica.

Como consecuencia de su propia esencia, este arte supone un gran problema en el ámbito de la conservación de los museos, ya que es un tipo de arte generado con la intención de desaparecer, que difícilmente admite la "musealización". En relación a esto, la única alternativa existente es la de intentar paralizar el deterioro, sabiendo que irremediamente se trata de un proceso que continua. Pero no debemos olvidar que la conservación debe estar ligada a la comprensión del mensaje y el significado de la obra, así como la importancia que ambos tienen.

Por otro lado, en relación con los aspectos estéticos y conceptuales, pueden aparecer conflictos respecto a si el deterioro de la obra forma parte de la propia esencia de la obra o no, así como qué importancia tiene en la transmisión del mensaje o cómo afectará a su expresividad. En este sentido entran en conflicto todos los aspectos relativos a la autenticidad de la obra y si el envejecimiento altera el mensaje y significado de la misma.

No debemos olvidar que el carácter procesual y perecedero del arte efímero entra en conflicto directo con la legislación española, (*Ley 16/1985 de 25 de junio de Patrimonio Histórico español*) que establece la protección, conservación y transmisión de los bienes culturales a generaciones futuras. Por contra, respecto a la Ley de Propiedad Intelectual (Real Decreto legislativo 1/1996, de 12 de abril), se establece el derecho moral de integridad, por lo que en el caso de las obras efímeras, la conservación o restauración de estas obras se convertiría en un atentado en contra de la intención del autor que la concibió con carácter temporal. Es

decir, que respetar la integridad de la obra supondría permitir su degradación, algo que por definición contradice las funciones tradicionales de los museos y de la profesión del conservador-restaurador.

A la luz de obras de este tipo, sin lugar a dudas la figura del conservador del museo ha de adaptarse a una nueva concepción artística y por lo tanto a nuevas metodologías de conservación y documentación ya que hoy en día debemos hablar de una nueva realidad artística y de nuevos valores que se incorporan a lo que socialmente aceptamos como arte. Valores como la intención del artista y el mensaje conceptual, la experiencia artística y la emoción buscada por el artista o transmitida a través de su creación.

Atendiendo a estos nuevos valores artísticos, nuestra obligación será por tanto conservarlos y documentarlos, con la precaución de no cometer falsificaciones histórico artísticas que desvirtúen el devenir artístico, pero que en la medida de lo posible mantengan viva la obra de arte. Por ello en la conservación del arte contemporáneo cuando las obras se encuentran en estado de ruina, quizás deberíamos sustituir el imperativo de la conservación por la documentación de la obra y su transformación y dejar que se degrade e incluso desaparezca.

Tenemos que admitir que no somos intelectualmente, emocionalmente o prácticamente capaces de reconocer y preservar las expresiones artísticas de las últimas décadas. La cuestión de calidad (y lo que es peor, qué mantener y qué no) no puede ser respondido por nadie hoy en día. Lo que sí que nosotros podemos hacer, siguiendo el espíritu de Brandi, es cambiar el imperativo de conservar por el imperativo de documentar, y así con el objetivo

de documentar todas las manifestaciones artísticas objetivamente y completamente, hará que sea posible su preservación en el futuro. (SCHÄDLER-SAUB, 2010: 67).

Bibliografía

- ANTONIO SEY, J. (1861). *La fotografía puesta al alcance de todos*. Librería de Juan Olivares, Editor. CGP London. <<http://cgplondon.org/dilston-grove/>> [Consultado: 30-01-2017].
- CHIANTORE, O., RAVA, A., *Conservare l'arte contemporanea, problemi, metodi, materiali ricerche*, ed. *Arte Contemporanea*. 2006, p. 7.
- GONZÁLEZ, C., *Artefactos temporales y responsabilidad artística*, en: <<http://www.um.es/vmca/download/docs/carmen-gonzalez.pdf>> [Consultado: 30-01-2017].
- MONTORSI, P. (1992). *Conservare il Arte contemporaneo*, Florencia, Nardini, pp. 19.
- Preprints of the 14th Triennial Meeting, The Hague, 12 - 16 September 2005*, ed. Janet Bridgland. ICOM Committee for Conservation. London: James & James, 2005. pp. 1009-1014.
- Rice Gallery. <<http://www.ricegallery.org/ackroyd-harvey/>> [Consultado el: 10/01/2017]
- SANTABÁRBARA MORERA, C. (2016). *Conservación de Arte Contemporáneo, historia, teoría y crítica*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. Tesis doctoral inédita.
- SCHÄDLER-SAUB, U. (2010). "Conservation of modern and contemporary art: what remains of Cesare Brandi's Teoría del restauro?", en *Theory and practice in the conservation of modern and contemporary art: reflections on the roots and the perspectives: proceedings of the international symposium held*. 13-14 January 2009 at the University of Applied Sciences and Arts, Faculty Preservation of Cultural Heritage, Hildesheim, London: Archetype Publications Ltd.

ARQUEOINSTANTE: 80 AÑOS DEL COMIENZO DE LA GUERRA CIVIL EN TOLEDO

Carlos Vega Hidalgo
Sergio Isabel Ludeña
Inés del Castillo Bargeño

Resumen

Desde el final de la contienda bélica que asoló España entre 1936 y 1939 se han realizado múltiples estudios sobre ella, que a lo largo de los años han ido variando su visión sobre este periodo. Las investigaciones más recientes se enfrentan a los puntos de vista partidistas e interesados que nacieron durante el franquismo. Cada vez más se utiliza una combinación de múltiples fuentes para estudiar este conflicto, entre las que destacan especialmente la fotografía, a través de la cual se documentó de manera detallada muchos de sus acontecimientos.

Este artículo aborda la investigación de un episodio concreto de la guerra civil española, el asedio al alcázar de Toledo. Tres meses (de julio a septiembre de 1936) que terminaron con la victoria del bando sublevado y se culminaron con la creación de una epopeya que ha perdurado en el tiempo. Con el objetivo de lograr una desmitificación y trazar una historia lo más fidedigna posible, se han utilizado diferentes vestigios que describen cómo fue el conflicto bélico en esta ciudad. Así, las siguientes páginas abordarán el análisis de una de las principales fuentes que sustentan dicha investigación, la fotografía de guerra, para comprender la Guerra Civil en Toledo.

Palabras clave: guerra civil española, fotografía histórica, Toledo, asedio al Alcázar, Robert Capa, Gerda Taro.

Abstract

Since the end of the conflict that devastated Spain between 1936 and 1939, a lot of studies and research has been carried out regarding this matter that, with the passing of the years, has experienced a change in the perspective of this period. The most recent researches of the Spanish Civil War have to deal with the point of views born with the *franquismo* (those in favor of Franco's regime). It's becoming more and more common the using of multiple sources, in which photography stands out because of the way it portrayed a lot of the events.

This article tackles the investigation of a specific episode of the Spanish Civil War, the siege to the fortress of Toledo. Three months (from July to September of 1936) that ended up with the notorious victory of the faction revolt, and was followed by the creation of an epic poetry that has remained through time. With the goal in mind of demythologizing this episode, and drawing a more reliable story, there have been used a lot of different vestiges that describe how the military conflict developed in this town. Therefore, through the next pages we'll deal with an analysis of one of the primary sources that supports this research, war photography, to have a better understanding of the Civil War in Toledo.

Keywords: Spanish Civil War, historical photography, Toledo, siege to the Fortress, Robert Capa, Gerda Taro.

1. Introducción

Arqueoinstante es una asociación cultural sin ánimo de lucro surgida de la colaboración del equipo de Toledo GCE y los miembros de Cota 667 Arqueología y Patrimonio, ambos estrechamente vinculados a la Facultad de Humanidades de Toledo (Universidad de Castilla-La Mancha). Nuestro ámbito de actuación se sitúa fundamentalmente en la ciudad de Toledo y su provincia en el contexto de la guerra civil española. Por supuesto, todo acercamiento a este conflicto se desarrolla desde una perspectiva científica e histórica, con un empleo de múltiples recursos, entre los que destacan especialmente la fotografía (el estudio del "instante") y los restos materiales (el estudio arqueológico).

La asociación, compuesta por un equipo profesional de arqueólogos, fotógrafos e historiadores, tiene como objetivo la divulgación y difusión del patrimonio histórico, cultural y arqueológico vinculado con la Guerra Civil, con el fin de dar a conocer a la sociedad en su conjunto la riqueza que este posee en la provincia de Toledo. En concreto, buscamos conseguir una sensibilización de la sociedad hacia la historia y el patrimonio del conflicto, desmitificar determinados falsos históricos y proteger y difundir el patrimonio fotográfico de este conflicto bélico.

Nuestra actividad lleva desarrollándose varios meses en este sentido por medio dos actividades principales, el taller de *Arqueoinstante: la Guerra Civil en Toledo* y la exposición temporal *Arqueoinstante: 80 años del comienzo de la Guerra Civil en Toledo*. El taller representa una experiencia visual en la que se ofrece la posibilidad de trasladarse a un periodo tan importante en nuestra historia como fueron los hechos acaecidos en la ciudad de Toledo durante los primeros meses de

la Guerra Civil. Mediante la combinación de imágenes actuales con fotografías de época, al mismo tiempo que se está físicamente en el entorno urbano del casco histórico, el espectador consigue una visión cercana de los escenarios en los que se desarrollaron los acontecimientos. Si a esto le añadimos un discurso histórico riguroso presentado por uno de los miembros del equipo, el participante se acerca de una manera viva al momento histórico. Además, se ha de señalar que el correcto desarrollo de esta actividad a lo largo de varios meses ha permitido divulgar resultados de las investigaciones, recopilar testimonios de personas que poseen o son herencia de memoria viva de la Guerra Civil y recabar datos de tipo sociológico y antropológico sobre el conflicto. Por otro lado, la exposición *Arqueoinstante: 80 años del comienzo de la Guerra Civil en Toledo* se ha localizado en dos espacios, la Facultad de Humanidades de Toledo y la Biblioteca de Castilla-La Mancha, y ha sido un medio de presentación de un discurso histórico elaborado sobre el desarrollo del episodio del asedio al Alcázar y sus consecuencias. Al mismo tiempo, ha sido muestra de la importancia de la fotografía histórico como fuente para el estudio y divulgación del conflicto.

Este trabajo que se expone a continuación supone el análisis de uno de los vestigios más importantes que se han empleado para alcanzar el conocimiento del inicio de la Guerra Civil en Toledo, la fotografía histórica. El conocido episodio del asedio al Alcázar despertó rápidamente un interés mediático por parte de ambos bandos, republicano y sublevado, y trascendió en la prensa nacional e internacional. La consecuencia de ello fue la presencia de un amplio número de periodistas y fotógrafos en la ciudad, que dio lugar a una

ingente cantidad de documentación fotográfica. Hoy, cuando se han cumplido ochenta años desde dicho acontecimiento, y gracias a esta fuente, podemos acercarnos con mayor detalle a lo sucedido durante esos días en Toledo.

El contenido que se presenta en las siguientes páginas no pretende explicar los hechos sucedidos durante el conflicto bélico, sino ser un acercamiento a la naturaleza del vestigio que supone la fotografía de guerra nacida en los años de la Guerra Civil y, en concreto, a aquella que se refiere al citado episodio de Toledo. Por ello, este trabajo ha quedado dividido en cuatro partes fundamentales (además de esta introducción y una breve conclusión). La primera de ellas se trata el valor de la fotografía como fuente histórica, sus dificultades y sus posibilidades de aplicación. La segunda se centra en el caso concreto del asedio al alcázar de Toledo, presentando varias aplicaciones que se han dado a la fotografía histórica a la hora de conocer más sobre este episodio del conflicto. La tercera parte presenta la actividad de dos fotógrafos internacionales de reconocido prestigio, Robert Capa y Gerda Taro, así como las imágenes tomadas que conocemos de su paso por Toledo. Finalmente, en cuarto lugar, se explica un interesante y casi desconocido fondo documental fotográfico sobre la Guerra Civil, el archivo del periódico alemán *Süddeutsche Zeitung*, que posee una parte importante de su contenido digitalizado y en línea. Este último caso se ilustra, además, a través de una serie de imágenes inéditas de Toledo en guerra.

De este modo, queremos remarcar la necesidad que tenemos como historiadores de emplear la fotografía a la hora de realizar nuestras investigaciones. No

nos cabe duda alguna de que se trata de una fuente más analizar, con su necesaria interpretación, como cualquier otra, pero que nos ofrece la posibilidad de confirmar, completar o corregir aquello que se ha tomado por cierto únicamente a través de los textos escritos. En un caso tan polarizado como es la Guerra Civil, cargado de ideologías particulares de los bandos y posiciones enfrentadas, es vital emplear el mayor número de fuentes para su estudio. Esto pasa desde los periódicos a los testimonios orales, de los restos arqueológicos a los recursos audiovisuales, y sin olvidar nunca a la fotografía.

2. Fotografía como fuente histórica: dificultades y posibilidades

El valor de las imágenes como fuente histórica no ha pasado desapercibido para los historiadores. Estos han ido aumentando cada vez más sus áreas de trabajo y, de forma paralela, a las fuentes tradicionales se han ido sumando otros tipos de elementos del pasado, que van desde los restos arqueológicos hasta las fuentes orales. Por ello, consideramos interesante tener en cuenta la sugerencia de Peter Burke de emplear la idea de vestigios del pasado en el presente en vez del término fuente (BURKE, 2001: 16). Esto sería un modo de no limitarse únicamente a los documentos escritos y emplear una categoría que englobase a materiales arqueológicos, paisajes, mobiliarios y, por supuesto, las imágenes. Al mismo tiempo, se rompería con la estructura tan rígida que muchas veces existe con respecto a los textos escritos, reforzada por la corriente historiográfica positivista, que daba excesivo protagonismo a estos documentos y despreciaba al resto de vestigios del pasado en el presente.

De hecho, en la actualidad prácticamente nadie pondría en duda el importante valor que poseen estas fuentes diferentes a las tradicionales. En la mayoría de los casos, han tomado el lugar que les corresponde junto a las escritas y han ayudado a comprender mejor nuestro pasado, sino, en muchas ocasiones, rectificar lo que se había construido de él únicamente a partir de textos. Cada una de ellas aporta un nuevo fotograma para que podamos recomponer la película de la historia de una forma más adecuada y que, además, entendamos mejor el significado que esta posee. En concreto, las fotografías, como parte de este conjunto, han sido consideradas imprescindibles para múltiples campos, entre los que podemos destacar el estudio de la vida cotidiana, la cultura material o las relaciones de género, de los cuales no ha quedado demasiada información reflejada en los documentos escritos.

Incluso, algunos han hablado de un "giro visual" de los estudios históricos. No obstante, ciertos historiadores, como Francis Haskell, han demostrado que el empleo de las imágenes para acercarse al pasado lleva sucediendo desde tiempo antiguo. De hecho, este uso se ha dado en casos tan conocidos como Petrarca, Gibbon, Muratori, Voltaire, Burckhardt o Huizinga (LLUÍS PALOS, 2000: 131-132). Otros, en contraste, señalan que, aunque estos últimos dieron amplia lectura de estos vestigios, en la actualidad son pocos los historiadores que realmente tratan a las fotografías como algo más que simples ilustraciones en las que apoyar las conclusiones que han obtenido por medio de otros canales. No se da en la mayoría de los casos un auténtico empleo de estos recursos en función al importante contenido que poseen (BURKE, 2001: 12).

Los historiadores, en líneas generales, se encuentran especialmente bien formados para enfrentarse a las fuentes escritas, pero no para trabajar con el método necesario para extraer la información albergada en las imágenes (LLUÍS PALOS, 2000: 134). Este problema ha sido denominado por varios teóricos como analfabetismo visual y, por desgracia, se encuentra arraigado en la misma idea que poseemos de la imagen. Podemos ver esto último especialmente en que el término instantánea sea un sinónimo para la palabra fotografía. Este hecho implica una asimilación entre la captación auténtica de la realidad con algo que no supone más que la simple representación de la misma. Tópicos como "una imagen vale más que mil palabras" no hacen más que reforzar este mismo planteamiento. Sin embargo, debe considerarse todo lo contrario. Una imagen, de cualquier tipo, desde un cuadro a una fotografía, no es más que el resultado de la acción del hombre de interpretar el mundo que le rodea (MARTÍNEZ GIL, 2013: 355). El problema está en que se ha construido con algún tipo de intencionalidad y esta última lleva a elaborar un mensaje concreto. Por ello, no podemos considerar a ninguna fuente visual como aséptica y es fundamental que se entienda el contexto concreto que dio lugar a cada representación.

De este modo, la fotografía histórica no debe percibirse como un cristal transparente que nos permite contemplar con claridad lo sucedido con anterioridad, sino que ha de pensarse como un escenario teatral en el que se está representando una obra, muy posiblemente construida a partir de hechos reales, pero que no es la acción en sí misma ocurrida en el pasado. Ante este cambio de perspectiva, creemos que muchos no dudarían en afirmar entonces que se encuentran ante una manipulación.

Por ello, hemos de ser cuidadosos a la hora de enfrentarnos al análisis de una fotografía histórica, especialmente con la perteneciente en la guerra civil española. Como es sabido, el 17 de julio de 1936 se produjo una sublevación militar de una parte del Ejército en África. Al día siguiente, esta se extendió a la Península, pero no triunfó en las principales ciudades. Se iniciaba, de este modo, un conflicto bélico en España con una duración de tres años. Fotógrafos y periodistas, tanto nacionales como internacionales, se dispusieron a retratar su desarrollo. Encontraron en la Guerra Civil un nuevo campo de experimentación para los avances técnicos sucedidos en la fotografía en las décadas anteriores (CARABIAS ÁLVARO, 2016: 2). Al mismo tiempo, el periodismo seguía avanzando a pasos agigantados, especialmente el gráfico, ahora armado con las nuevas herramientas que suponían las fotografías que acompañaban a sus textos. La prensa se hizo reflejo de la lucha de ideales que suponía el conflicto, plasmando ideologías afines o enemigas de uno u otro bando. Tanto republicanos como sublevados hicieron uso de una fuerte y mediática propagandística, que tuvo como protagonista a la fotografía y no dudaba en emplear imágenes cargadas de violencia y horror (TRANCHE y DE LAS HERAS, 2016: 4).

Como ya se ha mencionado, una fotografía siempre es realizada con intencionalidad, de modo que busca transmitir un mensaje concreto. En muchos casos, aquellas que fueron tomadas en los años del conflicto suponen la plasmación de una ideología e incluso, en ocasiones, una manipulación del fotógrafo por medio de un posado con el fin de hacer más efectivo un mensaje propagandístico. Estos aspectos han sido comentados muchas veces de la emblemática fotografía *Muerte de*



Milicianas comiendo uvas sobre una barricada. Fondo fotográfico Rodríguez. 1936

un miliciano de Robert Capa. Sin embargo, también podemos ejemplificarlo a través de una imagen tomada en Toledo. En este caso, las milicianas, vestidas con mono de trabajo y sentadas en una barricada de sacos terreros, comen relajadamente y sonrían al fotógrafo. A pesar de que seguramente es una imagen tomada a inicios de septiembre (por el detalle de las uvas), unos días de tensión en Toledo por la proximidad de las tropas del Ejército de África, estas mujeres envían un mensaje concreto y muy distinto: aquí todo está tranquilo y controlado. Como podemos apreciar, el fotógrafo es un claro sujeto político de su época y la moral en la retaguardia es fundamental en la Guerra Civil, de manera que es necesario dar una sensación de control, tranquilidad y ofrecer valientes hazañas y victorias sobre el enemigo, incluso aunque estas sean falsas.



Estado del Alcázar y parte de la plaza de Zocodover. Fondo fotográfico Rodríguez. 1936

Como se puede ver, el análisis de cualquier imagen requiere de especial cuidado, con una correcta contextualización de su tiempo, espacio y, si es posible, del fotógrafo. Tal vez más interesante que el mensaje principal que presentan las fotografías son los elementos secundarios de esta, de los cuales podemos extraer información como su cronología, localización, identificación de los personajes, presencia de arquitecturas y su estado, reconocimiento de armamento y sus tipologías, y un largo etcétera. Además, yendo más allá de la identificación de sus elementos, atendiendo a la intencionalidad del fotógrafo, podemos aproximarnos al conocimiento de las ideologías y su plasmación en la propagandística de la época, si es que se desplegó alguna. De este modo, a través de imágenes individuales es posible conocer con más detalle las actuaciones de personajes concretos, la realidad de episodios particulares o plantear hipótesis de trabajo para explicar ciertos acontecimientos históricos. Esto, en muchos casos, conduce a completar o corregir estu-

dios anteriormente elaborados e, incluso, a la desmitificación de falsos históricos.

Por otro lado, es crucial no estudiar a las fotografías únicamente de forma individualizada, sino, al contrario, como un conjunto interrelacionado. Las imágenes que recogen un mismo periodo histórico pueden ponerse en relación para añadir nuevas utilidades a la investigación histórica. Esto nos permite, por ejemplo, apreciar la evolución que viven determinados espacios durante el conflicto bélico. Mediante un estudio de fotografías en las que se ha captado un mismo espacio, como puede ser el edificio del Alcázar y sus alrededores, y siempre en constante complementariedad con otras fuentes (bibliográficas, documentales, arqueológicas, etc.), es posible conocer las destrucciones sufridas en el entorno urbano, la desaparición de edificios y, en comparación con imágenes actuales, localizar cambios urbanísticos. Además, en un caso como el asedio de Toledo se añade la posibilidad de contemplar la evolución de los combates y sus consecuencias durante los tres meses de cerco.

3. El asedio al Alcázar: fotografía y guerra civil en Toledo

El 21 de julio de 1936 el coronel Moscardó declaró el estado de guerra en Toledo y se unió *de facto* a la sublevación militar. Al día siguiente comenzaron los primeros combates en la ciudad, con el inicio de la resistencia de los golpistas en el edificio del Alcázar y los de sus alrededores, espacios pertenecientes a la antigua Academia de Infantería, Caballería e Intendencia. Comenzó de esta manera uno de los episodios más conocidos de la Guerra Civil, el asedio al alcázar de Toledo, y que no finalizó hasta el día 28 de septiembre

de 1936, cuando las tropas al mando del general Varela llegaron en ayuda de los defensores. Durante estos meses de lucha la ciudad fue un enjambre de hombres, milicias, periodistas y fotográficos. El trabajo llevado a cabo por estos últimos dio lugar a una enorme cantidad de material gráfico que hoy podemos emplear para realizar un estudio metodológico del inicio del conflicto en la ciudad. El caso de Toledo es prácticamente único entre todos los escenarios de la Guerra Civil. El asedio se convirtió en un episodio que trascendió en la prensa nacional e internacional, transformándose en un hito del conflicto en España, de manera que se tomaron numerosísimas fotografías, hoy dispersas por múltiples archivos públicos y privados, nacionales e internacionales. Tal volumen de documentación gráfica permite que ochenta años después podamos acercarnos de forma privilegiada a lo ocurrido en Toledo y analizar este episodio en detalle.

Es fundamental a la hora de estudiar los acontecimientos sucedidos en el asedio del Alcázar la correcta contextualización espacial y temporal de las fotografías. La localización del espacio reflejado en la imagen y el tiempo en el que fue tomada la fotografía, de la forma más precisa posible, nos ha permitido corregir o descubrir información sobre diferentes elementos del conflicto bélico durante estos tres meses, que pasaremos a detallar posteriormente. En muchos casos, esta contextualización de las fotografías ha sido posible a los detalles contenidos en ellas. Muchas son claras por la sencilla identificación de arquitecturas u otros elementos emblemáticos de la ciudad. No obstante, en otras han sido detalles secundarios (como las vestimentas de los individuos, barricadas, ruinas de edificios, etc.), las que han permitido su ubicación en

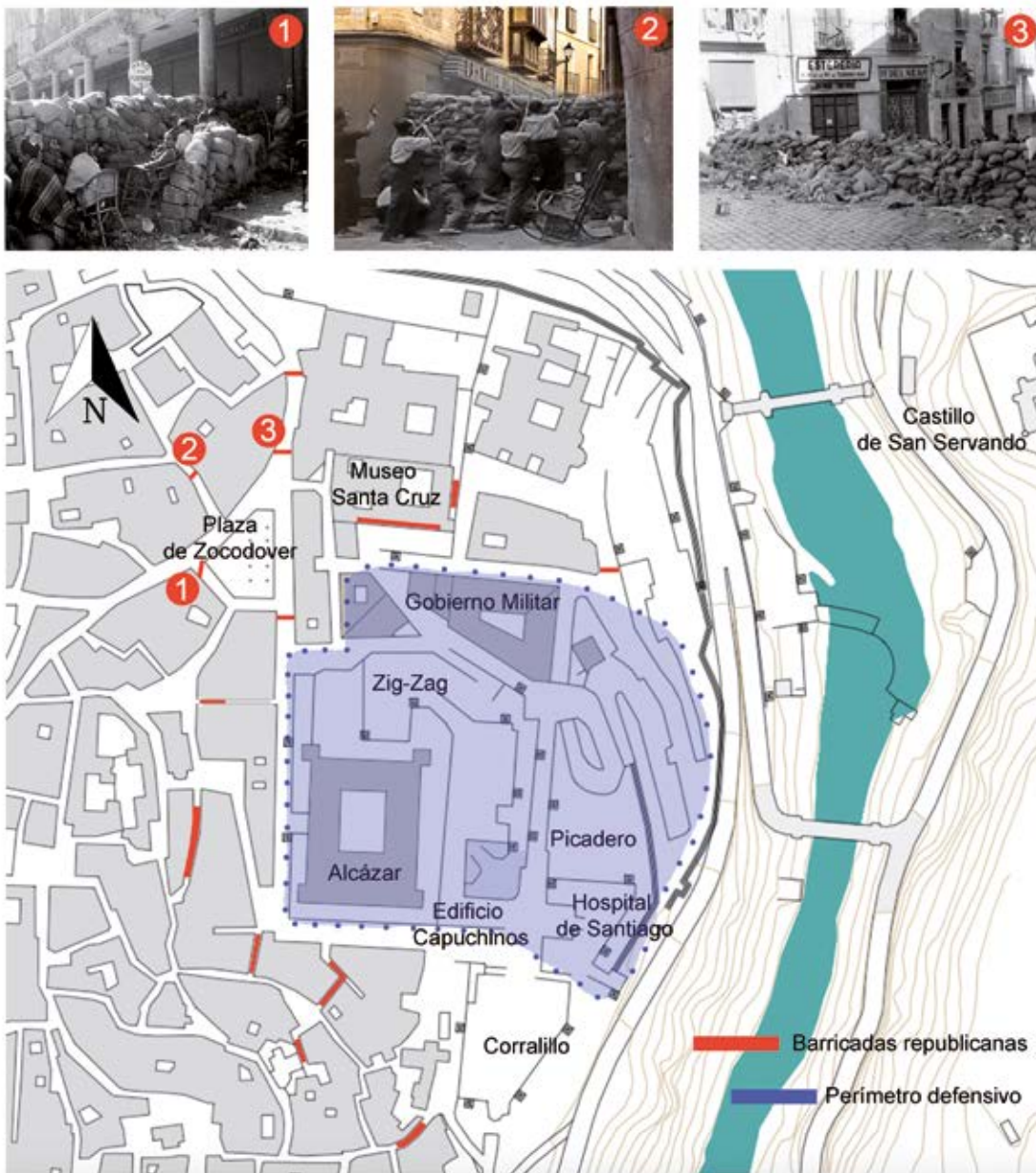


Montaje de destrucción en la plaza de la Magdalena. Elaboración propia a partir de fotografía histórica de MCU y fotografía actual de Toledo GCE. 2016

Toledo. Gran cantidad de imágenes de Toledo en guerra que se encuentran en archivos todavía están sin identificar como tomadas en la ciudad, a veces confundidas con otras localizaciones o simplemente dadas por desconocidas. Un ejemplo de ello se tratará más tarde, en una fotografía de Robert Capa que antes se describía como realizada en Madrid, pero que Carlos Vega Hidalgo localizó correctamente en uno de los patios del Hospital de Santa Cruz (Toledo).

Uno de los resultados más elocuentes del estudio de la fotografía de guerra en Toledo ha sido la visualización de los cambios ocurridos en la ciudad a causa los combates y bombardeos constantes del bando republicano, tanto por la artillería localizada al norte y al este de la urbe como por la acción de la aviación. Así, se pueden observar las destrucciones de edificaciones, calles y plazas, hecho que ha provocado, en determinados casos, transformaciones urbanísticas en el espacio urbano, donde, como se ha mencionado

Mapa con la localización de las barricadas republicanas del cerco al Alcázar (con fotografías que ilustran algunas de ellas). Elaboración propia. 2016



anteriormente, destaca especialmente el área con más intensidad de combate, el entorno del Alcázar. Uno de estos lugares cercanos a la fortaleza que ha sufrido una transformación urbanística es la plaza de la Magdalena. A través del montaje fotográfico que se presenta, es posible apreciar cómo se aprovechó la destrucción de un inmueble para llevar a cabo una ampliación del espacio público tras retirar las ruinas de esta vivienda.

Además, las fotografías de Toledo también muestran otros tipos de información sobre el desarrollo del conflicto en la ciudad. Uno de ellos está en relación con la estabilización del cerco y la localización de barricadas y artillería republicanas. En las primeras semanas las imágenes nos señalan una tranquilidad del asedio por medio de las precarias barricadas elaboradas a base de colchones, muebles, sillas o cualquier otro elemento que pudiera ser empleado como barrera. Sin embargo, percibimos un cambio en las últimas semanas de agosto e inicios de septiembre, cuando las barricadas aparecen construidas mediante sacos terreros y adoquines de las calles toledanas. Esta transformación implica una intensificación del cerco en torno al Alcázar y un deseo de acabar con el asedio, lo que se puede explicar por los avances del Ejército de África desde el sur. Las columnas africanas cada vez estaban más cerca de Toledo y los republicanos pasaron de la tranquilidad a la necesidad de terminar con la resistencia de los sublevados. El estudio combinado de diferentes fuentes, con protagonismo de la fotografía, ha permitido situar las barricadas republicanas que componían el cerco en torno al Alcázar, de la misma forma que la posición aproximada de la artillería en la dehesa de Pinedo y el campamento de los Alijares.

Otra de las utilidades que plantean las fotografías de este periodo es la posibilidad de estudiar la realidad

social vivida en la ciudad durante el conflicto. Encontramos una presencia de civiles tanto en el interior del Alcázar como en el exterior, ya que la población no abandonó el recinto del casco histórico. Las imágenes nos permiten acercarnos al día a día de las personas que habitaron Toledo durante estos meses. Sobre los que se hallaban en el interior del Alcázar se hablará detalladamente más adelante, a través de los interesantes hallazgos realizados en el archivo SZ-Photo. El resto de toledanos, los que quedaban fuera del perímetro de los sublevados, se vieron obligados a convivir con las milicias republicanas. Los miembros de estas últimas sembraron el desorden en la ciudad con el asalto de viviendas, edificios institucionales y religiosos, donde se aprecia por las fotografías que vivaquearon. También ha quedado presente en las imágenes la violencia desplegada durante el conflicto, particularmente la de las represiones de ambos bandos: escenas con cuerpos sin vida existen tanto del periodo de dominio republicano como del sublevado en Toledo.

Por último, una de las mayores posibilidades que ofrece la fotografía es la identificación de determinados cuerpos militares, personajes o episodios históricos concretos. Un ejemplo que se ha documentado es la importante participación de la Guardia Civil entre los defensores del Alcázar, entre los cuales poseía un alto número. Este hecho puede constatarse por medio de la identificación de guardiaciviles en múltiples fotografías. Esto sucede desde el mismo día 21 de julio, cuando se declara el estado de guerra en Toledo. En las imágenes que reflejan esta jornada ya localizamos a miembros de este cuerpo, como en el caso de la fotografía de la plaza de Zocodover, donde es posible identificar por el tricorno a guardiaciviles (a la izquierda, en la última fila,



Lectura del bando, en la plaza de Zocodover, por el que se declara el estado de guerra en Toledo. Fondo fotográfico Rodríguez. 1936

junto a la galería). Posteriormente, en el espacio dedicado a Robert Capa y Gerda Taro, se detalla un caso de identificación de personaje y una hipótesis del episodio histórico con el que está relacionado la imagen.

Entre los fotógrafos más conocidos que se acercaron a Toledo durante el asedio al Alcázar podemos destacar a Luis Ramón Marón, Alonso Sánchez, los

fotógrafos de la Casa Rodríguez, David Seymour "Chim", Hans Namuth, Robert Capa y Gerda Taro. Las investigaciones desarrolladas anteriormente por Carlos Vega Hidalgo en relación a estos dos últimos nos permiten dedicarles un espacio concreto dentro de este artículo. De hecho, a día de hoy, gracias a esta actividad se han identificado cuatro nuevas fotografías

de Robert Capa tomadas en Toledo, que se suman a la única del famoso fotógrafo en la ciudad que era conocida con anterioridad.

4. Un caso paradigmático: Robert Capa y Gerda Taro en toledo

La Guerra Civil ha dejado grabado en el tiempo los nombres de muchos de sus protagonistas. No todos ellos fueron políticos o militares, sino que también se puede encontrar a escritores y fotógrafos. Existe toda una serie de personajes icónicos pertenecientes a este último grupo y cuya historia ha quedado ligada a la de este acontecimiento bélico. Su legado aún pervive en nuestros días.

Muchos fueron los fotógrafos que acudieron a cubrir lo que estaba sucediendo en España en julio de 1936. Sin embargo, dos figuras destacan por la fama que acompaña a sus nombres en la actualidad, Robert Capa y Gerda Taro. En realidad, estos no eran sus nombres reales. Se llamaban Endre Friedmann y Gerta Pohorylle (MINERVA, 2011: 3). Ambos coincidieron en París, donde inventaron conjuntamente el personaje de Capa con el objetivo de aumentar el precio de venta de sus fotografías (ARROYO, 2016: 120). De este modo, crearon el sello "Photo Capa", que sería utilizado por ambos sin diferenciar quién era el autor de cada imagen. Esto perdurará unos meses, hasta que Gerda Taro busque reconocimiento propio y empiece a firmar las fotografías con "Photo Taro" (ARROYO y DOMÉNECH, 2015: 120-121).

El 5 de agosto de 1936 ambos personajes llegaron a Barcelona para cubrir el conflicto bélico que estaba teniendo lugar en el territorio español. Aquí tomaron sus primeras fotografías del conflicto. No obstante, se

fueron desplazando por los diferentes lugares del país. Así, a inicios de septiembre llegaron a Córdoba, donde el 5 de septiembre, en el término municipal de Espejo, tomaron la famosa fotografía de *Muerte de un miliciano* (ARROYO y DOMÉNECH, 2015: 142), que sería publicada días más tarde en periódicos internacionales y que terminará alcanzando un gran éxito.

La fama que adquirió Friedmann por la fotografía provocó que Gerda Taro quisiera terminar diferenciando su trabajo del de su compañero, pues el seudónimo que había creado de manera conjunta se terminó asociando exclusivamente a él. Por este motivo, con posterioridad a este suceso, Gerda buscará conseguir el reconocimiento de su trabajo desligándose de su compañero en cierta medida (ARROYO y DOMÉNECH, 2015: 147-149).

El día 18 de septiembre acudieron a Toledo personalidades significativas y un gran número de reporteros para documentar lo que se suponía uno de los acontecimientos más significativos hasta el momento y que pondría fin al asedio tras meses de combate: la voladura del Alcázar. Se tiene constancia de que Capa y Taro se encontraban allí este día por diversas fotografías que han llegado hasta la actualidad de ambos. Además, al tratarse de un suceso tan trascendental, es lógico pensar que ambos se encontrasen allí para captar las instantáneas de lo que iba a suponer la toma del Alcázar por parte de los republicanos.

El cerco a la fortaleza se había ido intensificando durante los meses de agosto y septiembre. Lo que inicialmente se pensaba que iba a durar unas semanas se fue prolongando en el tiempo durante meses. Por este motivo, el gobierno republicano en agosto trazó un plan con el cual acabar de manera definitiva con los defen-



Interrogatorio a un oficial. Robert Capa. 1936

sores: volar el Alcázar. La manera de conseguir este objetivo era colocar unas minas de gran carga en dos puntos diferentes del edificio para, así, lograr lo que la artillería no había conseguido: destruir la infraestructura.

De este modo, desde agosto hasta septiembre se estuvieron cavando túneles desde una de las calles cercanas al entorno de la fortaleza. Mineros asturianos se encargaron de trabajar en la creación de estas estructuras

subterráneas. No obstante, los defensores se percataron, por los ruidos que generaban las excavaciones, de lo que estaba sucediendo. Por ello, se intentó por parte del mando republicano pactar la rendición de los defensores días antes de que se produjese la explosión, pero fue en balde.

El día 18 de septiembre estaba todo listo para que se produjese la voladura del Alcázar. El presidente de

gobierno, Largo Caballero, acudió para ver en directo este suceso. Los reporteros de los diferentes medios de comunicación fueron para presenciar lo que se consideraba que sería la toma del Alcázar. Sin embargo, para asegurarse el éxito, el mando republicano había planeado un ataque en dos grupos, uno por el norte dirigido por el comandante Madroñero, y otro por el sur, al mando del comandante Torres. Este asalto se desarrollaría tras la voladura.

La explosión no tuvo el impacto que se esperaba. Solo se voló una zona de la fachada oeste y una torre de la fortaleza. Minutos después comenzó el asalto. El grupo norte fue avanzando entre los escombros. Llegaron al patio y a ocupar diversas dependencias del interior sin que hubiese respuesta por parte de los defensores. Sin embargo, este panorama cambió drásticamente cuando se produjo una contraofensiva por parte de los sublevados. La mina apenas había causado bajas entre sus filas. Se produjeron combates cuerpo a cuerpo en el interior. En mitad de la lucha el comandante Madroñero dio la orden de retirada porque supuestamente la artillería republicana iba a comenzar a disparar contra el Alcázar. Esto provocó el repliegue de los milicianos y la pérdida de las posiciones que se habían tomado durante este ataque republicano, tanto en el norte como en el sur de la edificación. El asalto resultó fallido.

Sin embargo, dicha orden era en realidad falsa. La artillería no iba a disparar contra la fortaleza. Las investigaciones han dado a conocer que, de hecho, el comandante Madroñero era un saboteador en filas republicanas. Con todo, sobrevivió a la Guerra Civil y terminó siendo condecorado por sus ideas favorables al franquismo.

Tanto Robert Capa como Gerda Taro se encontraban en Toledo el día que se produjeron todos estos aconte-



Vista de la catedral de Toledo a través de la calle Santa Úrsula. Gerda Taro. 1936

cimientos. Ambos realizaron fotografías en esta ciudad que cayeron en el olvido. La única imagen que se conocía de Robert Capa era la de un joven miliciano en la plaza de Zocodover. Sin embargo, el fotógrafo captó con su cámara muchas más fotografías del asedio y que terminaron siendo ubicadas en otros lugares. Entre estas últimas se puede encontrar la de una serie de milicianos parapetados en una barricada en un balcón del Hospital

de Santa Cruz, identificada por Carlos Vega Hidalgo en este lugar debido a la presencia de sacos terreros con la denominación de Valderrivas, que fueron utilizados durante el asedio, y las características del espacio.

No obstante, de las fotografías que pudo llegar a tomar Robert Capa la más significativa, por la historia que tiene detrás y el momento captado, es la que se clasificó en el archivo de Magnum Photos como *Interrogatorio a un oficial* durante el mes de septiembre en Madrid. Debido a la importancia que posee para el estudio del asedio al Alcázar, su caso va a ser tratado con detalle.

La descripción que aparece en el archivo, como ya hemos mencionado, no expone más que se trata de un interrogatorio a un oficial sospechoso de rebeldía contra la República, supuestamente en Madrid durante algún día de septiembre. Sin embargo, el análisis de esta fotografía nos permite establecer que realmente fue tomada en Toledo, en qué día en concreto, identificar a su personaje principal y plantear una hipótesis sobre lo capturado en la fotografía, relacionada con uno de los momentos más importantes del asedio al Alcázar.

Uno de los niveles de lectura que podemos realizar es el del contexto espacial en el que se llevó a cabo la imagen. Si se observa el fondo, se puede ver a la izquierda una persona elevada por encima de la multitud. Este personaje, del que solo se aprecia su camisa blanca y un chaleco negro, podría estar ubicado en un tramo de escalera. Por otro lado, si se continúa analizando esta línea visual, es posible reparar en la existencia de ornamentación de elementos vegetales en la pared blanca. Asimismo, se percibe en la zona derecha de la imagen una puerta entreabierta. La estructura de este espacio, un patio, junto a estos detalles mencionados permiten ubicar indudable-

mente a la fotografía en el patio del actual Museo de Santa Cruz, junto a la escalera realizada por el arquitecto Covarrubias. Este edificio fue la primera línea de defensa del ejército republicano. En este caso, uno de los elementos que primero llamó la atención y permitió localizar correctamente la imagen fue la indumentaria que llevan los personajes, la cual resulta muy característica y propia de las que vestían las milicias durante el asedio al Alcázar.

La escena captada resulta natural y no un posado, lo que se puede apreciar en las actitudes de los personajes y, particularmente, en la posición tomada por el individuo principal de la fotografía, que por la indumentaria se puede deducir que es un comandante perteneciente al cuerpo de Guardia de Asalto. Este último alza los brazos como con intención de justificarse o dar algún tipo de explicación a otro personaje, el guardia de rango inferior situado a la derecha, que porta un brazalete tricolor y observa a su superior con mirada y expresión corporal desafiante, creando un ambiente de tensión. Además, las caras de enfado o sorpresa de los personajes que rodean al comandante confirman la naturalidad de la escena. Asimismo, en el primer plano de la fotografía aparecen las cabezas y los gorrillos de los milicianos, lo que da constancia de que Capa levantó la cámara entre la multitud que se había aglutinado para presenciar la aparente discusión entre el comandante y el oficial.

El comandante perteneciente al cuerpo de Guardia de Asalto ha sido identificado gracias a las investigaciones realizadas como Germán Madroñero. Este hecho ha sido posible a través de su localización en otras fotografías del periodo bélico, en las que sí se menciona su nombre.

Después de todos los detalles obtenidos a partir de la fotografía, y sabiendo con seguridad que el día exacto que estuvieron ambos fotógrafos en la ciudad de Toledo fue el 18 de septiembre (único tiempo, por tanto, en el que pudo ser tomada la imagen), se puede plantear una hipótesis en relación a su contexto. De este modo, la escena que captura Robert Capa podría ser una discusión en el bando republicano durante el momento inmediatamente posterior a la retirada realizada por los milicianos tras el fracasado intento de asalto al Alcázar. El momento de tensión y la posición adoptada por Germán Madroño puede ser debido a que le están pidiendo explicaciones de la orden que ha dado y que ha llevado a la pérdida de las posiciones que se habían tomado. Esta sería una posible explicación de por qué un oficial de mayor rango se está justificando ante rangos inferiores. Además, también daría sentido a las caras de enfado y confusión adoptadas por los personajes de la escena.

De este modo, se puede decir que Robert Capa captó un momento que resulta especialmente significativo para el estudio histórico del asedio, por las consecuencias de la orden dada por el saboteador German Madroño. Sin embargo, se ha de señalar que, al ser un momento de caos y confusión, es lógico comprender que el fotógrafo no entendiese lo que estaba sucediendo y que, por ello, el título de la fotografía dado por el archivo Magnum Photos es parcialmente erróneo.

Por otro lado, si las fotografías de Robert Capa en Toledo resultaban desconocidas para el público, en la actualidad solo se conoce una imagen tomada por Gerda Taro en Toledo, que se encuentra en los archivos del International Center of Photography (ICP). Esta, al igual que cuatro de las de Friedmann, también fue descubierta por Carlos Vega Hidalgo.

La imagen fue tomada en Toledo desde la calle Santa Úrsula. La presencia de la catedral de Toledo es fácilmente reconocible, la cual destaca como elemento principal en el encuadre de la fotografía, asomándose entre los callejones de la ciudad. La temática característica de las imágenes de la fotógrafa se encuentra ausente, ya que no aparecen personas en la fotografía. No obstante, en el reverso de esta se puede ver el sello de "Photo Robert Capa" y en la esquina superior derecha, escrito a mano, "Photo Taro". No se puede saber con seguridad si fue ella quien lo escribió o si, por el contrario, es una atribución posterior de otra persona. Aparentemente concuerda cronológicamente que fuese escrito por ella con intención de diferenciar su trabajo con el del Capa.

El sello creado por ambos terminó siendo asociado a la persona de Friedmann tras la publicación de *Muerte de un miliciano*, donde no se le reconoció su colaboración y participación a la hora de realizar la fotografía. Se debe tener en cuenta que los primeros meses el trabajo de ambos era común, por lo que supone complicado diferenciar qué fotografía era tomada por quién. Por ello, tras la fama adquirida por su compañero, empezará a firmar sus trabajos de este modo (ARROYO, 2016: 155). Cronológicamente cuadraría con la reivindicación que va a realizar la fotógrafa de su trabajo, pues el 5 de septiembre fue tomada la famosa imagen del miliciano y su visita a Toledo se va a realizar semanas después.

Es importante señalar que Gerda Taro ha sido un personaje eclipsado por la fama que se le dio a su compañero, aunque una parte del trabajo que ha sido atribuido a este puede haber sido llevado a cabo por ella. En un primer momento, por la firma común que

ambos tenían en sus trabajos y posteriormente tras su muerte en 1937, puesto que sus fotografías pasaron a pertenecer al fondo del fotógrafo, quien continuó usándolas ocultando el sello de "Photo Taro" o la firma que había en estas (ARROYO y DOMÉNECH, 2015: 147).

De este modo, se ha podido comprobar toda la información que se puede obtener a través de las fotografías y todo lo que les rodea. Sin embargo, este es un caso paradigmático, ya que no serán los únicos fotógrafos que documenten el periodo bélico en la ciudad de Toledo. Es importante reivindicar otras figuras cuyos nombres no son tan famosos, pero que su trabajo es de un valor equiparable al de estos dos grandes.

5. Una nueva fuente documental para la guerra civil en Toledo: el archivo fotográfico de *Süddeutsche Zeitung* (SZ-Photo)

Entre los numerosos archivos internacionales que conservan el patrimonio fotográfico desconocido en el ámbito de la Guerra Civil destaca el del periódico alemán *Süddeutsche Zeitung*, que tiene digitalizado y disponible en línea gran parte de este material. Sobre Toledo encontramos una serie de diversas fotografías tomadas durante el asedio del Alcázar, siendo posiblemente las más interesantes aquellas realizadas a finales de septiembre y principios de octubre de 1936, semanas en las que se terminó con el cerco republicano y sucedió la ocupación sublevada de la ciudad.

Estas imágenes fueron tomadas por varios periodistas que acompañaban a las columnas de Varela durante el avance hacia Madrid. Así, a su paso por Toledo cubrieron la noticia de la toma de dicha ciudad, pero en algunos casos no encontramos estas imágenes

reflejadas en sus crónicas. Por ello, muchas de sus fotografías son completamente desconocidas y nunca antes habían sido digitalizadas o publicadas ni en la época ni con posterioridad. Del periodo republicano en Toledo (de julio a septiembre de 1936), en el que los milicianos eran los protagonistas en la ciudad y se dedicaban a hostigar a las fuerzas defensoras en el Alcázar, encontramos muchas conocidas imágenes tomadas desde las barricadas que cercaban el perímetro sublevado y algunas totalmente inéditas.

En el interior del Alcázar, por desgracia, no hubo fotógrafos, periodistas o personas en posesión de una cámara fotográfica. En la época una pertenencia de este tipo era algo todavía muy poco habitual. Tras la ocupación de Toledo por las tropas de Varela el 28 de septiembre de 1936, la prensa llegaría dos días después para captar el encuentro de Franco con los propios defensores y su líder, el coronel Moscardó. La noticia se cubrió en todos los medios, tanto nacionales como internacionales. Las crónicas partían desde Toledo a todas las agencias del mundo. Por ello, este archivo en concreto contiene muchísimas fotografías tomadas durante estos momentos de la ruptura del cerco, así como de los días posteriores. Muchas familias, que habían llegado al Alcázar acompañando a miembros de la Guardia Civil de los diferentes pueblos toledanos e incluso conquenses que habían luchado como defensores, no pudieron regresar a sus localidades de origen por encontrarse en territorio republicano. Durante esos primeros días de octubre de 1936 mantuvieron un refugio-hogar improvisado en el interior del Alcázar hasta que se reorganizó la actividad cívica en la ciudad y pudieron ser realojados en otras casas o edificios institucionales. Los periodistas

y fotógrafos se acercaron a las ruinas, entraron en las dependencias y sótanos, donde vivaqueaban las familias y heridos y tomaron fotografías. Estas nos sirven para estudiar cómo era la situación en el interior: ventanas y estancias bloqueadas, colchones en el suelo, objetos cotidianos e incluso juguetes. Por otro lado, durante la defensa, las familias y el personal civil fueron trasladados a los sótanos del Alcázar durante los primeros días de sublevación para evitar daños por los bombardeos republicanos. Las condiciones de vida fueron extremas: comida y agua racionada, falta de higiene, malos olores, convivencia con heridos y muertos, etc. Estas fotografías nos permiten trasladarnos a esos sótanos y estudiar cómo vivieron durante todo el asedio.

Los fotógrafos que entraron en las dependencias del Alcázar tras la toma de Toledo por las tropas el general Varela fotografiaron los edificios colindantes que pertenecían a la Academia de Infantería, Caballería e Intendencia. Es decir, todas estas imágenes están realizadas pocos días después de la ruptura del cerco y eso nos permite estudiar cómo se encontraba el perímetro defensivo de los hombres de Moscardó, además de poder estudiar cómo se planteó la defensa llevada a cabo en algunos puntos que posteriormente se desescombraron y desaparecieron para siempre.

Además, el archivo de SZ-Photo contiene otras fotografías relacionadas con Toledo. Guarda una serie de tomas realizada durante la Ofensiva Final, a finales de marzo de 1939, que partió desde Toledo y el sur del Tajo hacia Levante ocupando todos los pueblos del sur provincial. Las imágenes muestran ese avance en el que participan tropas italianas del CTV y la propia Legión Cóndor alemana con batallones motorizados, así como algunos tanques

T26 capturados a los republicanos. Todas estas fotografías inéditas nos permiten comprender los hechos y que conozcamos mejor el conflicto en Toledo y su provincia.

6. Conclusión

Queremos concluir este trabajo con unas breves líneas que recapitulen sus aspectos fundamentales. En primer lugar, hemos de destacar la importancia de la fotografía como fuente histórica y reclamarla como uno más de los vestigios del pasado en el presente. A pesar de sus dificultades de análisis, algunas de ellas comentadas en las páginas anteriores, su utilidad puede ser clave en los proyectos de investigación de periodos como la guerra civil española, pudiendo completar, descubrir o corregir información de los acontecimientos.

En segundo lugar, el episodio del asedio al alcázar de Toledo tuvo una repercusión nacional e internacional, de manera que se realizó una cantidad ingente de fotografías, entre las que destacan algunas de fotógrafos del prestigio de Robert Capa y Gerda Taro, de modo que es posible estudiar múltiples aspectos de estos tres meses casi al detalle.

Por último, debemos llamar la atención sobre la necesidad de protección, estudio y difusión del patrimonio fotográfico de la Guerra Civil, especialmente disperso en archivos públicos y privados, nacionales e internacionales. Muchos fondos fotográficos, como el del archivo SZ-Photo, todavía se encuentran sin descubrir a la espera de que actuemos sobre sus componentes.

Bibliografía

- ARROYO JÍMENEZ, L. y DOMÉNECH FABREGAT, H. (2015). "Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la guerra civil española" en *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 10, pp. 119-153.
- ARROYO, L. (2016). "La (po)ética del instante: testimonios, mitos e ironías del fotoperiodismo (1936-1939)" en *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 13, pp. 125-158.
- BURKE, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CARABIAS ÁLVARO, M. (2016). "Disparos fotográficos en el marco del conflicto. España, 1936-1939" en *ASRI. Arte y sociedad. Revista investigación*, 11, pp. 1-13.
- CLAVERÍA LÓPEZ, R. (2015). "Valor social de la fotografía de guerra: Robert Capa en la Guerra civil española" en *Documentación de las ciencias de la información*, 38, pp. 223-244.
- DÍAZ BARRADO, M. P. (1996). *Imagen e Historia*. Madrid: Marcial Pons.
- GASKELL, I. (1996). "Historia de las imágenes" en *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza Universidad, pp. 209-240.
- LLUÍS PALOS, J. (2000). "El testimonio de las imágenes" en *Pedralbes*, 20, pp. 127-142.
- MARTÍNEZ GIL, F. (2013). "La historia y el cine: ¿unas amistades peligrosas?" en *Vínculos de Historia*, 2, pp. 351-372.
- PIÑAR, B. y FERNÁNDEZ-COPPEL, J. (2011). *El Alcázar no se rinde. La historia gráfica del asedio más simbólico de la Guerra Civil*. Madrid: La esfera de los libros.
- PRESTON, P. (2007). *Idealistas bajo las balas*. Barcelona: Debate.
- QUINTANILLA, L. (2015). *Los rehenes del Alcázar de Toledo*, Sevilla: Espuela de Plata.
- RUIZ ALONSO, J. M. (2004). *La Guerra Civil en la provincia de Toledo. Utopía conflicto y poder en el sur del Tajo 1936-1939*. Vol. 1 y 2. Ciudad Real: Almod.
- SCHMITT, J. C. (1999). "El historiador y las imágenes" en *Relaciones 77*, 20, pp. 17-47.
- TRANCHE, R. (2016). "Fotografía y guerra civil española: del instante a la historia" en *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 13, pp. 3-14.

COMUNICACIONES FOTÓGRAFOS



SANTOS FERNÁNDEZ SANTOS Y EL *ÁLBUM DE SOMALO*

Juan Castroviejo Sanz
Universidad de La Rioja

Resumen

Santos Fernández Santos se erige como un claro ejemplo de aquellos fotógrafos aficionados que, a caballo entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, legaron un importante archivo fotográfico con un gran valor artístico y documental. La amplia producción de este notario y fotógrafo vallisoletano en el territorio riojano, centrada esencialmente en el patrimonio monumental y artístico localizado en torno al valle del Najerilla, se amplió con la realización de un reportaje minucioso en la Hacienda de Somalo respondiendo a un encargo de uno de sus propietarios, Eduardo Sáenz de Santander. Las fotografías que lo componen, que en su mayor parte quedaron alojadas en el llamado *Álbum de Somalo*, son el reflejo de la organización de una típica y extensa hacienda de principios del siglo pasado. De esta manera, además de poseer un valor artístico inherente, permiten documentar elementos como la organización y las relaciones sociales de la época, las labores cotidianas de los jornaleros y el servicio, las cuantiosas posesiones materiales, la evolución y conservación del conjunto arquitectónico, la decoración interior y los bellos paisajes del entorno.

Palabras clave: Santos Fernández Santos, fotografía aficionada, La Rioja, patrimonio monumental y artístico, *Álbum de Somalo*, valor documental.

Abstract

Santos Fernández Santos is an example of those amateur photographers who, between the end of XIX century and in the first decades of the XX century, bequeath an important photographic file with a huge artistic and documentary value. The great production of this notary and photographer from Valladolid in the riojan territory, focused mainly on the monumental and artistic heritage of the valley of Najerilla, expanded through the carrying out of a meticulous report in the Somalo's Farm responding to an order of one of the owners, Eduardo Sáenz de Santander. The photographs that compose it, most of them remained in the *Somalo's Album*, are a reflection of the organization in a typical and large farm at the beginning of the last century. In addition to possess an inherent artistic value, they allow for document some elements as the order and the social relationships from the age, the laborers daily life, what they were owners of, the architectural heritage preservation and development, the interior decoration and the beautiful landscape of the environment.

Keywords: Santos Fernández Santos, amateur photography, La Rioja, monumental and artistic heritage, *Somalo's Album*, documentary value.

1. Santos Fernández Santos y el *Álbum de Somalo*

1.1. Introducción

El *Álbum de Somalo* se presenta como un capítulo fundamental dentro del trabajo fotográfico que el notario Santos Fernández Santos llevó a cabo en tierras riojanas. Frente al dominio en su producción de fotografías centradas en el patrimonio artístico y monumental, esencialmente el de carácter religioso, aceptó el encargo de realizar un extenso reportaje de la Hacienda de Somalo, reportaje en el que amplió su repertorio temático sin dejar de lado su característico estilo personal.

1.2. Santos Fernández Santos, notario en San Millán de la Cogolla

Santos Fernández Santos, nacido en Valladolid el 1 de noviembre de 1860¹, se licenció en Derecho Civil y Canónico en la propia capital castellanoleonesa en 1882², estudios que complementó con otras cuatro asignaturas

naturales directamente relacionadas con su licenciatura cursadas entre 1882 y 1883 en la Universidad Central de Madrid³. Uno de sus primeros destinos de trabajo, si no el primero, fue la localidad riojana de San Millán de la Cogolla, a la que llegó hacia el mes de abril de 1887 según lo que se especifica en el Censo general de personas residentes a fecha de 1 de marzo de 1888⁴. En este municipio conocido por sus monasterios y en muchos otros del entorno, especialmente los bañados por el río Najerilla y sus afluentes, ejerció como notario durante veintidós años. Por este motivo, fue también en San Millán de la Cogolla donde, además de fijar su residencia, encontró a la que el 20 de diciembre de 1888 se convertiría en su mujer, la joven natural de Estollo Paula Lerena Aransay⁵. Fruto de este matrimonio nacieron un total de trece hijos (Jacinta, Cayetana Juliana, Julián, M^a Rosario, Manuel, José, Casilda, Jesusa, Isabel, M^a Natividad, Miguel, Millán y Luis Miguel)⁶, aunque no todos ellos alcanzaron la edad adulta. En 1909 se suprimió de manera definitiva la notaría de San Millán de la Cogolla

1 “Censo general de personas residentes según las cédulas de inscripción vecinal” (1888), Archivo Municipal de San Millán de la Cogolla (en adelante AMSM), Registros, 62/14, fol. 5 r. (en este censo se fija su edad en 27 años a fecha de 1 de marzo de 1888). “Padrón municipal de habitantes” (1889), Archivo Municipal de San Millán de la Cogolla”, Registros, 66/4, fol. 14 v. (en este padrón se establece su fecha de nacimiento el 1 de noviembre, sin ser acompañada por el año de tal acontecimiento).

2 “Expediente académico de Santos Fernández Santos” (1882-1883), Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Universidades, 3993, Exp. 17, fol. 18.

3 Estas cuatro asignaturas en las que se matriculó Santos Fernández Santos durante el curso 1882-1883 en la Universidad Central de Madrid fueron: Filosofía del Derecho, Derecho Internacional Público, Historia General del Derecho e Historia Eclesiástica (“Expediente académico de Santos Fernández Santos” (1882-1883), AHN, Universidades, 3993, Exp. 17, fol. 1).

4 “Censo general de personas residentes según las cédulas de inscripción vecinal” (1888), AMSM, Registros, 62/14, fol. 5 r.

5 Archivo Parroquial del Monasterio de San Millán de la Cogolla (en adelante APSM), Matrimonios, Libro IV, fol. 84 r.

6 APSM, Bautizados, Libro XI, fol. 129 r.; Bautizados, Libro XII, fol. 10 r., 18 r., 35 v., 43 v., 52 r., 74 v., 92 v., 120 v., 138 v., 168 r.; Bautizados, Libro XIII, fol. 9 r.

tras haberse declarado excedente por la Demarcación Notarial el 8 de agosto de 1907⁷. En consecuencia, Santos Fernández Santos se trasladó a Granada, ciudad andaluza en la que continuó con su profesión hasta el mismo día de su muerte a la edad de 74 años, el 22 de febrero de 1935⁸.

1.3. Santos Fernández Santos, fotógrafo del patrimonio riojano

En paralelo a su ocupación profesional como notario, a la que dedicó cincuenta años de su vida, Santos Fernández Santos desarrolló una gran pasión por la fotografía. Tanto es así que, aunque se le considera un fotógrafo aficionado por no ser ésta ni su dedicación principal ni su fuente primordial de ingresos, la gran producción y el alto grado de calidad de sus imágenes lo sitúan muy cerca del panorama fotográfico profesional de la época. Son desconocidos los motivos y los medios que llevaron al notario vallisoletano a desarrollar la práctica fotográfica. Sin embargo, la obra conocida hasta este momento, realizada en su mayor parte en el territorio riojano, atestigua un claro conocimiento de los procedimientos técnicos y de los principios estéticos dominantes en el tránsito hacia el siglo XX. A la indiscutible atracción hacia el patrimonio monumental y artístico, con especial atención al de carácter religioso, se sumaron dos elementos fundamentales para la identificación de sus fotografías. Por un lado, se sirvió de la naturaleza para encuadrar sus imágenes. En este sentido, el arbolado jugó un



Anónimo, Retrato de ¿Santos Fernández [y] Santos? (Museo de La Rioja, Logroño)

papel fundamental también como elemento compositivo. En segundo lugar, utilizó de manera recurrente la introducción de figuras humanas, generalmente niños, aportando un fuerte carácter pictórico a sus fotografías.

7 Archivo Histórico Provincial de La Rioja (en adelante AHPLR), Protocolos (1909), p-9446.

8 "Necrología" (8 de marzo de 1935) en *El Siglo Futuro*. Madrid, nº 8.467, p. 4.



Santos Fernández [y] Santos, Paisaje de río con lavanderas y niños, (Museo de La Rioja, Logroño)

Como se ha comentado anteriormente, la mayor parte de su obra conocida fue realizada en el territorio riojano⁹, más concretamente en la región bañada por las aguas del río Najerilla. Así, quedaron retratadas por su cámara localidades como Anguiano, Badarán, Berceo, Estollo, Nájera y, evidentemente, San Millán de la Cogolla. Las tomas que realizó en ellas se orientaron hacia dos elementos fundamentales. Por un lado, y en menor medida, fotografió paisajes eminentemente naturales con la aparición de figuras humanas en laderas de montañas o en torno a un río. Sin embargo, la mayor parte de su producción se centró en el patrimonio monumental y artístico de carácter religioso de dichos municipios. Vistas urbanas, fachadas y pórticos, interiores de claustros, coros y retablos fueron algunos de los detalles hacia los que dirigió su objetivo. Además, al igual que en el primer caso, en muchas de las tomas al aire libre introdujo una importante presencia humana, fundamentalmente niños y jóvenes. Ejemplo de ello son las fotografías tomadas en los Monasterios de Suso y Yuso, en San Millán de la Cogolla, en el Monasterio de Nuestra Señora de Valvanera o en la localidad de Badarán. Como resultado, el notario y fotógrafo vallisoletano nos legó un archivo fotográfico que, además de su inherente valor artístico, posee un altísimo valor documental como fuente histórica y, esencialmente, como fuente para el estudio de la conservación del patrimonio monumental riojano.

9 Resulta lógico pensar que con el traslado de Santos Fernández Santos a Granada continuase desarrollando allí su gran pasión por la fotografía. Si tenemos en cuenta su gusto por el patrimonio monumental y artístico y considerando la gran riqueza de la ciudad andaluza en este sentido, sería impensable afirmar lo contrario. Sin embargo, y quedando pendiente una investigación detallada en este sentido, la única evidencia hasta el momento de que su fotografía no fue únicamente un fenómeno riojano la conforman una serie de instantáneas de *Sierra Nevada* que el notario realizó junto al pintor Paul Sollman y que sirvieron para ilustrar una obra divulgativa publicada en 1923 y firmada por Bernaldo de Quirós titulada *Sierra Nevada* <<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/ba/bivian/media/lucesdesulayr/>> [Consulta: 5/12/2016].

Este archivo se presenta diseminado en diversas localizaciones, motivo por el cual resulta complicado llevar a cabo un estudio integral de la figura de Santos Fernández Santos. Entre las fuentes en las que se han localizado imágenes realizadas por el notario vallisoletano, al margen de las colecciones privadas, se puede hablar de tres tipos bien diferenciados: los fondos de archivos e instituciones, las publicaciones divulgativas y la prensa ilustrada de la época. En primer lugar, dejando a un lado el álbum en torno al cual gira este trabajo y que será descrito de manera detallada a continuación, el Museo de La Rioja conserva entre sus fondos un importante archivo fotográfico compuesto por más de doscientas placas de cristal de diferentes dimensiones, una cuarentena de fotografías positivadas, en su mayor parte obra de Santos Fernández Santos, y cuatro diplomas del concurso fotográfico de la revista aragonesa *Photos* concedidos a su persona entre 1905 y 1907¹⁰. Asimismo, en lo que a archivos se refiere, se conoce la existencia de imágenes tomadas por el notario vallisoletano en los fondos de la Biblioteca Nacional y el Monasterio de Yuso, en ambos casos fotografías referidas a la propia localidad de San Millán de la Cogolla y, especialmente, a sus dos monasterios¹¹.

En segundo lugar, son varias las publicaciones divulgativas y eruditas que se sirvieron de las fotografías realizadas por Santos Fernández Santos para ilustrar sus estudios y artículos, todos ellos de eminente



Santos Fernández [y] Santos, Vista urbana de Badarán (Museo de La Rioja, Logroño)

temática artística. Así, por ejemplo, a las imágenes de los marfiles de las *Arcas de San Millán* y *San Felices* acudieron Narciso Setenach (SETENACH, 1908: 4-15) y Cristóbal de Castro (DE CASTRO, 1915-1916: 15). Por su parte, Vicente Lampérez y Romea, para acompañar dos de sus investigaciones, recurrió a las fotografías tomadas por el notario vallisoletano en el Monasterio de Suso (LAMPÉREZ Y ROMEA, 1907: 246-250, 1930). Finalmente, también en la prensa nacional y regional aparecen muestras del quehacer fotográfico de Santos Fernández Santos. Dos ejemplos de ello son la revista científica *Arte Español*, en la que Fray Pedro Fabo ilustró

¹⁰ Estos archivos fotográficos proceden de una donación realizada al propio Museo de La Rioja por parte de Alejandro Rodríguez Romero en el año 2006, donación en la que también se incluyeron otros objetos artísticos no relacionados con la fotografía.

¹¹ Información aportada por los profesores Fernando Gutiérrez Baños, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, y Begoña Arrúe Ugarte, del Departamento de Ciencias Humanas de la Universidad de La Rioja.



Anónimo, Anónimo, Eduardo Sáenz de Santander con uniforme de Cónsul de Carrera, Rabat, 1907, Álbum de Somalo (AIS)

un artículo dedicado a San Millán de la Cogolla con un total de doce imágenes capturadas por el notario de la misma localidad (FABO, 1915: 363-378), y la revista

semanal *Rioja Ilustrada*, en la que las fotografías que acompañan al texto de Luis Barbero sobre el Monasterio de Santa María la Real de Nájera se presentan bajo la firma de Fernández Santos (BARBERO, 1907: 163).

1.4. El Álbum de Somalo

Sin embargo, fue el llamado *Álbum de Somalo* el que abrió el camino para la recuperación de la faceta fotográfica de Santos Fernández Santos. Pese a encontrarse de manera física en propiedad de la Congregación Salesiana, las fotografías alojadas en dicho álbum fueron conocidas a través de una digitalización de las mismas por parte del Archivo Histórico Provincial de La Rioja¹². Exceptuando cinco de estas imágenes, el resto forma parte de un reportaje llevado a cabo por el notario y fotógrafo vallisoletano hacia 1908 atendiendo al encargo de uno de los propietarios de la Hacienda de Somalo, Eduardo Sáenz de Santander.

Las posesiones que conforman esta hacienda se localizan en la Comunidad Autónoma de La Rioja, en el territorio bañado por los ríos Najerilla y Yalde. Desde el 15 de marzo de 2010 esta finca de Somalo, con una extensión aproximada de 341,6 ha y que hasta entonces había formado parte del término municipal de Torremontalbo, fue agregada al término colindante de Uruñuela por medio de la *Ley 3/2010, de 10 de marzo, por la que se aprueba la alteración municipal de Torremontalbo y Uruñuela* promulgada por el Gobierno de La Rioja¹³. En la actualidad, la propiedad de la finca pertenece a la

12 Posteriormente pudo conocerse la existencia de diecinueve negativos en cristal pertenecientes a tal encargo conservados entre los fondos de la Asociación Amigos de la Historia Najerillense, coincidiendo en su mayor parte con varias de las fotografías alojadas en el *Álbum de Somalo*.

13 *Boletín Oficial de La Rioja* (15 de marzo de 2010). Logroño, nº 32, p. 3422.

Congregación de Padres Salesianos como consecuencia del testamento que Elena Ruiz de Azcárraga realizó en su favor en junio de 1963 ante el notario Luis Sierra (SASTRE IZQUIERDO, 2008: 3-9). En consecuencia, tanto el edificio principal, en un primer momento, como las tierras y choperas que conforman la Hacienda de Somalo tras la muerte en 1987 del usufructuario y hermano de Elena, Alejandro Ruiz de Azcárraga, se encuentran en manos de esta Congregación (SASTRE IZQUIERDO, 2008: 4-6). El uso y gestión de dichas posesiones se orienta a la realización de actividades educativas y formativas de niños, jóvenes y adultos a través de la Fundación Nuestra Señora de Valvanera constituida el 14 de abril de 1988 (SASTRE IZQUIERDO, 2008: 4-12).

Los orígenes de la Hacienda de Somalo se remontan varios siglos en el tiempo. Es en diciembre de 1052 cuando aparece la primera alusión a estas tierras en la *Carta fundacional del Monasterio de Santa María la Real de Nájera* redactada por el rey García III "el de Nájera" (CANTERA MONTENEGRO, 2001: 208). En dicho documento, entre las numerosas posesiones que el monarca concede al recién fundado monasterio, se incluyen "las villas que se llaman Sotomalo" (SASTRE IZQUIERDO, 2008: 1-6), refiriéndose a las tierras que, con evidentes variaciones a lo largo de los siglos, configurarían posteriormente la Hacienda de Somalo. Los sucesivos monarcas fueron ratificando estas concesiones y donaciones terri-

toriales, motivo por el cual se mantuvieron en manos del Monasterio de Santa María la Real de Nájera hasta los procesos desamortizadores de 1820 y, con mayor efectividad, el decretado por Mendizábal en febrero de 1836. Aunque resulta probable que León García Villarreal adquiriera estas tierras de manera temporal con la primera desamortización, como defiende Santos Sastre en base a documentos de la Hacienda de Somalo conservados en el Archivo Inspectorial Salesiano, la adquisición definitiva por parte de este terrateniente se llevó a cabo tras el proceso desamortizador promovido por Mendizábal¹⁴. De esta manera, entre 1842 y 1843 adquirió seis viñas y cinco heredades en la jurisdicción de Somalo, correspondiéndose con las tierras que anteriormente habían pertenecido al Monasterio de Santa María la Real de Nájera. En total, teniendo en cuenta otras adquisiciones realizadas en 1840 en las jurisdicciones de Nájera, Badarán, Azofra y Alesanco, León García Villarreal invirtió en bienes eclesiásticos un total de 475.198 reales, haciéndose propietario de cuatro casas y ciento diez heredades en el conjunto de la provincia de Logroño (LÁZARO TORRES, 1977: 83-84).

Aunque natural de Brieva de Cameros, localidad en la que nació el 20 de febrero de 1792, el primer propietario de la Hacienda de Somalo, León García Villarreal, residió gran parte de su vida en Madrid, provincia por la que fue senador en 1843¹⁵. Ocupó cargos directivos importantes tanto en la Caja de Ahorro de Madrid¹⁶

14 "Edificios existentes en Somalo en 1823" (1823), Archivo Inspectorial Salesiano (en adelante AIS), 65002.

15 "Expediente personal del senador D. León García Villarreal, por la provincia de Madrid" (1843), Archivo del Senado de España, El Senado entre 1834 y 1923, Senadores, ES.28079.HIS-0185-04.
<<http://www.senado.es/web/conocersenado/senadohistoria/senado18341923/senadores/fichasenador/index.html?id1=1181>> [Consulta: 13/9/2016].

16 "Caja de Ahorros de Madrid" (22 de febrero de 1846) en *Diario de avisos de Madrid*. Madrid, nº 842, p. 4.

como en la Aurora de España, Sociedad Agrícola de Ganadería y de Protección Rural¹⁷. Su muerte en 1866 hizo que la propiedad de Somalo fuera heredada por su hijo Eusebio, quien la registró a su nombre en el Registro de la Propiedad de Logroño en el año 1893. A su muerte en 1903, fue su hija Genoveva la que asumió la propiedad de la hacienda y la que contrajo matrimonio en 1893 con el promotor del *Álbum de Somalo* que contiene las fotografías de Santos Fernández Santos, Eduardo Sáenz de Santander. Natural de la localidad vallisoletana de Nava del Rey y licenciado en Derecho¹⁸, ocupó varios cargos honoríficos y diplomáticos como los de Cónsul de La Paz o Vicecónsul de Gibraltar y Londres¹⁹. Con la muerte de Genoveva en 1926, la propiedad de la Hacienda de Somalo pasó a sus manos y, dos años después, contrajo matrimonio en segundas nupcias con Elena Ruiz de Azcárraga. Ella fue la última heredera personal de estas posesiones puesto que, tras su muerte en 1965 y en aplicación de lo estipulado en su testamento, las legó a la Congregación de Padres Salesianos para su gestión, como sigue sucediendo en la actualidad.

Desde entonces, es esta Congregación religiosa la que conserva en su Archivo Inspectorial Salesiano el *Álbum de Somalo*, titulado en su portada "*SEÑORÍO DE SOMÁLO*"²⁰. Presenta unas medidas de encuadernación de 24 cm de alto, 32 cm de ancho y un grosor o lomo de 4,5 cm. Por su parte, cada una de las páginas

interiores que lo componen tiene unas medidas de 23 cm de alto y 31 cm de ancho. La encuadernación, de tapas duras, se recubre con un forro en tonos verdes y relieve escamoso. Además, tanto la portada como la contraportada, poseen un marco decorativo fino y dorado con elementos ornamentales en cada una de las esquinas. En el caso de la portada se incluye el título "*SEÑORÍO DE SOMÁLO*", un escudo de Logroño sobre él y un nuevo elemento decorativo en la parte inferior, todo ello dentro del marco anteriormente señalado y en el mismo color dorado. La tela que cubre el lomo del álbum es lisa y de un color más oscuro que el de las tapas. El interior del mismo se compone de sesenta páginas entre las cuales la primera y la última, que realizan la función de "portadilla" y "contraportadilla", se decoran con un estampado de detalles escamosos y circulares en tonos verdes, blancos, negros y marrones. De las cincuenta y ocho páginas restantes que aparecen correlativamente enumeradas, en cincuenta y dos de ellas se alojan en la parte central un total de cincuenta y tres fotografías (una imagen en cada página exceptuando una ocupada por dos retratos de una mujer a caballo). En algunas de las seis restantes aparecen escritos en el centro, probablemente, a modo de título para alojar otras fotografías que no llegaron a incluirse o, incluso, realizarse. Finalmente, hay que destacar la presencia de un texto manuscrito cosido al inicio del álbum, entre hojas de papel cebolla, en el que

17 "La Aurora de España, Sociedad Agrícola de Ganadería y protección Rural" (18 de marzo de 1846) en *El Clamor Público*. Madrid, nº 587, p. 4.

18 "Expediente académico de Eduardo Sáenz de Santander" (1887-1894), AHN, Universidades, 4710, Exp. 9.

19 "Cartas de políticos y firmas a familia", AIS, 65018.

20 "Álbum de fotografías antiguas de Somalo", AIS, 65060.

se describen aspectos interesantes de la Hacienda de Somalo como su extensión, su localización, sus producciones, sus edificios y posesiones, etc.

Como se ha comentado con anterioridad, el *Álbum de Somalo* consta de un total de cincuenta y tres fotografías. Cuarenta y ocho de ellas se atribuyen al fotógrafo Santos Fernández Santos, mientras que la autoría de las cinco restantes, todas ellas retratos, se desconoce. La primera de estas fotografías anónimas, siguiendo el orden de aparición en el álbum, presenta a Eduardo Sáenz de Santander con uniforme de Cónsul de Carrera durante su estancia en Rabat en el año 1907 (ver Figura 4); en el segundo de estos retratos aparece León García Villarreal en edad avanzada y sentado junto a una pequeña mesilla o escritorio; la siguiente fotografía, alojada en la página treinta y cuatro del álbum, presenta de nuevo a Eduardo Sáenz de Santander acompañado de una mujer, probablemente su primera mujer Genoveva, en un automóvil de la marca Hispano-Suiza; finalmente, los dos últimos retratos son los de una mujer a caballo cuya identidad se desconoce.

Frente a estas imágenes de autoría anónima, las fotografías restantes fueron realizadas por Santos Fernández Santos como respuesta a un encargo de Eduardo Sáenz de Santander, marido de la propietaria de la hacienda entre 1903 y 1926, Genoveva. Esta hipótesis se sostiene en dos razones fundamentales. En primer lugar, la existencia de más imágenes tomadas en la Hacienda de Somalo correspondientes



Portada del Álbum de Somalo (Fotografía Juan Castroviejo)

a la misma serie realizada por el notario y fotógrafo y no positivadas en el álbum. Estas fotografías adicionales, concretamente cinco, se conservan en los fondos de la Asociación de Amigos de la Historia Najerillense en forma de negativos en cristal originales de 18 cm de alto y 13 cm de ancho junto a otros quince que sí se corresponden con las capturas que aparecen en el *Álbum de Somalo*. Estos cinco negativos inéditos presentan tomas diferentes, en algunos casos no demasiado, como un retrato de Eduardo Sáenz de Santander a caballo flanqueado por dos jornaleros²¹, una imagen de varias yeguas con arados y, finalmente, tres fotografías de entornos exteriores de la propia hacienda en las que se reproducen la fuente del chafariz, la portada de acceso y uno de los varios jardines de la finca. Por consiguiente, el número de fotografías realizadas en

21 Esta fotografía, junto a otra perteneciente a la misma serie de Somalo tomada en la Fuente y el lavadero de Edesa, aparece erróneamente atribuida al fotógrafo M. Chacón en ROCANDIO, J. (1992). *Cien años de fotografía en La Rioja*. Logroño: Cultural Rioja, pp. 79-80.



Santos Fernández [y] Santos, Eduardo Sáenz de Santander, Lázaro Ruiz Gamarra, hija de Santos Fernández Santos y personal en la puerta de acceso a la Hacienda de Somalo, h. 1908, Álbum de Somalo (AIS)

Somalo por parte de Santos Fernández Santos fue mayor al número de fotografías positivadas e incluidas en el álbum, probablemente de manera deliberada, por Eduardo Sáenz de Santander.

En segundo lugar, la hipótesis de que fue él quien encargó la realización de este reportaje se sustenta, a su vez, en dos argumentos de peso. Por un lado, la

recurrente presencia de su persona en varias de las fotografías que, además, se ubican en las primeras páginas del álbum. Este es el caso del retrato anónimo realizado en Rabat en 1907 (Imagen 4), anteriormente citado, y otras dos imágenes en las que exhibe sus yeguas y sus coches de tiro, rodeado de algunos de los criados y jornaleros de la Hacienda

de Somalo. Por otro lado, esta hipótesis se refuerza con la aparición de un breve comentario manuscrito sobre la gran mayoría de las fotografías que contiene el álbum. En estos comentarios Eduardo Sáenz de Santander incluyó una descripción de la imagen a la que acompañaban, aportando detalles fundamentales para la localización y la identificación de los espacios y lugares capturados²². La afirmación de que fue el propio Eduardo quien introdujo estos comentarios se basa en el cotejo de su letra con documentos suyos localizados en el Archivo Histórico Provincial de La Rioja y en algunas referencias realizadas en varios de los escritos a la presencia de su madre, Eduarda de Santander y González, en la Hacienda de Somalo, donde murió el 26 de marzo de 1916²³.

Una de estas descripciones manuscritas también fue fundamental para atribuir la autoría de las fotografías en favor de Santos Fernández Santos, gracias a la aparición de una de las hijas del notario en la imagen a la que acompaña el escrito (Figura 6). Además, este conjunto de fotografía y texto descriptivo contribuyó a datar, de manera aproximada, la fecha de realización de este encargo. La aparición en la fotografía del párroco Lázaro Ruiz Gamarra, como así reza en la descripción superior de Eduardo Sáenz de Santander, ayudó a fechar las imágenes en torno a 1908, año en el que este religioso actuó como administrador de la Hacienda de Somalo²⁴.

Sin embargo, el reportaje fotográfico realizado por Santos Fernández Santos en Somalo debió llevarse a cabo a lo largo de un mismo año o a caballo entre dos. Mientras en algunas de las imágenes los árboles, mayoritariamente chopos, aparecen sin hoja, en otras presentan unas copas bastante frondosas, indicando un marcado cambio estacional.

Este reportaje fotográfico realizado por Santos Fernández Santos en Somalo tuvo por objetivo la descripción minuciosa de aquellos elementos más representativos y destacados de la hacienda, descripción en la que introdujo con gran habilidad su sello personal. Los edificios principales, las estancias más llamativas de la vivienda, las extensas tierras de cultivo, los diversos rebaños, el personal de trabajo y servicio, los aperos y la maquinaria empleada o los bellos paisajes del entorno. Todos estos elementos quedaron inmortalizados por la cámara del notario vallisoletano afincado en San Millán de la Cogolla respondiendo a una más que probable actitud de alarde y ostentación por parte de Eduardo Sáenz de Santander, mostrando de manera gráfica sus numerosas y vastas posesiones.

En primer lugar, en dos fotografías de las que aparecen en el álbum se presenta la figura de Eduardo Sáenz de Santander acompañado por el párroco y administrador Lázaro Ruiz Gamarra y parte de los criados de la hacienda. En ambas fotografías, tanto en

22 El escrito en el que se describe la localización, la extensión y las posesiones de la Hacienda de Somalo cosido en la parte delantera del álbum en la restauración de la encuadernación realizada en el año 2002 también presenta la misma letra, por lo que resulta bastante probable que también fuera redactado por Eduardo Sáenz de Santander.

23 "Necrológica" (27 de marzo de 1916) en *La Rioja*. Logroño, nº 8.629, p. 1.

24 "Apuntes del Párroco de Uruñuela D. Luis Díaz de Cerio", AIS, 65017, fol. 30 r.



Santos Fernández [y] Santos, Dormitorio con fonógrafo en la vivienda de la Hacienda de Somalo, h. 1908, Álbum de Somalo (AIS)



Santos Fernández [y] Santos, Criados de labor de la Hacienda de Somalo, h. 1908, Álbum de Somalo (AIS)

la que fue tomada en la hermosa puerta de entrada como en la capturada en el patio interior con los diferentes coches y carros de tiro, la intención que se persiguió fue la de destacar su posición social y económica preeminente, rodeado de sus posesiones materiales y su servicio personal. De esta manera, Santos Fernández Santos consiguió plasmar la diferenciación social entre el propietario de la Hacienda de Somalo y sus criados, una distinción que se muestra más que clara entre los personajes que montan a caballo y los que aparecen de pie²⁵.

Otros tres elementos que reproducen las fotografías y que sirven para describir la Hacienda de Somalo

se refieren a las posesiones de sus propietarios y el personal de trabajo: los bienes inmuebles, con especial atención a los interiores de la casa; las tierras, máquinas de trabajo y animales utilizados en el transporte, el cultivo, etc.; y los jornaleros y miembros del servicio personal de la casa. Entre las fotografías incluidas en el primer grupo, las referidas a las estancias de la zona residencial del edificio principal son un total de diecisiete: la capilla en honor a San Nicolás, el zaguán de entrada a las habitaciones, un pasillo central, dos despachos, cinco gabinetes o dormitorios, dos imágenes del comedor, una sala con billar, otras dos imágenes del salón principal, una vista longitudinal

25 Esta distinción social también se presenta en dos de los negativos en cristal que se encuentran en los fondos fotográficos de Somalo de la Asociación de Amigos de la Historia Najerillense, una en la que Eduardo Sáenz de Santander monta a caballo flanqueado por dos de sus criados y otra en la que, también a caballo y con la compañía del párroco Lázaro Ruiz Gamarra, se encuentra rodeado de sus jornaleros y sus animales de tiro con arados.

de varias de las habitaciones y una última imagen de la galería que se abre hacia el sur. La característica principal de todas estas estancias es la gran decoración que cubre todas las paredes por medio de cuadros, platos decorativos, fotografías, etc. y, en muchos casos, también los suelos con grandes alfombras y tapices. Además, tras la observación *in situ* del lugar en el que fueron tomadas estas fotografías de interior, Santos Fernández Santos se sirvió de la colocación de determinados objetos en espacios en los que no eran los habituales, documentando un ejercicio compositivo innegable. Un ejemplo de ello lo constituye la fotografía situada en la página dieciocho del *Álbum de Somalo* en la que el notario vallisoletano colocó un cortinaje y, delante de él, un fonógrafo tapando la puerta de acceso al gabinete desde el pasillo central. Otras de las fotografías centradas en los bienes inmuebles y la propia vivienda de los propietarios fueron realizadas en exteriores, concediéndole un valor muy importante al paisaje, característica esencial de las imágenes capturadas por Santos Fernández Santos. Ejemplos de ello son las dos fotografías realizadas en la fuente del chafariz o la tomada en el jardín principal colonizado por la vegetación.

Si bien los criados y jornaleros aparecen en bastantes de las fotografías del reportaje realizado por el notario en Somalo, sólo en dos de ellas fueron escogidos como principal centro de atención a través de la tipología del retrato colectivo. En el primero de ellos, en el que el notario vallisoletano retrató a seis personas del servicio de la casa (una criada, dos lacayos, una doncella, la cocinera y el cochero), colocó a los protagonistas frente a la espléndida portada de la entrada a la hacienda en una actitud distendida, amable y simpática, interactuando entre sí algunos de sus protagonistas. Frente

a ello, el segundo de los retratos colectivos, en este caso centrado en los criados de labor y sus familias, lo asumió desde una perspectiva mucho más realista y seria, mostrando la miseria de la servidumbre sin caer en un hondo dramatismo. Estos jornaleros aparecen en muchas otras fotografías del reportaje fotográfico junto a rebaños de corderos, yeguas y mulas de tiro, maquinaria para el trabajo de la tierra, etc. En la gran mayoría de estas imágenes se presentan posando frente a la cámara del fotógrafo vallisoletano que, probablemente, colocó tanto los elementos como a las personas de forma deliberada, utilizando en el encuadre la arquitectura, la vegetación y el paisaje de la zona.

La presencia de la naturaleza y el paisaje fue constante y fundamental en la obra fotográfica de Santos Fernández Santos. Tanto es así que, aprovechando el encargo realizado por Eduardo Sáenz de Santander, realizó numerosas vistas de paisajes pertenecientes a la Hacienda de Somalo con un fuerte carácter pictórico, incluyendo en algunas de ellas tierras de cultivo y edificios destinados a diferentes labores. Este es el caso de fotografías como la que presenta el paraje en el que se localiza la bodega o "Cueva" en la que una hilera de chopos envuelve al edificio. Otras de las fotografías de paisajes que incluyen edificios son las centradas en las viviendas de la servidumbre o las que recogen el pajar y un horno de tejas. Sin embargo, existen fotografías que son fundamentalmente paisajes: el término de "la Paula", tierras de cultivo trabajadas por los jornaleros, zonas del interior del bosque, y paisajes tanto del río Yalde como del río Najerilla. Entre ellas, destaca por su belleza compositiva la fotografía que realizó en la Fuente con lavadero de Edesa. En ella cuatro mujeres arrodilladas, acompañadas por un hombre situado de pie detrás de



Santos Fernández [y] Santos, Paisaje de chopos en torno a una bodega, h. 1908, Álbum de Somalo (AIS)

ellas y un perro que se asoma tras la situada más a la derecha, lavan diferentes prendas de ropa mientras dirigen su mirada hacia Santos Fernández Santos, siendo conscientes de que van a ser retratadas. La composición horizontal de toda la escena se rompe de manera magistral por un tronco alargado y alto con escasas y cortas ramas.

Asimismo, cabe destacar que en la gran mayoría de estas fotografías de paisaje el notario vallisoletano introdujo una o varias figuras humanas de manera estratégica. En concreto, es muy recurrente la aparición de un mismo joven, ataviado con traje y boina, que además de aportar un aspecto amable y simpático a la imagen incorpora un elemento humano frente al mero paisaje. La identidad de este joven se desconoce, aunque resulta probable que se trate de uno de los hijos varones del fotógrafo que le acompañó durante la toma de estas imágenes, hipótesis que se refuerza

con la aparición de una de sus hijas en otra fotografía anteriormente analizada, como bien señala Eduardo Sáenz de Santander (ver Figura 6).

Santos Fernández Santos no se limitó a recoger con su cámara los edificios y posesiones de la finca, sino que lo hizo con maestría desde el punto de vista estético y compositivo, aportando al reportaje su característico estilo fotográfico. La introducción y el juego con dos elementos fundamentales como la naturaleza y las personas, fundamentalmente jóvenes, fue una constante en toda su obra y las fotografías capturadas en Somalo no fueron una excepción. Por un lado, se sirvió de la vegetación y, en este caso concreto, del arbolado para encuadrar algunas de las escenas y delimitar los fondos en otras. La numerosa población de chopos que se extienden por toda la hacienda, con su característico porte recto y alargado, fue utilizada por el fotógrafo aficionado para introducir contrastes entre la posición horizontal de la mayoría de las imágenes y la verticalidad de estas especies vegetales. En otros casos, los amplios encinares con frondosas copas situados en el interior del monte tampoco pasaron desapercibidos para él como un elemento de encuadre para las fotografías.

Por otro lado, la presencia humana también caracterizó su producción fotográfica, haciendo posar a los personajes de manera estratégica frente a su cámara. De hecho, muchas de las composiciones en las que introdujo personas adquieren un indudable carácter pintoresco como en el caso de las imágenes tomadas en el interior del monte o las realizadas en los dos puentes sobre el río Yalde, con especial atención a la fotografía del llamado "Puente de los Carneros". En esta imagen un grupo de tres hombres y una mujer se disponen a cruzar el puente de un solo ojo a pie, exceptuando el primero de los perso-



Santos Fernández [y] Santos, "Puente de los Carneros" sobre el río Yalde, h. 1908, Álbum de Somalo (AIS)

najes masculinos que, a lomos de un burro, se localiza en mitad del mismo. Todo el grupo de personajes adultos, que sigue una bella progresión decreciente en altura de izquierda a derecha, es observado por dos jóvenes recostados sobre la margen derecha del camino que se localiza detrás de él. Santos Fernández Santos explotó sobre el resto la presencia de niños y jóvenes aportando una

simpatía y un encanto especial. En algunas de las fotografías del reportaje de Somalo, en el que aparece recurrentemente un joven que pudo ser uno de los hijos del notario, rompió la monotonía del paisaje integrando a este personaje ataviado con traje y boina en el contexto de la imagen, ya fuera de pie o sentado, recostado o apoyado sobre diferentes elementos de la misma.

1.5. Conclusiones

Teniendo en cuenta todo ello, las fotografías realizadas por el notario vallisoletano que conforman el *Álbum de Somalo*, además de por su inherente valor artístico marcado por una bella composición y un fuerte carácter pictórico, resultan una fuente histórica, artística y documental innegable. En primer lugar, documentan desde el punto de vista histórico la situación de la Hacienda de Somalo a principios del siglo XX, con un claro protagonismo del por entonces propietario Eduardo Sáenz de Santander. Así, las imágenes capturadas por Santos Fernández Santos muestran los diferentes elementos que conforman una gran hacienda de la época: vastas extensiones dedicadas al cultivo de cereal y espacios dedicados a otros cultivos de consumo asiduo; una amplia yeguada de tiro empleada en la explotación de estas tierras y en el transporte de personas por medio de un importante número de carruajes; numerosos edificios destinados tanto a la residencia de la familia propietaria y las familias del personal jornalero y de servicio como para el almacén de productos cosechados, maquinaria y aperos de labranza... Pero, al mismo tiempo que realizan esta descripción gráfica de una típica hacienda, en este caso riojana, las fotografías tomadas por el notario también muestran la distinción social entre el propietario y los trabajadores a su cargo. La figura del promotor del álbum, Eduardo Sáenz de Santander, aparece dominante frente al resto de trabajadores, ya sean jornaleros o empleados del servicio de la casa. Una distinción que queda patente, además de en la vestimenta, en la posición que presenta Eduardo frente a la servidumbre. Mientras el primero aparece montado a caballo, los criados y jornaleros se mantienen de pie,

flanqueándole. De esta manera, pese a existir también retratos donde los únicos protagonistas son los criados y jornaleros, el *Álbum de Somalo* enmarca la organización social de principios de siglo en la que el acomodado señor terrateniente está al cargo de unos obreros que trabajan las tierras y realizan las labores domésticas en condiciones no demasiado favorables.

Asimismo, las imágenes capturadas en la hacienda riojana hacia 1908 por Santos Fernández Santos poseen un gran valor para la historia del arte en general, con especial atención al apartado de la decoración interior, y para el estudio de la conservación y la restauración de los monumentos en particular. Por un lado, documentan la organización arquitectónica de una hacienda de grandes dimensiones, llamando la atención en la portada neogótica que da acceso al complejo y que recuerda a la entrada de un castillo medieval. Este reportaje fotográfico también nos presenta las claves fundamentales en lo respectivo al amueblamiento y la ornamentación interior de una vivienda de la clase acomodada en la primera década del siglo XX. La tónica general es el *horror vacui*, con una impulsiva decoración de las estancias. De este modo, resulta complicado encontrar paredes que no estén repletas de cuadros, fotografías, espejos, platos decorativos, cortinajes, etc. Un exceso ornamental que se acentúa con los llamativos estampados de los papeles pintados que las recubren. Algo similar ocurre con los suelos que, en la mayor parte de los casos, desaparecen bajo grandes alfombras y tapices.

Con respecto al amueblamiento de los gabinetes y salones, nombres que reciben las estancias por parte de Eduardo Sáenz de Santander, resulta llamativo indicar que en varios casos aparecen sillas y butacas

pareadas, dispuestas de manera simétrica en la habitación. El mobiliario restante varía desde el más tradicional (camas, con dosel en algunos casos, mesillas de noche, aparadores, tocadores, mesas de centro, vitrinas...) hasta otros menos comunes que muestran un alto poder adquisitivo: pianos, una mesa de billar y un fonógrafo. Además, resulta conveniente señalar la presencia de reclinatorios en los dormitorios que, junto a los múltiples crucifijos y cuadros religiosos que pueblan las paredes y la existencia de una capilla en la primera planta del edificio principal, denotan una arraigada fe católica en la familia propietaria.

Por otro lado, estas fotografías son una fuente esencial para el estudio de la evolución histórica del complejo monumental de Somalo, permitiendo determinar su grado de conservación pasado más de un siglo y, al mismo tiempo, orientar los trabajos de restauración que podrían llevarse a cabo en el caso de que fueran necesarios. Así, por ejemplo, la comparación entre el estado de la hacienda que presentan las imágenes tomadas por Santos Fernández Santos hacia 1908 y el actual, tras una visita *in situ* al lugar²⁶, muestra la lamentablemente pérdida de las construcciones adyacentes al edificio principal destinadas a la vivienda de la servidumbre y al almacenamiento de las cosechas y la maquinaria de explotación agrícola.

En definitiva, el *Álbum de Somalo* se presenta como un ejemplo claro del valor que puede poseer la fotografía, en este caso concreto la de principios del siglo pasado, como fuente histórica, artística y documental.

Algo a lo que se suma la más que reseñable calidad estética y compositiva de las imágenes capturadas por el notario vallisoletano tanto en la hacienda situada entre los ríos Yalde y Najerilla como en el resto de localidades riojanas en las que puso en práctica su indiscutible afición por la fotografía. Por este motivo, conviene rescatar del olvido la producción fotográfica de Santos Fernández Santos y considerarla una parte importante de nuestro patrimonio artístico, con las acciones de conservación, tratamiento y difusión que se asocian a ello.

26 Tanto para la realización de esta visita como para otras labores esenciales en la realización de este trabajo sobre el *Álbum de Somalo* fue fundamental la disposición y ayuda del padre salesiano Santos Sastre Izquierdo.

Bibliografía

- "La Aurora de España, Sociedad Agrícola de Ganadería y protección Rural" (18 de marzo de 1846) en *El Clamor Público*. Madrid, nº 587, p. 4.
- BARBERO, L. (6 de mayo de 1907). "Monumentos riojanos. Santa María la Real de Nájera" en *Rioja Ilustrada*. Logroño, nº 18, p. 163.
- Boletín Oficial de La Rioja* (15 de marzo de 2010). Logroño, nº 32, p. 3422.
- "Caja de Ahorros de Madrid" (22 de febrero de 1846) en *Diario de avisos de Madrid*. Madrid, nº 842, p. 4.
- CANTERA MONTENEGRO, M. (2001). "Santa María la Real de Nájera en la Edad Media" en De la Iglesia Duarte, J.I. (coord.). *I Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 6 al 11 de agosto de 1990*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 205-227.
- DE CASTRO, C. (1915-1916). *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Logroño*. Logroño: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 2.
- FABO, P. (agosto de 1915). "San Millán de la Cogolla" en *Arte Español*, 7, pp. 363-378.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V. (1907). "La iglesia de San Millán de la Cogolla de Suso (Logroño)" en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 59, pp. 246-250.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V. (1930). *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LÁZARO TORRES, R.M. (1977). *La desamortización de Espartero en Logroño*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- "Necrología" (8 de marzo de 1935) en *El Siglo Futuro*. Madrid, nº 8.467, p. 4.
- "Necrológica" (27 de marzo de 1916) en *La Rioja*. Logroño, nº 8.629, p. 1.
- ROCANDIO, J. (1992). *Cien años de fotografía en La Rioja*. Logroño: Cultural Rioja.
- SASTRE IZQUERDO, S. (2008). *Somalo*. Torremontalbo: Fundación Nuestra Señora de Valvanera.
- SETENACH, N. (1 de marzo de 1908). "Relieves en marfil del arca de San Millán de la Cogolla" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 16, pp. 4-15.

Fuentes Archivísticas

- Archivo Histórico Provincial de La Rioja, Protocolos (1909), p-9446.
- Archivo Parroquial del Monasterio de San Millán de la Cogolla, Bautizados, Libro XI, fol. 129 r.; Bautizados, Libro XII, fol. 10 r., 18 r., 35 v., 43 v., 52 r., 74 v., 92 v., 120 v., 138 v., 168 r.; Bautizados, Libro XIII, fol. 9 r.
- Archivo Parroquial del Monasterio de San Millán de la Cogolla, Matrimonios, Libro IV, fol. 84 r.
- "Álbum de fotografías antiguas de Somalo", Archivo Inspectorial Salesiano, 65060.
- "Apuntes del Párroco de Uruñuela D. Luis Díaz de Cerio", Archivo Inspectorial Salesiano, 65017, fol. 30 r.
- "Cartas de políticos y firmas a familia", Archivo Inspectorial Salesiano, 65018.

- "Censo general de personas residentes según las cédulas de inscripción vecinal" (1888), Archivo Municipal de San Millán de la Cogolla, Registros, 62/14, fol. 5 r.
- "Edificios existentes en Somalo en 1823" (1823), Archivo Inspectorial Salesiano, 65002.
- "Expediente académico de Eduardo Sáenz de Santander" (1887-1894), Archivo Histórico Nacional, Universidades, 4710, Exp. 9.
- "Expediente académico de Santos Fernández Santos" (1882-1883), Archivo Histórico Nacional, Universidades, 3993, Exp. 17, fol. 1, fol. 18.
- "Expediente personal del senador D. León García Villarreal, por la provincia de Madrid" (1843), Archivo del Senado de España, El Senado entre 1834 y 1923, Senadores, ES.28079.HIS-0185-04.
<<http://www.senado.es/web/conocersenado/senadohistoria/senado18341923/senadores/fichasenador/index.html?id1=1181>> [Consulta: 13/9/2016].
- "Padrón municipal de habitantes" (1889), Archivo Municipal de San Millán de la Cogolla", Registros, 66/4, fol. 14 v.

DE LA OBJETIVIDAD A LA SUBJETIVIDAD DEL RETRATO POLICIAL DE BERTILLON: LA RELEVANCIA DEL CONTEXTO CULTURAL

Lourdes Delgado-Fernández
Universitat Pompeu Fabra

Resumen

El objetivo de esta comunicación es explorar los inicios de la divergencia entre la objetividad visual que Alphonse Bertillon pretendió obtener al inventar un nuevo modo de retratar a los delincuentes y la impronta de criminalidad que estos retratos adquirieron desde el principio.

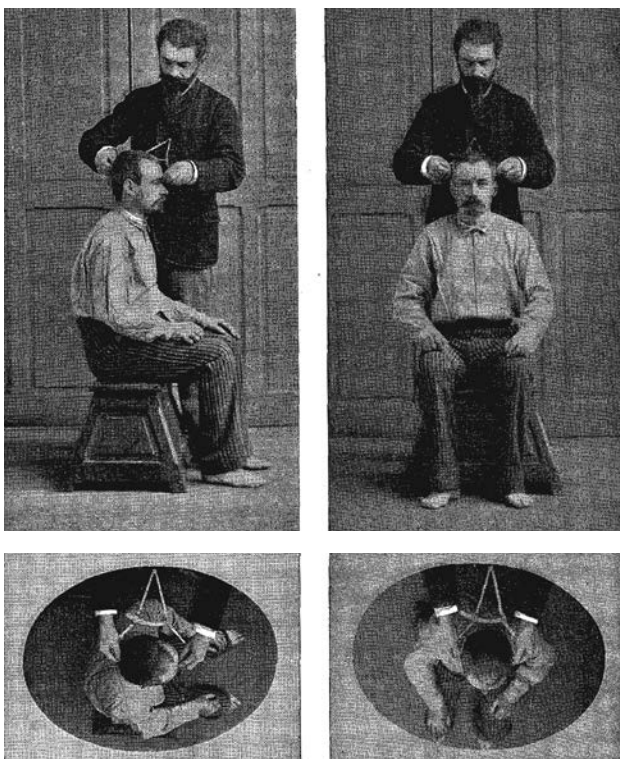
A finales del siglo XIX se estableció una nueva ciencia, la criminología. Desde su inicio existieron dos facciones, una representada sobre todo por franceses, quienes creían que el crimen era un problema social, y otra italiana, en la que destacaba Cesare Lombroso, quien responsabilizaba a los individuos y su biología y afirmaba que los criminales podían reconocerse por su apariencia externa. Bertillon, que pertenecía a la escuela francesa, no creía en la idea del tipo criminal y, por lo tanto, en sus fotografías no buscaba definir el tipo sino clasificar la apariencia externa de los distintos rasgos faciales. Sin embargo, Lombroso pronto utilizaría los retratos de Bertillon para dar validez a sus teorías.

Palabras clave: Alphonse Bertillon, Cesare Lombroso, retrato policial, fotografía, antropología criminal, ruedas de reconocimiento.

Abstract

The aim of this communication is to explore the beginnings of the divergence between the visual objectivity that Alphonse Bertillon sought to obtain by inventing a new way of portraying the criminals and the criminality assigned to this kind of portraits from the beginning. The science of Criminology was established at the end of the Nineteenth century. Since its inception, there have been two factions, one represented mainly by French people, who believed that crime was a social problem, and another, the Italian one, with Cesare Lombroso as a leader, who blamed individuals and their biology and claimed that criminals could be recognized by its external appearance. Bertillon, who belonged to the French school, did not believe in the idea of the criminal type and, therefore, in his photographs he did not seek to define a type but to classify the external appearance of the different facial features. However, Lombroso soon used Bertillon's portraits to validate his theories.

Keywords: Alphonse Bertillon, Cesare Lombroso, mugshot, photography, criminal anthropology, photo lineup.



El propio Bertillon demostrando cómo realizar algunas de las mediciones requeridas por su método. (Tarbell 1904: 361-362)

En 1904, una periodista entrevistó al comisario francés Alphonse Bertillon (1853-1914) para la revista popular estadounidense *McClure*. Bertillon era el inventor de un sistema de identificación de criminales que en pocos años fue adoptado por los cuerpos policiales de muchos países, incluido Estados Unidos. Aunque el sistema Bertillon se basaba principalmente

en una clasificación de distintas medidas antropométricas que permitían saber si un detenido era reincidente, también incluía un componente fotográfico¹: dos retratos, uno de frente y otro de perfil, que habían de realizarse a una distancia, iluminación, enfoque y encuadre determinados para asegurar la objetividad descriptiva de la toma. Ante la pregunta de la periodista sobre si alguna vez había intentado confirmar la doctrina del criminólogo Cesare Lombroso (1835-1909) de que ciertas características anatómicas revelan que una persona forma parte del "tipo criminal", Bertillon respondió que "no", que él no creía que "la falta de simetría en el semblante, o el tamaño de las órbitas de los ojos o la forma de la mandíbula convirtieran a alguien en un malhechor" (TARBELL, 1904: 369).

La pregunta no resulta sorprendente para la época. Procede de una de las teorías sobre el crimen que a finales del siglo XIX y principios del XX se debatieron internacionalmente. Además, para sostener dicha teoría, los textos se solían ilustrar con retratos de detenidos y, a veces, éstos se tomaban con el formato que Bertillon había establecido. Un ejemplo es el libro del propio Lombroso *The Female Offender*, publicado en Nueva York en 1902, un año antes de la entrevista, en el cual Lombroso llegó a emplear fotografías realizadas por Bertillon o uno de sus subalternos.

El objetivo de esta comunicación es explorar los inicios de la divergencia entre la objetividad visual que Alphonse Bertillon pretendió obtener al inventarse un nuevo modo de retratar a los delincuentes y la lectura de criminalidad que estos retratos adquirieron desde el principio.

1 Bertillon ideó su sistema de identificación en 1879 pero hasta tres años después no le permitieron probarlo en la Prefectura de Policía de París.

1. La objetividad de los retratos policiales según Alphonse Bertillon

En 1890 el policía francés Alphonse Bertillon publicó el libro *La photographie judiciaire*. Por fotografía judicial se refería al retrato policial o de reseña que se ha descrito más arriba. En el libro, Bertillon daba instrucciones claras y concisas de cómo realizar esas fotografías e indicó que la intención de este tipo de retrato es obtener una imagen lo más parecida posible a la persona, de modo que ésta fuera una especie de “huella” de su rostro. Para ello había de abandonarse toda “consideración artística” y centrarse “en un punto de vista científico” (BERTILLON, 1890: 11 y 7).

Bertillon formaba parte de una de las dos corrientes de la antropología criminal, la llamada “Escuela francesa”, para entonces una ciencia incipiente, que había reunido a sus primeros adeptos en un congreso internacional en Roma en 1885². En oposición a las teorías de Lombroso y su escuela italiana, que veremos más adelante, la escuela francesa creía que la causa del crimen eran las condiciones sociales a las que se veían abocados los individuos. Alexander Lacassagne (1843-1924), el líder del grupo y fundador de la revista *Les Archives de l'Anthropologie Criminelle*³, en este primer congreso, sintetizó la ideología de esta escuela comparando al criminal

I. - Observations anthropométriques.									
taille m.	66.6	long	18.8	point g.	27.9	no de st.	3	age de	32
voûte		large	16.0	médias g.	12.0	est de	11.0	Delabre 18 89.	
enverg.	1.76	long	6.6	auric. g.	9.9	est de	2.0	Charnuel	
base o.	87.2	large	3.5	oreille g.	4.6.3	est de		debray	



II. - Renseignements descriptifs.									
Age		Racine (prob)		Bord. D.	S.	P.	e.	Barbe rasée	1/3
Haute	1.76	dos	couv	base	alb	lab. e.	a.	m.	D.
Large	0.16	Haute	Saillie	Large		a trg. i.	p.	r.	D.
part		Ann.	1	1	g.	pli. s.	a.	j.	f.
		part				part			

Ejemplo de Ficha de detenido de Bertillon. (Tarbell 1904: 366)

con un microbio que sólo podía proliferar bajo ciertas condiciones ambientales (Actes du Premier [...] 1886: 166). Dicha diferencia entre las dos escuelas se verá reflejada a lo largo de los siete congresos internacionales de antropología criminal que se realizaron entre 1885 y 1911⁴, provocando incluso que en alguno de ellos no se presentara alguna de las facciones⁵.

2 Fue precisamente en este congreso donde Bertillon expuso su sistema de identificación a la comunidad internacional. Véase “Sur l’anthropométrie appliquée aux récidivistes” en *Actes du Premier Congrès International d’Anthropologie Criminelle*, 1886: 151-178.

3 Durante casi treinta años, esta revista fue la portavoz de todas las ideas que se iban desarrollando en la nueva ciencia de la criminología.

4 En total se realizaron siete congresos internacionales de antropología criminal: Roma (1885), París (1889), Bruselas (1892), Génova (1896), Amsterdam (1901), Turín (1906) y Colonia (1911). Aunque en el último congreso, se hicieron planes para un octavo en Budapest en 1914, nunca se llevó a cabo.

5 De hecho el propio nombre del congreso hacía referencia a las dos teorías, la italiana y la francesa: *Congrès International d’Anthropologie Criminelle. Biologie et Sociologie*. Para un análisis sobre estos congresos y las disputas entre las dos escuelas, véase el artículo contemporáneo de Lindsey (1910) y el más actual de Kaluszynski (2006).



Dos de los retratos según el sistema Bertillon que Cesare Lombroso empleó para demostrar sus teorías (LOMBROSO 1903: 98)

En el artículo mencionado de McClure de 1904, Bertillon apoyó la teoría social de la Escuela francesa al afirmar que, aunque Lombroso creyera que la mayoría de los criminales tenía una mancha en los ojos y que

ésta era un signo de criminalidad, en realidad se trataba de un problema en la vista y que las personas afectadas tenían por ello menos aptitudes para encontrar trabajo y, por lo tanto, mayor probabilidad de convertirse en criminales (TARBELL, 1904: 369).

2. Subjetividad de los retratos policiales

Por su parte Cesare Lombroso, quien había publicado *L'uomo delinquente* en 1876, creía que la causa del crimen se debía buscar en la biología de los propios individuos. Los criminales eran criminales desde su nacimiento, representaban un estado atávico en la evolución del hombre y, los casos más severos, los que él llamaba "delincuentes natos", no podían reformarse; además, su criminalidad podía leerse externamente, sobre todo en el rostro. Lombroso citaba una serie de rasgos faciales comunes a ellos, como eran la asimetría entre el lado derecho e izquierdo y tener muchas arrugas.

Al principio, Cesare Lombroso utilizó grabados para ilustrar sus teorías. Por ejemplo, en su primer libro, publicó dos grabados que presuntamente representan a un violador y un ladrón y que, como puede observarse, parecen más caricaturas que retratos propiamente dichos⁶. Sin embargo, a medida que los avances de la tecnología se lo permitieron, usó retratos fotográficos que, dada la connotación científica que la fotografía tenía asociada en esa época, debió pensar que añadirían credibilidad a sus textos⁷, como los retratos del libro *The Female Offender*. Lombroso aprovechó

6 En *L'uomo delinquente* (1876) sólo aparecen cuatro ilustraciones; las otras dos representan respectivamente el cuerpo tatuado de un criminal y un ejemplo de obra de arte realizada por un preso.

7 Para un análisis del uso y el tipo de imágenes que empleó Lombroso en las distintas ediciones de *L'uomo delinquente* véase LOMBROSO, 2006: 21-22.

la objetividad descriptiva de los retratos realizados según el sistema Bertillon como vehículo para validar una opinión tan subjetiva como era la suya sobre la apariencia discernible de los criminales. De la prisionera Berland, aquí representada, Lombroso no sólo describe lo que puede verse en los retratos —“los ojos hundidos, la frente hacia atrás, la cabeza pequeña, las orejas sin lóbulo suelto, numerosas arrugas”, etc.—, sino que a partir de ellos infiere su tendencia “homicida y lasciva” (LOMBROSO, 1903: 96).

La idea de que a partir del aspecto podía leerse el carácter de una persona no era nueva. En el siglo XVIII, Johann Kaspar Lavater (1741-1801) en sus *Ensayos sobre fisonomía* (1775-1778) ya afirmaba que existía una correspondencia entre “lo externo e interno de los hombres, entre las superficies visibles y el contenido invisible” (LAVATER, 1776: 24). Por ejemplo, del retrato de Alberto Durero en el frontispicio del libro, Lavater afirmaba que “cualquiera que examine este semblante no puede sino percibir rasgos de fortaleza, penetración aguda, determinante perseverancia y genio inventivo” (LAVATER, 1776: 38). Asimismo la frenología, una pseudociencia popular durante el siglo XIX, decía que el carácter de las personas podía conocerse estudiando los bultos externos del cráneo y alentaba su uso, por ejemplo, para analizar la personalidad de los criminales⁸.

Cuando en la segunda mitad del siglo XIX las distintas policías empezaron a retratar a los crimi-



Ilustraciones de retratos de criminales publicados en *L'uomo delinquente*, LOMBROSO 1876: 28 y 31

nales y a guardar sus retratos en archivos, se publicaron muchos artículos que hacían referencia a la posible diferencia entre los criminales y el resto de los ciudadanos, aunque muchos fueran justamente para negarlo, como ocurre en un artículo del *New York Times* publicado en julio de 1858, medio año después de que la policía neoyorquina creara su famosa *Rogues' Gallery* o galería fotográfica de granujas⁹. “El ladrón profesional”, señala, “se parece lo menos posible a la noción convencional del personaje que pueda imaginarse”¹⁰.

3. La relevancia del contexto cultural

Sin embargo, cuando en 1885 tuvo lugar el Primer Congreso de Antropología Criminal, la sociedad se encontraba en otro contexto. Por un lado, desde prin-

8 Véase KNIGHT, 1986: 70-78 para una introducción a la fisonomía y a la frenología y su papel en el desarrollo de la ciencia en el siglo XIX.

9 Para un análisis sobre la creación, funcionamiento e impacto social de la galería neoyorquina de granujas en la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, véase DELGADO 2015, 2016, 2017.

10 Véase *The New York Times*, 7 de julio de 1858.

cipios del siglo XIX debido a la revolución industrial, las ciudades no habían dejado de crecer y con ello también el crimen. Por otro, como dice sobre este período de Francia la historiadora Martine Kaluszynski pero que podría extrapolarse a todos los países occidentales, a finales del siglo XIX se valoraba el orden, la estabilidad y el trabajo. La violencia era percibida como negativa, y el crimen y la criminalidad reflejaban las preocupaciones y miedos de una sociedad en transición, que no quería admitir las desigualdades y contradicciones que el desarrollo económico iba generando (KALUSZYNSKI, 2006: 303). Es pues en este contexto en el que debe entenderse por qué teorías tan poco científicas como la de Lombroso hicieron mella, pese a las críticas que recibieron desde su inicio. Si las causas del problema del crimen podían imputarse a unos pocos individuos y éstos eran reconocibles, existiría una solución rápida y segura. Lombroso utilizó los retratos de Bertillon para validar sus teorías; se aprovechó de la objetividad científica de la que éste había partido al crear sus retratos. Luego, el contexto cultural de la época favoreció que a éstos se les asociara la lectura de criminalidad que Lombroso les asignó en sus escritos, aunque dicha relación, como hemos visto, fuera ilógica.

Para terminar esta comunicación quisiera mencionar que, como ocurre con todo concepto que heredamos del pasado, la historia del retrato policial repercute en la actualidad. Aunque el sistema de identificación de Bertillon fue sustituido en muy poco tiempo por las huellas dactilares¹¹, el tipo de retrato que inventó sigue utilizándose en muchos países para registro de detenidos y para reconocimiento de sospechosos. Este último uso es problemático. Aunque no sólo debido a la semántica de criminalidad que Lombroso le asoció a finales del siglo XIX, el retrato policial hoy en día ha dejado de ser objetivo, neutro. Es obvio que cuando vemos un retrato de este tipo, antes de que podamos fijarnos si la frente del retratado tira hacia atrás o el rostro es asimétrico, asumimos ya que estamos viendo a un criminal. Dicha subjetividad puede afectar, por ejemplo, a la elección que hace un testigo durante una rueda de reconocimiento donde tiene que identificar al criminal que vio y del que es posible sólo tenga un vago recuerdo¹². Como indican las estadísticas en Estados Unidos, un 76% de las personas que han sido encarceladas y que a posteriori se ha demostrado que son inocentes¹³ fueron identificadas erróneamente por un testigo y un 94,1% de éstos lo hicieron mediante ruedas fotográficas¹⁴.

11 Para la historia de las huellas digitales y cómo reemplazó al sistema Bertillon, véase COLE, 1999.

12 Este es uno de los temas que trato en mi tesis doctoral (*La influencia del retrato policial en las ruedas de reconocimiento*, Universitat Pompeu y Fabra).

13 "250 exonerated: Too many wrongfully convicted" <http://www.innocenceproject.org/docs/InnocenceProject_250.pdf> [Consulta: 10 de enero de 2015].

14 "National Survey of Eyewitness Identification Procedures in Law Enforcement Agencies" <http://www.policeforum.org/assets/docs/Free_Online_Documents/Eyewitness_Identification/a%20national%20survey%20of%20eyewitness%20identification%20procedures%20in%20law%20enforcement%20agencies%202013.pdf> [Consulta: 29 de abril de 2016].

Bibliografía

- Actes du premier congrès international d'anthropologie criminelle. Biologie et sociologie. Rome, novembre 1885* (1886). Turin: Bocca Freres.
- BERTILLON, A. (1890). *La photographie judiciaire: Avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*. Paris: Gauthier-Villars.
- COLE, S. (1999). "What counts for identity? The historical origins of the methodology of latent fingerprint identification" en *Science in Context*, 12 (1), pp. 139-172.
- DELGADO, L. (2015). "Cruces entre la historia policial y el retrato de detenidos: Los primeros cuarenta años del retrato de reseña en la ciudad de Nueva York (1857-1897)". *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía 1839-1939: Un siglo de fotografía*, Zaragoza: 28-30 de octubre de 2015, en prensa.
- DELGADO, L. (2016). "La fotografía en la identificación de criminales: Primeras críticas". *Simposio Internacional: Fotografía y Patrimonio*, Sevilla: 19-21 abril de 2016, en prensa.
- DELGADO, L. (2017). "Mugshot's bias: A semantic history of guilt" en *Photography and Culture*. En prensa.
- GIBSON, M. (2002). *Born to Crime: Cesare Lombroso and the Origins of Biological Criminology*. Westport (Conn.): Praeger Publishers.
- KALUSZYNSKI, M. (2006). "The International Congresses of Criminal Anthropology: French and International Criminological Movement, 1886-1914", en Becker, P. y Wetzell, R. (eds.) *Criminals and Their Scientists*. New York: Cambridge University Press; German Historical Institute.
- KALUSZYNSKI, M. (2001). "Republican Identity: Bertillonage as Government Technique" en Caplan, J. y Torpey, J. (eds.) *Documenting Individual Identity: The Development of State Practices in the Modern World*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- KNIGHT, D. (1986). *The Age of Science: The Scientific World-view in the Nineteenth Century*. Oxford; New York: Basil Blackwell Inc.
- LAVATER, J. (1772). *Essays on Physiognomy: For the Promotion of the Knowledge and the Love of Mankind*. Traducción de T. Holcroft. Boston: William Spotswood & David West, 1794.
- LINDSEY, E. (1910). "The International Congress of Criminal Anthropology: A review" en *Journal of Criminal Law and Criminology*, 1(4), pp. 578-583.
- LOMBROSO, C. (1876). *L'uomo delinquente*. Milano: Ulrico Hoepli.
- LOMBROSO, C. (2006). *Criminal Man* en M. Gibson y N. H. Rafter (eds.). Durham (NC): Duke University Press.
- LOMBROSO, C. y FERRERO, W. (1903). *The Female Offender*. New York: Appleton & Co.
- MORRISON, W. (2004). "Lombroso and the birth of criminological positivism: Scientific mastery or cultural artifice?" en Ferrell, J. et al. (eds.) *Cultural Criminology Unleashed*. London: Glass House.
- RHODES, H. (1956). *Alphonse Bertillon: Father of Scientific Detection*. London: George G. Harrap & Co.
- TARBELL, I. (1904). "Identification of criminals: The scientific method in use in France", *McClure's Magazine*, 2 (4), pp. 355-369.

JULIO SERRANO BARAHONA (1914-1995). UN FOTÓGRAFO DE RECAS (TOLEDO) EN EL REINO DE VALENCIA

Francisco José Guerrero Carot
Archivo Ducal de Medinaceli

Resumen

Julio Serrano Barahona (1914-1995) es un castellano manchego, fotógrafo menor a su vez que "anónimo" para su tierra. Natural de Recas (Toledo), con 41 años, y sin saber nada de fotografía, se instala en la ciudad de Segorbe (Castellón), continuando con el gabinete de un conocido fotógrafo valenciano.

Sin embargo, al principio, combinará épocas fijas en el estudio de esta ciudad valenciana, con su dedicación ambulante por ferias y mercados durante largos años de su vida, con la cámara minuterá. En 1961, dejaba aparcada la cámara por amor. Su biografía se ha reconstruido con un discurso histórico utilizando toda una serie de fuentes: bibliográficas, hemerográficas, archivos documentales, iconográficas, orales, etc.

Palabras clave: Julio Serrano Barahona, Recas (Toledo), Segorbe (Castellón), Fotografía.

Abstract

Julio Serrano Barahona (1914-1995) is a Castilian from La Mancha, a minor photographer who in turn is "anonymous" for his land. Natural of Recas (Toledo), with 41 years, without knowing anything of photography, is installed in the city of Segorbe (Castellón), continuing with the cabinet of a well-known Valencian photographer.

However, at first, combine the fixed epochs in the study of this Valencian city, with its itinerant dedication by fairs and markets during the long years of its life, with the camera of minute. In 1961, he left the camera for love. His biography has been reconstructed with a historical discourse using a whole series of sources: bibliographic, hemerographic, documentary, iconographic, oral, etc.

Keywords: Julio Serrano Barahona, Recas (Toledo), Segorbe (Castellón), Photography.

1. Introducción

Aprovechando la convocatoria de esta VII ENCUESTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFIA, quería aportar la biografía de un castellano manchego, fotógrafo menor a su vez que "anónimo" para su tierra, de manera que se pueda ir ampliando y completando el catálogo de biografías sobre estos profesionales, como es este caso, nacidos en el ámbito geográfico de la comunidad de Castilla La Mancha.

Su biografía, junto con la de su compañera sentimental, también dedicada al mundo de la fotografía, se incluye dentro de la obra Cronistas de la Imagen. Fotógrafos en Segorbe y la comarca del Palancia (GUERRERO, 2016).

2. Julio Serrano Barahona (1914-1975)

2.1. Antes de ser fotógrafo

Julio Serrano Barahona, era natural de Recas (Toledo). Nació el 1 de febrero de 1914. Sus padres fueron Alejandro Serrano Ramos, de 27 años cuando él nació, y su madre Emilia Barahona Díaz, de 28¹.

Julio conoce en Madrid a la que sería su pareja, pues nunca legalizó su relación, Eulalia Núñez Domínguez², quien tendrá mucho que ver en su vinculación con el mundo de la fotografía. Esta nació el 10 de diciembre de 1919 en Villamiel (Cáceres), eran sus padres Dionisio y Marcelina.

Es necesario interrumpir esa cronología biográfica para introducir otro personaje que influirá en la vida de nuestro biografiado Julio.

Se trata de Luis Bordás Miragall, natural de Valencia (1897), quien, en plena guerra civil, se trasladó a

Madrid donde conoce a Guadalupe Núñez Domínguez, quien trabajaba de sirvienta, al igual que su hermana Eulalia, y con la que se casará³. Tras la contienda, Bordás figura empadronado en 1940, en la ciudad de Segorbe (Castellón)⁴.

De profesión de fotógrafo, se instala en esa población, residiendo en la plaza del Generalísimo, 2-1^o (según una rectificación posterior era el número 1). Decidió abrir estudio en la capital de la comarca del Palancia porque, en palabras de su sobrina, ve negocio en la ciudad⁵. Este era hijo de otro fotógrafo de reconocido prestigio profesional en Valencia, Luis Bordás⁶.

En aquel primer año de posguerra, Julio y Eulalia vivían en Recas, donde -además de marchar a Villamiel donde nace el primero de febrero de 1941 la única hija de la pareja, Julia, parece ser contaban con un

1 Sus abuelos paternos Jacinto Serrano Rodríguez y Eusebia Ramos Zamorano, ambos de Recas y difuntos en el momento del nacimiento de Julio. Los maternos eran Saturnino Barahona Cabañas, de profesión bracero, y Ana Díaz Barahona, difunta, ambos también de la misma población. Registro Civil de Recas (Toledo). *Nacimientos*. Año 1914, Acta nº 3.

2 Eulalia y su hermana Guadalupe, trabajaban en Madrid en el servicio de algunas casas.

3 El efecto llamada para Luis hacia la capital de España fue por su hermano Balbino, teniente-coronel del Ejército. Guadalupe tenía una hija de una anterior relación, Juana, a la que Bordás reconocerá, aunque mantuviese el apellido de sus progenitores: Fernández Núñez.

4 Segorbe (en valenciano, *Sogorb*) es un municipio de la Comunidad Valenciana (España), capital de la comarca del Palancia, situada al sur de la provincia de Castellón. En 2016 contaba con una población de 9.005 habitantes según el padrón municipal del INE. Segorbe fue hasta 1960 sede de la diócesis de Segorbe, y es en la actualidad, junto con Castellón de la Plana, cabeza de la diócesis de Segorbe-Castellón. Conserva un importante patrimonio arquitectónico concentrado en su casco antiguo, que ha sido declarado Bien de interés cultural en su conjunto.

5 Julia Serrano Núñez es hija de Julio Serrano y Eulalia Núñez, y sobrina de Luis Bordás por su matrimonio con Guadalupe Núñez. Entrevista realizada el 24 de septiembre de 2015. Ella ha sido para nosotros guía y luz en la creación de las biografías de sus padres sino también en la de su tío Luis Bordas.

6 En 1927 es citado como reportero taurino de *El Clarín* (Valencia), denominándole el periódico como el "famoso fotogénito" *El Clarín*, Valencia, nº 262 (1927, mayo 14, p. 2). Este Luis Bordás, tuvo estudio abierto en la calle Pi y Margall nº 34 de Valencia. Según Rodríguez y Sanchis, estuvo activo desde los últimos años de la segunda década del siglo XX hasta finales de los cincuenta, dedicándose, además del retrato de estudio, a los reportajes taurinos, deportivos y de actualidad. (Véase, RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS ALFONSO, 2010: 250).

“holding” comercial que les permitía afrontar sus necesidades familiares sin muchos problemas. La familia de Julio, con ocho hermanos, era dueña del cine, del bar, de la tienda de comestibles, del horno ... según nos relata Julia Serrano. Era Julio, sin duda, parte de una familia principal. Sin embargo, la mala relación de sus hermanas con la nueva cuñada y la “llamada” desde Segorbe de su hermana Guadalupe y su cuñado Luis, les impulsaron a dejar la población toledana. El propósito de estos era enseñarles un nuevo oficio, el de fotógrafo. Tenía Julio, 41 años.

2.2. Ya en Segorbe; sus primeros “contactos” fotográficos

En aquel año de 1941 llegaron a Segorbe, información que nos da el padrón de 1955 al indicar que residía en la ciudad desde hacía 14 años⁷, como también nos ha confirmado la propia Julia Serrano.

En 1942 Luis Bordás ya se había dado de baja del padrón. ¿Los motivos de su marcha? Para abrir en Burjassot (Valencia) un nuevo local⁸.

Sin embargo, para Julio pasarán unos años para permanecer de manera estable en la capital palantina, para tener un gabinete abierto de forma permanente.

¿Qué hicieron mientras tanto? Combinaba épocas fijas en el estudio de esta ciudad valenciana, con su



Retrato de Pareja (Julio Barahona y Eulalia Núñez). Bataille (St. Giron. Francia). Aprox. 1945

7 Archivo Municipal de Segorbe (en adelante AMS). *Padrón de Habitantes*. Aquí se consigna en profesión como fotógrafo; no obstante, en el Padrón de 1950, fol. 180 vº, aparece como panadero. ¿Equivocación del representante censal?

8 Lo hará en la plaza General Weyler, nº 2 (frente al teatro Novedades) de aquella población. Se dedicaba a la fotografía industrial y a los reportajes gráficos. El nuevo destino parecía mejor plaza de trabajo y, además, se había instalado en Segorbe otro fotógrafo, Nuria, que contaba con estudio. Aun con todo, no dejar de estar presente en Segorbe durante muchos años, aunque no de manera continuada y estampando sus fotografías con el nombre comercial de Bordas y Núñez.



Anuncio de G. (Guadalupe) Núñez. Programa de Fiestas de Segorbe. 1941

dedicación ambulante por ferias y mercados durante largos años de su vida, con la cámara minuter⁹.

¿Qué ocurre entre 1946 a 1952? Con esa máquina, y entre abril y septiembre de esos años, Julio y Eulalia, cada uno por su parte, con un calendario de ferias

establecido, recorrían todos los pueblos de las provincias de Valencia, Andalucía y Extremadura¹⁰.

Iban con y como los feriantes, por lo que se les ha denominado fotógrafos ambulantes. Estos, presentes en Europa en las fiestas populares desde el inicio de la fotografía en 1850, fueron, como los califica López Mondéjar, tomados por magos, hechiceros o espías por una población nada acostumbrada a la contemplación de la imagen fotográfica (LÓPEZ MONDÉJAR, 2000: 31). Los ambulantes, no confundir nunca con los fotógrafos viajeros¹¹, se convirtieron en figuras inevitables de ferias y mercados.

Gracias a este tipo de oficio, la fotografía se universalizó, llegó a todos. Con anterioridad, durante la primera mitad del siglo XX, solo unos pocos, los que tenían dinero, podían acceder a un estudio fotográfico. Por eso, siempre fotografiaban en la calle.

Personas con una cierta edad, mantienen la memoria de sus improvisados escenarios creados principalmente en la calle. Para ello no solo llevaban consigo

9 Como nos indica Julia Serrano, Luis Bordás era además un tipo ingenioso. Construyó para él y sus cuñados la "cámara minuter". Ella la describe de manera entrañable, como un cajón cuadrado, con objetivo y visor, con unas cubetas interiores que servían para revelar, fijar y enjuagar la fotografía. Fueron varias las máquinas de este tipo (L'Electra, Berlinese Canon, ...) pero la más extendida fue la Mandel o la fabricada por Caldés Arús en Barcelona. Toda ella era un laboratorio en blanco y negro donde se obtenía un negativo sobre papel que volvía a ser fotografiado para conseguir el positivo. Muchos copiaron el sistema construyéndose sus propias máquinas de manera artesanal y adaptadas según voluntad o necesidad del fotógrafo. El tamaño tarjeta postal era el papel utilizado habitualmente. Medía 13'7 x 8'8 cm, pero era frecuente, sobre todo en la posguerra, hacer las copias en tamaño media tarjeta, 7 x 9 cm, incluso de un cuarto de tarjeta [Julia nos dice que era 6 x 9. El cuarto de tarjeta se utilizaba para las fotos de carnet].

10 Los materiales de la minuter, según Julia Serrano, eran de la casa Kodak y Valca. Y respecto a los comentarios sobre que las fotos se manchaban con el tiempo, ella dice que era más bien el componente líquido utilizado, que hacía que las copias virasen a sepia, lo que les daba un tono antiguo.

11 Los fotógrafos viajeros de la segunda mitad del s. XIX, así como los operadores aficionados del último decenio del s. XIX y dos primeras décadas del s. XX -que se movieron en un radio de acción más reducido-, registraron en sus placas un entorno geográfico más o menos amplio, captando los tipos físicos, las costumbres y tradiciones (LARA, 2005).



Retrato de Julio Serrano, con todo su "gabinete de calle". Foto Núñez. Aprox. 1946

sus cámaras, reveladores y cubetas sino también transportaban la utilería de telones, vestuarios diversos, paneles (en ellos, representando cuerpos de toreros y artistas o caricaturas, se "metía" al cliente ajustándose la cabeza de la persona a unos huecos y seguidamente se le colocaba una montera, sombrero o peluca y así retrataba) y, como en el caso de nuestra pareja -Julio y Eulalia-, un caballo de madera provisto de plataforma

con ruedas, soporte para el traslado de todo el material y de sus equipajes y reclamo de atracción para los niños. Mientras que para los adultos contaban con trajes de sevillanas, trajes de vaqueros, sombreros de cordobeses, un telón con vista de fondo que hacía de paisaje con una marquesina (según Julia Serrano, se fabricaban y se compraban en Barcelona). De esta manera, caracterizaban a los modelos.



Julia Serrano y el caballo de madera. Foto Núñez. 1949

Durante el invierno, evoca Julia, su madre cosía y preparaba todo ese vestuario. A ese plató teatral se le añadía un improvisado mobiliario tomado de las casas más cercanas, como macetas, sillas...

Las fotografías eran sencillas. En blanco y negro. Sin pretensiones artísticas, pero con un claro dominio de la luz y de su intensidad. Después de impresionadas, se colocaban en unos espejos para darle brillo, lo que se

decía como "esaltar". Si el cliente tenía prisa, como en su día le contó la señora Eulalia a Narciso Chiva, al estar la fotografía todavía húmeda y no poder esperar a que se secase, "recomendaban colocarla sobre la cabeza y cubrirla con la gorra, boina o sombrero, hasta llegar a casa con ella completamente seca" (CHIVA IBÁÑEZ, 1992: 95).

Recuerda Julia Serrano que se vivía en situaciones poco saludables, tuvieron que pasar penurias, incomodidades, adversa climatología, que se viajaba en condiciones pésimas, sin medio de transporte, con excesiva carga de "equipaje", andando entre pueblo y pueblo, pero las penurias se mitigaban porque se hacía dinero.

De este modo lo vivieron Julio Serrano y Eulalia Núñez, quienes desde mitad de la primavera y hasta casi finales de verano o principios de otoño, durante años, iniciaban un peregrinaje por la geografía española, de este a oeste pasando por el sur, jalonado por las festividades de las poblaciones. Se sumaban, como compañeros de viaje, a una nutrida caterva trashumante.

Pero no se han ido sin dejar rastro, todo lo contrario. Tras de sí han dejado cientos, miles, de momentos inmortales. Situaciones, personajes, lugares, eventos que no volverán a ocurrir y que ahora están encerrados en cajas, en álbumes, en archivos... Queda, como sostiene López Mondéjar, la fascinación de su propia perpetuación, su testimonio de rostros, gestos, ropas y ese pálpito de vida penetrante y duradero que late en las viejas y amarillentas cartulinas (LÓPEZ MONDÉJAR, 2000: 60).

En definitiva, los fotógrafos ambulantes existieron una vez, dedicaron sus vidas a inmortalizar las de otros y crearon con su sacrificada labor uno de los mayores tesoros que un ser humano puede guardar:

recuerdos. De esta manera, han contribuido a construir la memoria colectiva.

1.3. El establecimiento definitivo, roto por amor

La actividad de Julio Serrano pasará por ocupar, durante los otoños e inviernos, el estudio de la plaza del Generalísimo, actual plaza del Agua Limpia, número 2, que ocupó su cuñado Luis Bordás.

La empresa se anuncia en 1943 en el programa de fiestas de Segorbe como "Fotografía. Plaza del Agua-Limpia. G. Núñez. Ampliaciones. Esmaltes en porcelana y celuloide y toda clase de trabajos relacionados con el ramo. P. Generalísimo, 12. SEGORBE".

También en 1944, "Fotografía. Plaza del Agua-Limpia. G. Núñez. Ampliaciones. Esmaltes en porcelana y celuloide y toda clase de trabajos relacionados con el ramo. Laboratorio para aficionados. P. Generalísimo, 12. SEGORBE".

Y casi lo mismo en 1946, "Fotos Núñez Segorbe. P. Generalísimo 2-1º. Saluda a su antigua clientela y público en general, y a partir del día 8 de Agosto, le ofrece de nuevo sus servicios en toda clase de trabajos fotográficos. Fotos Núñez-Segorbe". Aunque aquí hay un matiz importante "su antigua clientela". Y eso parece ser debido al cambio de la marca de Guadalupe Núñez, esposa de Luis Bordás, a la de solamente Núñez.

La actividad está recogida también en la Contribución Industrial de 1946, el 27 de julio, aunque a nombre de Guadalupe Núñez Domínguez. Aunque hay algunos

años sin información administrativa (1950-1957) explicados probablemente al no contabilizar una actividad anual por su travesía ambulante. Posteriormente si se cotiza por la actividad, pero ya si a nombre de Julio Serrano Barahona, en la calle Obispo Aguilar nº 2. Entonces se consigna como "fotógrafo con galería"¹².

Recuerda su hija Julia que fue en 1952 cuando alquilan un piso, un tercero, en la "calle Larga" (Obispo Aguilar) para montar el estudio. Para ello, Luis Bordás les hace entrega de una cámara de estudio, focos y cortinajes... Es por eso comprensible que, en el anuncio del programa de fiestas de 1954, las posibilidades fotográficas se ofrezcan muy amplias: "Fotos Núñez. Rapidez en las entregas. Ampliaciones. Fotografías de todas clases. Reportajes para bodas y comuniones. Laboratorio de aficionados. Obispo Aguilar, 2. Segorbe".

En 1954 se traslada a los porches de la calle Colón, en la misma ciudad. El estudio, con su escaparate, está en la planta baja y la vivienda en la tercera planta. El nombre comercial desde ese año y hasta 1961, fue el de "Foto Serrano".

En 1961, dejaba aparcada la cámara por amor¹³.

Este tipo de fotógrafo, no se ha ido sin dejar rastro. Todo lo contrario. Tras de sí ha dejado cientos de momentos inmortales. Situaciones, personajes, lugares, eventos que no volverán a ocurrir y que ahora están encerrados en cajas, en álbumes, en archivos... De esta manera, han contribuido a construir la memoria colectiva.

¹² Véase, AMS. *Contribución Industrial*. Año 1946. Sign. 1746. Hay continuidad de esta labor profesional entre 1947 a 1950 como nos ofrece los datos de la contribución (AMS. *Contribución Industrial*. Años 1947, 1948, 1949 y 1950. Epígrafe 913. Todos ellos en la Sign. 1747). Sin embargo, desaparece entre los años 1951 a 1957. Todo parece, un descontrol administrativo.

¹³ Julio fallecerá en su casa de Viver (Castellón) el 13 de noviembre de 1995, a los 81 años. Véase, Registro Civil de Viver. Defunciones. Tomo 21 (1995), fol. 197.

Bibliografía

- CHIVA IBÁÑEZ, N. (1992, octubre). "Divulgaciones fotográficas. III parte". *Agua Limpia*, 109.
- GUERRERO CAROT, F. J. (2016). *Cronistas de la Imagen. Fotógrafos en Segorbe y la comarca del Palancia*. Segorbe: Fundación Mutua Segorbina.
- LARA LÓPEZ, E. L. (2005). "La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología". *Revista de Antropología Experimental*. Universidad de Jaén, 5.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2000). *150 años de fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- RODRÍGUEZ MOLINA, M. J y SANCHÍS ALFONSO, J. R (2010). *Un segle de fotografia i fotògrafs a Torrent (1839-1939). La seua relació amb la ciutat de Valencia*. Valencia: Ajuntament de Torrent.

JOSÉ GONZÁLEZ BILLÓN. MILITAR, ARTISTA Y FOTÓGRAFO

Raúl Hevia García
Centro de Documentación de la Imagen de Santander

Resumen

La aparición fortuita de una colección fotográfica en un mercadillo, permite en ocasiones descubrir a un fotógrafo de gran calidad, que era desconocido para la historia y también para sus propios allegados, rastrear y desvelar la aventura que hay detrás de sus imágenes, en paralelo a su propio periplo biográfico. El caso del militar José González Billón es el ejemplo de un artista aficionado, que se valió de la fotografía como herramienta para sus composiciones y estudios de pintura, sin darle más valor que su uso práctico, y demostrando con el tiempo poseer todo un estilo, un carácter y un sólido punto de vista.

Palabras clave: Fotografía, coleccionismo, pintura y fotografía.

Abstract

The fortuitous appearance of a photographic collection in a flea market sometimes allows for the discovery of a great photographer - someone unknown to history and to the ones closest to him -, tracking and revealing the adventure behind his pictures, in parallel to his own biographic journey. The case of rear admiral José González Billón is the example of an amateur artist who used photography as a tool and study for his paintings, giving it no other value besides its practical use, and who with time would prove to be the owner of real style, character and a solid vantage point.

Keywords: Photography, coleccionism, painting and photography.

1. Introducción

En el verano del año 2015 apareció en un puesto ambulante del rastro de Gijón, un conjunto de fotografías de procedencia desconocida que fue adquirida por un precio simbólico. Se trataba de una caja de zapatos que contenía en su interior 14 cajas de negativos de vidrio a la gelatina de distintos formatos, acompañados de otro material de laboratorio: un escurridor de madera plegable para negativos de vidrio de 9x12 cm, así como una prensa de madera para la realización de copias por contacto de 9x12 cm; un rápido vistazo al conjunto nos llevó a pensar inmediatamente en un fotógrafo profesional o un amateur de nivel avanzado. El vendedor del rastro transmitía la idea de que todas las fotografías procedían del mismo autor y no podía ser vendido por separado. Las únicas referencias que acompañaban al material comprado eran un albarán de 1924, procedente de una tienda de fotografía de Madrid, Viuda de Braulio López, donde se encargaban ampliaciones de 13x18 y 18x24 cm, a nombre de un tal José González; un pequeño dibujo a lápiz de un barco, sin firmar; y el nombre manuscrito de J. González Billón en una caja de negativos de 13x18 cm.



Cajas de negativos de diferentes formatos

Una vez ordenado, limpiado e inventariado el material fotográfico resultante nos encontramos con un total de 212 negativos en blanco y negro, repartidos en:

- 12 cajas de negativos de vidrio a la gelatina de 6x4,5 cm.
- 1 caja de negativos de vidrio a la gelatina de 13x18 cm.
- 1 caja de negativos de pares estereoscópicos de vidrio a la gelatina, de 4,5x11 cm.
- 1 negativo suelto de acetato a la gelatina de 6x4,5 cm.

Con estos materiales y estos datos empezamos la investigación.

2. Biografía

José González Billón nació el 2 de diciembre de 1862, en Palma de Mallorca y falleció a los 84 años en Madrid, el 30 de enero de 1946, siendo enterrado en el cementerio de la Almudena. La historia de los antecedentes familiares de González Billón ha sido investigada por uno de sus nietos (GONZÁLEZ CASANOVA, 2013), y publicada en una edición de carácter privado. La biografía del propio José González Billón está siendo revisada en la actualidad por otro de sus nietos, el cual nos ha permitido el acceso a su archivo personal, a la colección de pinturas de su abuelo así como a un buen número de materiales fotográficos y anécdotas sobre el artista¹.

Se trata de una vida dedicada al servicio en la Armada, en la que empieza su instrucción a los dieciséis años en Ferrol, en la Escuela Naval Flotante fragata *Asturias*, hasta alcanzar en 1922 el grado de contralmirante, con el que se retirará. En medio de esta larga carrera, bastantes aventuras, viajes, barcos y dos publicaciones topográficas² además de un villancico (GONZÁLEZ BILLÓN, 1906), y mantiene en paralelo una carrera artística, siempre que el trabajo lo permite, volcada en la pintura al óleo que nunca abandona, y que desarrollará ya plenamente a partir de su paso a la reserva en 1926 (GONZÁLEZ CASANOVA, 2017: 28). En medio de todo ello, se casa con una joven murciana, Carolina Bans Mañés, en 1888 en Cartagena, con la que

¹ Entrevistas mantenidas en Barcelona, 3 de abril y 13 y 14 de octubre de 2016.

² Derrotero de la costa septentrional de España que comprende desde el puerto de La Coruña hasta el río Bidasoa, Madrid, [s.n.], Imprenta de Fortanet, 1896. Derrotero de las costas de España y de Portugal: desde el Cabo de Trafalgar hasta el puerto de La Coruña, Madrid, Depósito Hidrográfico, 1896.

tiene ocho hijos (aunque la tradición familiar recuerda cómo ella se queda embazada en 16 ocasiones). La vida y la casa se asienta y desarrolla alrededor de los distintos destinos que él ocupará en los cargos de una brillante carrera militar en ascenso, sobre todo en los puertos de Cartagena, Garrucha, Cádiz y finalmente el Estado Mayor en Madrid³. No es éste el lugar para relatar las peripecias y periplos de una carrera llena de derivas y escalas, de barcos y puertos, de grandes momentos y varias condecoraciones. Trataremos de perfilar aquí una labor fotográfica documental, casi menor, sin intención artística ninguna, en paralelo a un quehacer sí vocacional y pretendidamente artístico.

Serán esas ciudades citadas de sus destinos de marino, las que nos encontramos de fondo en sus imágenes porque González Billón es un fotógrafo amateur, que trabaja con una o varias cámaras de aficionado y las 212 fotografías que componen esta colección se resumen en escenas domésticas de carácter privado, la vida de una familia numerosa a lo largo varias décadas, con sus residencias y sus varios escenarios, retratos de sus hijos y su esposa, momentos felices y también paisajes; pero además, contienen los reportajes que el propio González Billón realizaba, un conjunto de escenas encontradas en entornos rurales y otras evidentemente preparadas para la cámara, representaciones y posturas con un toque de costumbrismo, que luego pasaban a formar parte del trabajo propiamente artístico en el taller, para ayudar en la composición, en el dibujo, o generando escenas nuevas con

personajes o elementos combinados de varias fotografías. Seguramente no todas las imágenes estén tomadas por él, sobre todo en las escenas familiares, pero en los reportajes elaborados como auténticos trabajos de campo, sí apreciamos un estilo de encuadre, distancia y composición propios de una formación en bellas artes. También es bastante posible que él mismo revelase sus negativos y realizase algunas copias por contacto de los mismos. Sobre éstos, no tenemos constancia de otra formación al margen de la estrictamente militar.

En los dos años de estudios académicos (los cursos del plan eran semestrales) se impartían asignaturas como Cálculo, Mecánica, Astronomía, Navegación, Química o Esgrima, entre otras. Sanz Samaniego plantea como sí que era probable que los alumnos aprendiesen a revelar fotografía en la misma Academia, dentro de la asignatura de Química:

En 1897 seguimos encontrando ejemplos de la utilización de la fotografía dentro del contexto militar. Así, dentro de las enseñanzas impartidas en la Academia General Militar del programa de química, el texto utilizado por los alumnos de esta academia habla de 'sales de oro. Son importantes: el tricloruro de oro, muy usado en fotografía'. Es posible que entre las prácticas de química se enseñase a los alumnos el revelado de negativos o el fijado de positivos. (SANZ SAMNIEGO, 2007: 25).

Además, en el libro de texto empleado en ese momento por los alumnos se menciona la fotografía en varios apartados. Por ejemplo al hablar del hiposul-

³ La hoja del servicio militar completo de González Billón se conserva en el Archivo Militar de la Marina "Álvaro de Bazán", y nos ha permitido fijar la cronología de gran parte de las imágenes.



José González Billón y su padre Francisco González Valle posando con el fondo del Alcázar de Segovia, circa 1878-80

fito de sosa (SERRANO FATIGATI, 1887: 58-59) para el lavado del negativo y el positivo; y también cuando se hace mención al magnesio como luz artificial para la toma (SERRANO FATIGATI, 1887: 62). José González Billón estudia Química en el primer semestre de 1880, aprobando con la calificación de M.B.

Las pocas fotografías que conservamos de esta época de formación de González Billón son siempre *happy memories*: una visita a Ávila y Segovia con su padre y su hermano Fernando (el cuál también tiene inquietudes artísticas, sobre todo literarias, y también desarrolla una carrera militar en tierra), y con toda probabilidad la cámara fotográfica era de la familia y,

en este tipo de situaciones pasase de mano en mano, para tomar imágenes unos de otros.

Hay que decir que González Billón no tendrá las inclinaciones artísticas por la fotografía que comparten algunos de sus contemporáneos, también con formación militar, como los casos ilustres de Santiago Ramón y Cajal, José María Álvarez de Samaniego, Conde de la Ventosa, José Ortiz Echagüe o Jaime Blanch Vila. Para él, la fotografía es una herramienta para trabajar después en su pintura. Fotográficamente hablando, no hay investigación sobre la técnica, ni sobre la forma ni sobre el lenguaje.

En la colección de imágenes que conserva la familia⁴, hemos podido comprobar el uso de estas copias como material documental, con anotaciones y dibujos sobre las mismos positivos, e indicaciones precisas sobre su utilidad en relación al lienzo en concreto al que va a servir cada fotografía; anota en ellas el tema o el título de tal pintura, retículas a lápiz para luego trasladar la imagen a escala, al lienzo o al papel, siguiendo la práctica académica tradicional.

3. El pintor

Disponemos de varias imágenes del propio González Billón posando como pintor, con su caja de pinturas, su paleta y su pincel, a veces con un lienzo delante, en el entorno de un bello paisaje de montaña, en el parque del Buen Retiro de Madrid, o bien en su estudio con otros trabajos de fondo. Las fotografías nos enseñan a

4 Por el momento, hemos tenido acceso a la colección de la familia González Casanova, que conserva fundamentalmente copias en papel y unos pocos negativos: en total han aparecido 99 positivos a la gelatina de distintos formatos, entre 9x12 y 18x24 cm, algunas enmarcadas; 3 copias en color cromogénico; 7 negativos a la gelatina de 6x9 cm. Hay que señalar además que algunas de las copias son los positivos de los negativos encontrados en Asturias; otros son escenas similares de la vida familiar y paisajes costumbristas de las zonas en las que vive el militar.

un artista que disfruta siendo retratado como tal. De hecho, el tema del pintor posando delante de una de sus obras en proceso será uno de los temas que trabaje (cuadro dentro del cuadro), una suerte de revisión del tema "autorretrato como artista" en el que se incluye a sí mismo mirando al frente con la obra detrás; y a veces, la obra es también él mismo en otra época, una evocación pictórica del paso del tiempo y un estudio sobre la identidad.

Podemos decir que González Billón ha estado vinculado al trabajo pictórico como artista amateur desde una edad temprana, y se irá volviendo con el tiempo más profesional. Intentará desarrollar una carrera en ese aspecto, una vez pasa a la reserva y su jubilación le permite dedicarse de lleno a esta labor, ya instalado con su familia en Madrid.

La primera noticia que tenemos de que participa en una exposición es en la *Exposición de Arte Español* en la librería Charing Cross, en Londres en 1907. Después, en 1911, en el Ateneo de Madrid:

"La exposición de Bellas Artes organizada por el *Ateneo Científico Literario y Artístico* promete ser un éxito a juzgar por los preparativos hechos hasta hoy, contribuyendo a ello en buena manera los pintores mallorquines. Las obras remitidas desde Palma son: diez cuadros de Juan Fuster, en las diversas manifestaciones de su flexible talento –un retrato, varias marinas y paisajes–; dos cuadros de Francisco Roselló, tres de Antonio Gelabert y dos de J. González Billón –para mi un artista que se revela y que entona admirablemente, en una vista



J. G. Billón, Niño con naipes, recorte de un positivo a la gelatina, 13x9 cm, reticulado a lápiz, Garrucha, Almería, 1902-1906, Colección González Casanova

de Palma tomada desde el terreno, nuestro cielo y nuestro mar"⁵.

En 1924 se dará de alta como socio de la Asociación Española de Pintores y Escultores, figurando como pintor. Presenta un bodegón en la segunda exposición colectiva de la Asociación, que se inaugura en 1929

⁵ *El Bien Público*, 6-5-1911.

en las salas de la Asociación Española de Amigos del Arte. Naturalezas muertas e interiores fue el tema propuesto a los asociados; participan 46 artistas con más de 70 obras, entre otros José Benlliure y Gutiérrez Solana.

Pero será sobre todo a partir de 1929 cuando vemos que acude asiduamente al Museo del Prado a realizar copias de Velázquez, Murillo, Rubens, Tiziano o Guido Reni, entre otros. Versiones a escala de grandes obras o solo detalles que algunos herederos del artista han conservado de generación en generación⁶, o que eran vendidos por él, para aumentar los ingresos de una parca pensión de contralmirante⁷.

No nos consta que realizase ninguna exposición individual, ni que su labor artística fuese de gran trascendencia crítica; sí sabemos que participa activamente en los Salones de Otoño de Madrid, hay constancia de que concurre en los números 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, aunque en ninguno obtuvo premio. Sabemos también que realizaba retratos de encargo y que vendía paisajes; en su preocupación por difundir correctamente el trabajo, encargó reproducciones fotográficas a estudios profesionales, como las realizadas por Vicente Moreno⁸.

4. El fotógrafo

De su trabajo fotográfico queremos destacar los reportajes realizados en Garrucha, Almería, durante su destino en este puerto entre 1901 y 1906⁹. Se trata de fotografías realizadas en los entornos de la población: pescadores, mercado, también fiestas populares, y sobre todo retratos; lo que vemos es la vida y el trabajo en la playa, la carga y descarga de las barcazas que transportaban fardos con cereales o cajas y también las labores del acarreo de sacos de carbón desde las minas cercanas hasta los barcos anclados frente a la costa. De esta vida en la playa, conservamos bastantes instantáneas donde la población de Garrucha posa para el militar con total naturalidad, mujeres, hombres y niños pasarán después a ser parte de una pieza pictórica de la que seguramente ellos no sabrán nada. El artista crea una composición ideal a partir de varias escenas de la realidad.

El uso de la fotografía como herramienta para capturar imágenes y luego trasladarlas a la pintura no es nada nuevo, claro está, a principios de siglo XX. En el ejemplo anterior apreciamos un uso prácticamente de libro: dos escenas diferentes se solapan en una imagen, junto a otros elementos que cierran la composición; los marineros en la barca de a Figura 6 y el niño sentado

6 Las copias que hemos podido documentar hasta el momento, son de una gran calidad técnica, propias de alguien que domina distintos estilos con soltura.

7 Nos consta que acude al Museo del Prado a copiar a los viejos maestros entre 1929 y 1945, y por las muchas entradas que figuran en el Libro de Copistas del Museo, entendemos que trabajaba intensa y abundantemente. Sabemos por la familia que muchos de estas copias eran vendidas y otras distribuidas entre los muchos miembros de su familia.

8 El Archivo Moreno que custodia la Fototeca de Patrimonio Histórico, conserva 12 reproducciones de pinturas de J. González Billón.

9 José González Billón será nombrado agregado al centro consultivo de Garrucha en noviembre de 1901; luego, Ayudante de Marina de Garrucha entre el 21-1-1903 y el 24-2-1906, cuando será destinado al Ministerio de Madrid como Secretario de la Subdirección Asuntos Generales. Ocupará varios cargos burocráticos en Madrid hasta 1908, en que ascenderá a tercer comandante del Crucero Cataluña y vuelva a navegar.



Arriba: J. G. Billón, reproducción de una pintura en paradero desconocido, positivo papel a la gelatina, 13x18 cm, Colección González Casanova

Abajo: J. G. Billón, Pescadores en la playa de Garrucha, Almería, 1902-1906, negativo de vidrio a la gelatina, 6x4,5 cm, Colección Raúl Hevia



J. G. Billón, Niño sentado en una barca, Garrucha, 1902-1906, negativo de vidrio a la gelatina, 6x4,5 cm, Colección Raúl Hevia



J. González Billón, La Disputa, óleo sobre lienzo, 1908

de la Figura 5 han sido trasladados al lienzo literalmente. Seguramente la mujer con el niño provenga de otra fotografía que no conservamos; el fondo de casas ha desaparecido y se ha sustituido por el horizonte marino. González Billón compone en pintura una escena que bien podría haber ocurrido en la realidad y de la que bien podría haberse hecho una instantánea. El resultado final es un planteamiento más fotográfico que pictórico, aunque esté realizado en óleo sobre lienzo y en un estudio, con un estilo inspirado en el primer Sorolla¹⁰.

Pero lo que realmente nos parece relevante traer aquí a colación son esas fotografías en sí mismas, debido a su naturalidad y frescura (son realmente



J. G. Billón, Niño levantando una piedra, Garrucha, 1902-1906, negativo de vidrio a la gelatina, 6x4,5 cm, Colección Raúl Hevia

bien resueltas. Las fotografías de Garrucha inspiraron una serie de temas relacionados con la vida cerca del mar, donde las instantáneas eran utilizadas también

10 La tradición familiar recuerda cómo María Bans Mañés, hermana de su mujer, fue novia de Sorolla, y se mantenía en la familia una cierta “tensión” pictórica y de admiración por parte de González Billón.



J. G. Billón, hoja de contactos con seis escenas den Garrucha, 1902-1906, positivo a la gelatina, 13x10,5 cm, Colección González Casanova



Gabinete fotográfico del Estado Mayor de la Armada, reproducción de un Autorretrato de J. González Billón, circa 1940. Positivo a la gelatina, 13x18 cm, Colección González Casanova

de la misma manera. Otro ejemplo de este uso lo encontramos en el lienzo *La Disputa*¹¹, de 1908.

Para mejor comprensión del uso de la fotografía en este trabajo, la Figura 8 ha sido volteada (la posición original correcta es invertida, como se puede apreciar

en la hoja de contactos), lo mismo que hizo el propio González Billón para hacerla encajar en su escena y crear esa poderosa línea diagonal que atraviesa la imagen. Esta pintura fue premiada en Exposición Internacional Hispano-Francesa de 1908, celebrada en Zaragoza, y donada por el autor en 1912 al Ministerio de la Marina; hoy se encuentra expuesta en la Cámara de Suboficiales de Madrid.

Esta misma relación fotografía-pintura podemos encontrarla en los lienzos donde posa con los retratos y autorretratos, y que él realiza en distintos momentos de su vida, repitiendo la misma composición: pintor mirando a cámara y su pintura acabada montada en caballete detrás de él.

5. Conclusión

La dispersión del patrimonio fotográfico es algo ya habitual en un mundo protagonizado por la imagen digital; a veces esa dispersión se produce por motivos familiares, traslados, muertes, el propio peso del vidrio almacenado en los armarios, que se convierte en un estorbo polvoriento y que los herederos ya no saben leer, cosas que hacen que ya no interpretemos el contenido de unas fotografías que tuvieron sentido en unas vidas de otro tiempo. El ejemplo de José González Billón nos parece relevante no solo porque hemos podido entender sus imágenes e identificar a sus personajes, sino porque la calidad de su mirada fotográfica nos permite recuperar toda una manera de entender el mundo y de fotografiarlo.

¹¹ La pintura fue premiada en la Exposición Internacional Hispano-Francesa de 1908, celebrada en Zaragoza, y donada por el autor en 1912 al Ministerio de la Marina; hoy se encuentra expuesta en la Cámara de Suboficiales de Madrid.

Bibliografía

- GONZÁLEZ BILLÓN, J. (1896). *Derrotero de la costa septentrional de España que comprende desde el puerto de La Coruña hasta el río Bidasoa*. Madrid, [s.n.]: Imprenta de Fortanet.
- GONZÁLEZ BILLÓN, J. (1906). *La Estrella de Belén*. Madrid: Ediciones Casa Dotesio.
- GONZÁLEZ BILLÓN, J. y LÓPEZ, L. (1896). *Derrotero de las costas de España y de Portugal: desde el Cabo de Trafalgar hasta el puerto de La Coruña*. Madrid: Depósito Hidrográfico.
- GONZÁLEZ CASANOVA, J. A. (2013). *La saga de los González Casanova*. Barcelona: edición privada.
- GONZÁLEZ CASANOVA, J. C. (2017). *Apuntes para una biografía del marino y pintor José González Billón*. Barcelona, en fase de edición en la actualidad.
- SANZ SAMANIEGO, S. (2007). *Ejército y fotografía. Crónica en blanco y negro (1850-1930)*. Madrid: Ministerio de Defensa.
- SERRANO FATIGATI, E. (1887). *Elementos de química designados para servir de texto en la Academia General Militar*. Madrid: Imprenta y Litografía de la Guirnalda.

RECUPERACIÓN DE LA OBRA ESCULTÓRICA DEL ARTISTA JUAN D'OPAZO A TRAVÉS DE SUS FOTOGRAFÍAS

Isabel Loro García Muñoz
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen

Desde prácticamente su invención, la fotografía ha sido utilizada para facilitar el inventariado, catalogación y estudio de diversidad de elementos artísticos, biológicos, zoológicos, antropológicos, etc. El valor documental de la fotografía es un hecho constatable y son numerosos los ejemplos en los que puede tratarse este aspecto. En este sentido, cobra especial valor cuando el referente ya no existe y entonces sólo queda recurrir a la fragilidad de la memoria o al documento gráfico que a veces, con anticipación y acierto, pudo haber sido realizado.

Es el caso de la producción escultórica del artista Juan D'Opazo (Daimiel, 1910-1998), de quien tan solo se conservan algunas piezas que testimonian sus inclinaciones artísticas. De sus esculturas tan solo dan cuenta las fotografías personales del propio artista que sirven para la recuperación de esas obras perdidas y casi olvidadas, sin las que sería imposible comprender la trayectoria completa del artista.

Palabras clave: fotografía, archivo, escultura, D'Opazo, Daimiel.

Abstract

Since practically its creation, photography has been used to make easier the inventory, cataloguing and study of the diversity of artistic, biological, zoological or anthropological elements. Photography's documentary value is a verifiable fact, and it can be observed in several examples. In this sense, it becomes more valuable when the reference no longer exists and the only possibilities left are resorting to the fragility of the memory or to the graphic document, which sometimes, rightly and beforehand could have been made.

That is the case of the sculptural production of the artist Juan D'Opazo (Daimiel, 1910-1998) whom only some pieces are preserved, to testify his artistic inclinations. Only photographs, taken by the artist himself, remain from his sculptures. They are used for recovering those lost, almost forgotten works, without which it would be impossible to understand the complete career of this artist.

Key words: photography, archive, sculpture, D'Opazo, Daimiel.

1. Introducción

Desde sus inicios, la fotografía evidenció la llegada de una nueva forma de entender y ver el mundo. La captación de momentos era cada vez más precisa y rápida y pronto se entendieron sus ventajas como fundamentales para la investigación. Los dibujos y pinturas como fuente para el estudio fueron perdiendo importancia en beneficio de la fotografía, que ofrecía una clara objetividad frente a los soportes mencionados. El mundo empezaba a ser recogido en pequeños formatos fácilmente manejables y que ofrecían la posibilidad de transportar una imagen del referente muy precisa. Así pues, empezaron a fotografiarse monumentos y edificios singulares, lugares remotos a los que se hacían viajes, eventos importantes e incluso comenzó a utilizarse para completar los perfiles de las fichas policíacas. Según fue pasando el tiempo, técnicas, materiales y utilidades fueron aumentando y su uso se fue democratizando siendo hoy casi imposible entender nuestro mundo sin su presencia.

Sin embargo, y pese a que la recopilación de fotografías para el inventariado había sido algo habitual, su uso como fuente histórico-artística para la investigación no ha sido tan popular. Algo que sí se ha tenido en cuenta y desarrollado ampliamente ha sido la historia de la fotografía gracias a la que podemos mostrar su evolución, hablar de técnicas, artistas, usos y modos de entender este instrumento, pero no suele plantearse como un espejo cultural y narrativo. No sólo debe entenderse la fotografía como algo de lo que hacer historia sino hacer una historia con ella; la imagen fotográfica no solo funciona como elemento, sino que también pasa a poder ser utilizada como instrumento de estudio.

Las colecciones y archivos personales facilitan el empleo de la fotografía como fuente para la investigación y más aún cuando es el propio artista quien, con una intencionalidad u otra, aglutina y almacena sus propios documentos. Los artistas suelen almacenar escritos, bocetos, dibujos previos, recortes de prensa, cartelería, programas de sus exposiciones, ... pero también suelen guardar fotografías de sus obras. Fotografías que muestran el resultado final aislado pero que en muchas ocasiones también lo hacen de la evolución del proceso de creación, de su integración en el taller, como resultado en una exposición, para mostrar una imagen al exterior de la producción artística o guardar un recuerdo de la pieza que inevitablemente acabará por abandonar el taller.

Sin duda, el interés por las colecciones personales de los artistas ha incrementado considerablemente en los últimos tiempos ya que facilitan la comprensión de las condiciones de los procesos artísticos, del ambiente social y cultural del momento y ayudan a completar la identidad del artista y la imagen que éste quiso proyectar en su momento. Encontrar este tipo de archivos personales no es algo tan habitual como deseable y es que en la mayoría de los casos la destrucción, extravío o pérdida de los elementos es irremediable, sobre todo tras la muerte del artista, a excepción de algunos casos en los que se consiguen custodiar gracias a alguna institución o mano amable.

En este sentido, es necesario mencionar el archivo personal del artista Juan D'Opazo que custodia el Archivo Comarcal de Daimiel desde su muerte y que resulta imprescindible para comprender y realizar un estudio completo del artista.

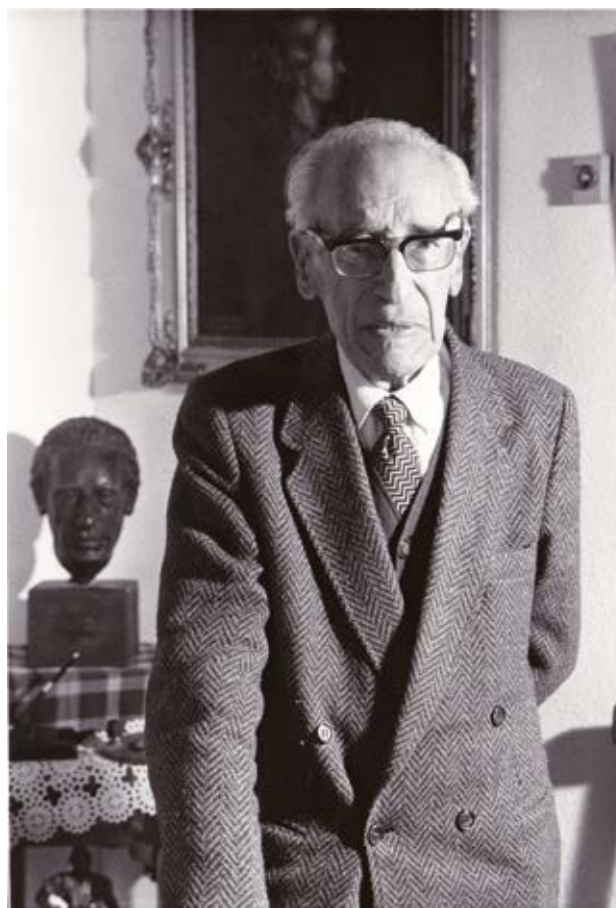
2. El artista Juan D'Opazo

Pero, ¿quién fue Juan D'Opazo? Juan José D'opazo Carrillo de Cisneros nació en Daimiel (Ciudad Real) el 3 de junio de 1910. Hijo de una familia humilde, natural de la ciudad que lo vio nacer, fue el segundo de siete hermanos de los que tan sólo dos sobrevivieron: él y su hermana María Josefa. Pese a que su padre trabajaba como cartero y escribiente de la localidad, la situación económica de la familia no era muy buena y el estado de salud de su madre era muy delicado, hechos que propiciaron que desde muy joven tuviese que trasladarse a la casa familiar de su abuelo paterno en la Plaza de San Pedro de la misma localidad para vivir junto a él y sus tías, Josefa, Fe y Pura.

Desde muy pequeño mostró inquietudes artísticas y se entretenía modelando figuras; con ocho años mostró a sus padres algunas figuras que había modelado con el barro del río Guadiana como recoge en sus memorias:

Desde muy joven su afición en las artes es patente, destacando particularmente en el terreno de la escultura, pues sin maestros y con intuición muy personal dibuja desde temprana edad y modelando con barro que recogido del río Guadiana le sirvieron para sus primeros trabajos de escultura (D'OPAZO, 1971: 3).

Intentó realizar más esculturas con diferentes materiales aún muy pequeño y con una evidente falta de instrucción académica en este sentido (SEVILLA LOZANO: 5). Durante un período de convalecencia debido a una grave afección, hizo de la escultura su mejor entretenimiento y pasaba las horas modelando pequeñas figuras de cera con temática religiosa inspirado por el ambiente familiar devoto que lo rodeaba. Con diez años comenzó a recibir clases de dibujo con



Juan D'Opazo. J. M. Baeza. 1991

el pintor José Rodríguez Vidal, ya jubilado, pero que había sido copista del Museo del Prado, iniciándose así en el mundo artístico.

Algún tiempo después, convenció a sus padres para que le enviaran a vivir a Ciudad Real a casa de otro familiar para poder formarse en su verdadera pasión en la Escuela de Artes y Oficios. Samuel Luna fue su

profesor de vaciado y modelado, aunque acudía diariamente al estudio del escultor Felipe García Coronado con quien completaba sus enseñanzas. Con diecisiete años, pidió una beca a la Diputación de Ciudad Real para continuar su formación en dibujo y escultura, aunque debido a los problemas económicos que atravesaba la institución en ese momento la cantidad otorgada fue mucho menor de la esperada, asignándole una bolsa de viaje. Aun así, decidió irse a Madrid, donde asistía a clases por la tarde y trabajaba en el taller de un decorador y escultor por las mañanas para sufragar sus gastos.

Estando en Madrid, fue llamado a hacer el servicio militar que realizó durante un año en Córdoba en el Regimiento de Artillería. Este hecho no consiguió apartarle de sus intereses y gracias a un permiso especial pudo continuar formándose en la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad. En 1930 consiguió el Diploma de Modelado y Vaciado de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y el segundo premio de una exposición de dibujo artístico en el Centro de Instrucción Comercial. Dos años después, en 1932, habiéndose licenciado del servicio militar regresó a Madrid para buscar trabajo. Lo consiguió en un taller de escenografía, y aunque los beneficios no eran muchos y su familia tenía que ayudarlo, pero aun así no perdió el entusiasmo.

El año 1936 fue el que cambió el trascurso de su vida para siempre. Se encontraba preparando una exposición en la hoy desaparecida Sala Dardo de Madrid cuando estalló la Guerra Civil y tuvo que unirse a la contienda. De este episodio es del que, aunque no relacionado directamente con sus intereses artísticos, conservamos sus más célebres y reconocidas obras.

En fin, yo estuve en todo el circuito de la Guerra que se desarrolló en torno a Madrid. Y allí hice

muchos trabajos y apuntes de la guerra de primera línea (...). Presencié y recogí en mis dibujos toda la tragedia que vi, como bombardeos, ataques de todas clases, heridos, muertos,... En pocas palabras, todo lo que podía y veía hasta 1939 en que terminó la Guerra y me vine al pueblo (D'OPAZO, 1971: 8).

Durante el trascurso de la Guerra formó parte de una pieza de artillería, aunque luego pasó a un observatorio, y más tarde, a una oficina donde se dedicaba a hacer planos y dibujos, que era lo que mejor sabía hacer. Los dibujos de la Guerra (DÍAZ DEL CAMPO, 2006: 7-10) han sido recogidos y expuestos en su totalidad en alguna ocasión y es que poseen un gran valor histórico, artístico y documental que nos permite situar nuestro horizonte en la primera línea del conflicto.

El dibujo y la pintura no entraban dentro de su formación académica, aunque es la técnica usada en la gran mayoría de sus trabajos artísticos y algo de lo que nunca rehusó del todo. En palabras del propio artista "Sí, yo he pintado siempre, en todas partes, hasta en el frente de guerra (...). Cogía los lápices y cualquier papel o cartón y me ponía a dibujar todo lo que veía" (SEVILLA LOZANO).

La Guerra cambió para siempre el curso de su vida y su trayectoria artística, fue una herida que nunca terminó de cerrarse. Una vez acabada, quiso volver a Madrid para continuar su carrera profesional pero sus problemas de salud no permitieron que se cumplieren sus planes. No había resultado herido en la contienda, pero las molestias que le causaba una úlcera en el estómago terminaron por truncar su sueño de ser escultor.

Al acabar la Guerra regresó a Daimiel, donde empezó a trabajar como profesor de pintura, escultura y modelado en academias locales. A partir de este momento

dedicó la gran parte de su vida a este aspecto, razón por la que el propio artista considera que su obra es tan escasa y desconocida (D'OPAZO, 1971: 10). La única escultura que hizo al terminar la Guerra y aún hoy se conserva, es la imagen de una Virgen Dolorosa para la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad que se custodia en la Iglesia de San Pedro de su localidad natal. También en esos momentos, realiza unas pinturas murales para el retablo barroco de la misma iglesia dada su desaparición durante el conflicto. Tras estos encargos, se dedicó completamente a la pintura, realizando algunas exposiciones individuales y colectivas en Madrid, Barcelona, Bilbao y otras localidades más cercanas.

Cada vez tenía menos tiempo para dedicarse a lo que más le gustaba y pasaba grandes temporadas sin pintar. Sus trabajos continúan siendo muy escasos y casi siempre se relacionan con temáticas costumbristas, oficios tradicionales, paisajes campestres, religión (con mucho peso en su vida), gente del pueblo, etc. todo relacionado con su entorno más inmediato y con una fuerte presencia de lo popular en la que el alma y espíritu del artista son los que determinan el resultado final de la obra. "Pues yo intento expresar lo que el alma, el espíritu me dicta, según el momento pues hay cuadros que en un plan eufórico y el cuadro sale más alegre, sin embargo, hay otras veces por lo que sea estoy con más tristeza y es lo que se refleja en todos mis cuadros" (D'OPAZO, 1971), una pintura que por lo general se rodea de un halo de tristeza muy característico, quizás por su frustrada carrera como escultor, por los episodios vistos y vividos en la Guerra o por su propia experiencia vital.

A partir de los 50 es cuando realiza sus obras pictóricas más representativas como *El Duelo*, *El Cazador*

Furtivo, *Máscaras de Pueblo*, entre otras. Compaginó su labor en la enseñanza con la presencia en exposiciones, lo que le valió algunos premios, alabanzas y menciones fuera de la localidad. En Daimiel continuó realizando exposiciones tanto individuales como con sus alumnos de pintura. El cariño mutuo existente entre la localidad y el artista fueron causas suficientes para que en los años 80 donase prácticamente toda su obra a la ciudad, que hoy se conserva en el Museo Comarcal. En 1991 se le rindieron una serie de homenajes concediéndole el título de Hijo Predilecto de la ciudad, una exposición con toda su obra donada, una calle con su nombre, entre otros actos. El propio D'Opazo pudo disfrutar de todos los actos realizados en su honor y del cariño y afecto que el pueblo le profesaba por su gran labor e implicación hasta su muerte en 1998.

Le estoy muy agradecido al pueblo, y el pueblo para mí siempre ha sido y sigue siendo pues un sitio donde yo he encontrado cariño por parte de todos, y eso la verdad no se paga con nada. Yo he pagado al pueblo correspondiendo al cariño ese que me tiene a mí. Yo aquí me encuentro feliz, muy bien y además las palabras que puedo decir al pueblo es un abrazo a todos, mucho cariño y lo poco que tengo pues se lo he dado al pueblo (BAEZA LORO, 1991: min 3).

3. El legado del artista

Juan D'Opazo siempre se consideró más escultor que pintor: "Yo soy más escultor que pintor, porque yo nací con el arte de la escultura más arraigado que el de la pintura; tenía más afición y me gustaba más (...) a una edad muy temprana, empecé a modelar, a hacer mis pequeñas esculturas aún sin tener conocimiento

en absoluto de este arte” (SEVILLA LOZANO: 3), sin embargo, no pudo dedicarse a esta técnica todo lo que le hubiera gustado a pesar de que su formación fue casi exclusiva en esta materia, debido a los acontecimientos históricos que rodearon su vida siendo aún muy joven y a su delicada salud, que le obligó a volver a su localidad natal. Ésta es quizás una de las razones que llevaron al artista a tener una visión de su trayectoria y vida fatídica y castigada por la suerte. Siempre pensó que si hubiese podido continuar en Madrid su vida se hubiese desarrollado de otro modo, tanto a nivel personal como artístico y hubiese podido llegar mucho más lejos de lo que lo hizo (D’OPAZO, 1971: 6).

Pese a sus intentos por dedicarse al mundo de la escultura, actualmente casi toda su obra se encuentra destruida o desaparecida y solo es conocido por sus dibujos y pinturas, que sí han encontrado un hueco en el panorama artístico local, provincial y en colecciones privadas. No obstante, la mayoría de estas obras escultóricas, de las que hoy no podemos disfrutar físicamente, se pueden recorrer a través del legado personal del artista, que custodia el Museo Comarcal de Daimiel al haber sido cedido al Ayuntamiento de la localidad tras su muerte.

El legado del artista aglutina una gran variedad temática de archivos familiares, gracias a los que puede reconstruirse su historia personal e investigar acerca de otros temas relacionados directamente o no con el artista. Sus tías murieron sin descendencia y D’Opazo heredó también sus archivos y colecciones, que junto a los del propio artista, hacen que el valor documental de estos fondos aumente significativamente con ejemplares desde finales del siglo XIX. La colección guarda una gran cantidad de recuerdos, postales, cartas, fotografías de viajes, fotografías de estudios de todo el país con multitud

de soportes y técnicas y lo que resulta más interesante para este estudio, las fotografías de sus obras.

Los archivos y su importancia para la investigación ya han sido tenidos en cuenta en otros estudios; sin embargo, cabe destacar que este tipo de colecciones personales dan la oportunidad de ordenar, estructurar, interpretar y por supuesto dar lecturas y proponer discursos sobre una amplia variedad temática. Las fotografías se hacen para recordar, para mantener ciertos hechos y momentos activos en la memoria, para revivir aquello que ya no es posible de otra manera. Con ellas se busca una paralización temporal momentánea y se activa un mecanismo de protección contra el paso del tiempo, la destrucción y el olvido; se guarda el momento.

Quizás fue esta la razón por la que en el archivo fotográfico personal del artista Juan D’Opazo encontramos una gran cantidad de fotografías de su producción artística, más concretamente de su faceta como escultor. Desde una edad muy temprana encontramos fotografías de sus esculturas, algunas realizadas utilizando las obras para contextualizar y actuar como fondo de la composición y otras en las que la obra es la auténtica protagonista de la imagen, unas realizadas en estudio o por otro fotógrafo y otras por él mismo. Llama mucho la atención que prácticamente la mayoría de las esculturas fotografiadas son las que actualmente se encuentran destruidas o desaparecidas, como si el propio artista supiese la suerte que iban a correr sus obras. Es también el artista quien escribe en algunas de ellas sus nombres, fechas y la situación de cada una, intentando crear una especie de inventario de aquellas obras que ya entonces no se podían disfrutar. No sólo encontramos fotografías de este tipo, también de sus dibujos de la guerra, algunas pinturas, fotografías de

su propio estudio, de sus clases de dibujo e incluso él posando junto a ellas, entre otras.

Por lo tanto, estos documentos suponen una de las fuentes más importantes para las investigaciones relacionadas con el artista y pocos son los estudios que han tenido en cuenta la información que nos ofrece esta amplia colección. De manera habitual, los estudios, investigaciones o exposiciones sobre el artista daimieleño han obviado su faceta como escultor; sin embargo, a pesar de que le resultó imposible acabar desarrollando su carrera en ese ámbito, siempre fue su verdadera pasión y hacia ello fue encaminada su formación académica. Por estas razones, resulta una misión casi obligada completar su currículum artístico, aunque disfrutar físicamente de la mayoría de las obras ya sea imposible debido a su desaparición o destrucción. La vida y resto de obras de Juan D'Opazo no se entienden sin su pasión por la escultura.

4. Apuntes para un catálogo

Debido a las distintas causas que hemos ido señalando a lo largo del texto, la producción escultórica de Juan D'Opazo no fue todo lo amplia que a él le hubiese gustado. Es nuestro objetivo fundamental tratar de dar visibilidad a esas piezas ya destruidas y desaparecidas que, aunque no son las únicas, sí son aquellas que cobran especial relevancia asumiendo que la fotografía es la vía preferente para su estudio. También por esta razón, no se han tenido en cuenta para la realización de este compendio la calidad artística de las obras, sus materiales, técnicas, etc. En relación a su organización, cabe destacar que debido a la dificultad que plantea la investigación de piezas que ya no existen, no se han seguido los sistemas de organización tradicionales

basados en cronología, temática, material u otros. En este caso, se basa en la información disponible acerca de ellas.

Sin título. La primera de las obras a destacar es una escultura femenina de pequeño formato que, tal y como iremos viendo, dista bastante del resto de piezas del artista tanto por su temática como por su diseño. De esta escultura ya tenemos constancia en el año 1929 apareciendo junto al artista y otras esculturas en una fotografía de estudio realizada cuando Juan D'Opazo contaba con la edad de 19 años, lo que lleva a pensar que la obra estaría realizada en su época en Córdoba o Madrid. La escultura aparece también en un negativo en el que se muestra el taller del artista junto a algunos de los cuadros que sabemos que pintó en los años 50 y un busto al que nos referiremos más adelante, que aún hoy pueden disfrutarse debido a que han corrido una suerte distinta a la de la escultura en cuestión. De 1950 existe otra fotografía fechada en el anverso de la misma en la que aparece el artista posando junto a la obra. Precisamente en una línea muy similar tenemos un negativo sin revelar en el que se fotografía una pintura donde se representa también a Juan D'Opazo junto a esta misma escultura.

Estas últimas fotografías nos hacen pensar que esta escultura fue una de las más preciadas por el artista ya que su interés en ella es evidente en las reproducciones posteriores. Resulta muy significativo que el artista quisiese fotografiarse junto a esta escultura en cuestión, pero es más llamativo si cabe que realizase una pintura con esta temática (cuyo paradero actual es desconocido), y a su vez quisiese fotografiarlo como si se hubiese anticipado a la desaparición de ambas piezas y desease proteger este hecho de algún modo. Por la estética del artista en el negativo y al compa-



Juan D'Opazo. J. M. Baeza. 1991

arlo con otras fotografías, podemos decir que ambas obras (escultura y pintura) perduraron más allá de 1950 aunque ésta sea la última datación que nos facilitó Juan D'Opazo.



Estudio del artista. Museo Comarcal de Daimiel, años 50

Remordimiento es el nombre de la segunda escultura de la que tenemos constancia a través de las fotografías. Nos situamos frente a una escultura antropomorfa, línea habitual de trabajo del artista, aunque en este caso de mayores dimensiones que el resto de sus obras. Es uno de los rasgos más característicos de esta pieza ya que no conocemos otras de similares características, aunque sí que es de las más fotografiadas y documentadas.

Ya aparece en la fotografía de estudio de 1929 junto a la obra anteriormente reseñada y otras del artista, por lo que serían coetáneas. De esta misma escultura encontramos dos fotografías individuales: una fechada en 1934 y otra en 1935. En ambas se hace referencia a que están desaparecidas, por lo que no sabemos si se refiere al momento en el que se realizó la fotografía o al de la desaparición. Teniendo en cuenta que la que tiene fecha de 1935 es un detalle de la de 1929, podría entenderse que se refiere a la fecha de desaparición. Esto supone un argumento muy interesante, puesto



Negativo. Museo Comarcal de Daimiel. s/f

que la tendencia lleva a pensar que la destrucción de la obra sucedió durante la Guerra Civil, pero en este caso hablamos de fechas anteriores al conflicto, momento en el que se encontraba residiendo en Madrid. Resulta igualmente destacable que en la fotografía de 1934 anote el material y la autoría de la obra, lo que, sin duda, facilita su catalogación.



Remordimiento (anverso y reverso). Museo Comarcal de Daimiel. 1934

La cuarta imagen que se conserva en relación a esta escultura llama especialmente la atención, ya que en ella se pueden ver varias obras envueltas en un patio, una de ellas por su tamaño y forma *Remordimiento*. La imagen nos muestra que el artista, más allá del intento por la protección de sus obras (en el día a día o en algún traslado), intenta transmitir un mensaje más trascendental. Pensemos que en ese momento la cámara no se dispara de forma arbitraria dadas las dificultades técnicas del momento y el escenario debió estar organizado cuidadosamente.

La escultura *Los Parias* sigue la línea de otros trabajos de D'Opazo tanto en técnica como estéticamente. Nuevamente nos encontramos ante una obra en la que se representa el cuerpo humano, donde el rostro lleva todo el peso de la obra, aunque en este caso y de manera diferente al resto, son dos los personajes.

Tal y como sucede con las esculturas anteriores, *Los Parias* ya aparece en la fotografía de 1929 junto a



Obras de D'Opazo en un patio. Museo Comarcal de Daimiel. s/f

Remordimiento y *Sin título*, por lo que nuevamente nos encontramos ante una de sus primeras obras realizadas en Córdoba o Madrid. De igual modo, aparece en la fotografía fechada en 1935 y también citada con anterioridad, lo que vuelve a hacer que nos planteemos si el año que aparece en la tarjeta hace referencia al de la realización de la foto o a la desaparición de la obra.

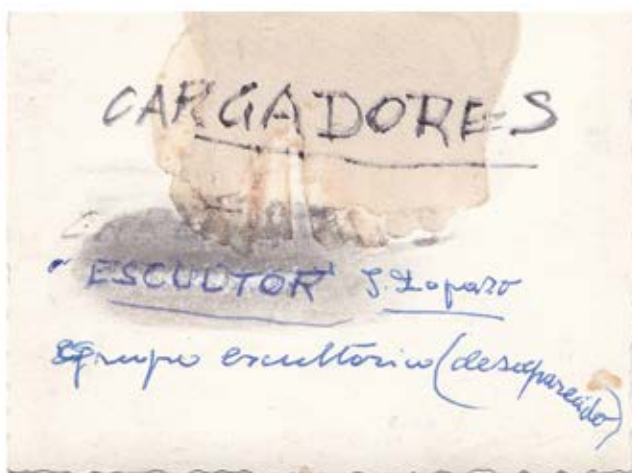
En cualquier caso, lo que sí está claro es que *Los Parias* corrió la misma suerte que *Remordimiento* y ambas debieron tener una trayectoria muy similar. Además de estas fotografías, existe una individual sin fechar en la que se puede ver la obra en primer plano y que, aunque no ofrezca información para su datación, sí que nos facilita su análisis desde una visión muy cercana.

Nostalgia y *Cargadores* deben ser analizadas en conjunto ya que guardan una estrecha relación. Ambas son obras más rudas que las anteriores, realizadas con materiales arcillosos de muy similares características y aunque la temática en cada caso es muy diferente, se desarrollan de maneras similares. Tan solo encontramos una fotografía individual de cada una que parecen haber sido realizadas en el mismo momento por el tipo de fotografía y el encuadre. Tal y como veíamos en fotografías anteriores, nuevamente en ellas el artista confirma en su reverso la autoría de las obras y apunta que se encuentran desaparecidas. La fotografía de *Nostalgia* aparece fechada en junio de 1959 en su reverso, aunque dadas las similitudes existentes con la otra obra en cuestión, todo parece apuntar que sería la misma.

Entre las piezas que sí han podido ser conservadas encontramos una muy interesante y que actualmente se encuentra en el Museo Comarcal de la localidad natal del artista. Se trata del busto de un hombre del que no tenemos más datos que su rostro. Del mismo modo que con el resto de obras, y como si D'Opazo le augurase el mismo final que a sus compañeras, realizó numerosas fotografías de la pieza gracias a las cuales podemos identificar el progresivo deterioro de la misma y plantear hipótesis acerca de su recorrido. Resulta igualmente interesante la diversidad de imágenes y soportes que tenemos de ella: aparece en una fotografía de su taller



Izquierda: *Los Parias*. Museo Comarcal de Daimiel. s/f
Abajo derecha: *Nostalgia*. Museo Comarcal de Daimiel. 1959
Abajo: *Cargadores*. Museo Comarcal de Daimiel. s/f





Virgen de la Soledad de Daimiel. Museo Comarcal de Daimiel. 1940

de los años 50, en un negativo de manera individual tomada desde un lateral y una placa de cristal también individual en la que la obra se sitúa sobre una peana.

La *Virgen de la Soledad* es la única escultura religiosa que hizo el artista y además inaugura una fase más realista en su trayectoria artística, que abandona esa faceta expresionista que definía hasta ahora su obra. Fue realizada en 1940 para la Cofradía a la que da nombre, debido a que la anterior fue destruida durante la Guerra Civil, y actualmente sigue procesionando (SEVILLA LOZANO: 2). Esta imagen (Imagen 10) es la única que el artista reconoce haber hecho tras su regreso a su ciudad natal en sus memorias y aunque no ha sido destruida ni ha desaparecido como el resto de obras, cobra especial relevancia la existencia de una fotografía realizada en el año de su creación. En dicha fotografía puede verse un primer plano de la Virgen y puede ser muy útil para posibles futuras intervenciones en la obra ya que, aunque la

voz del artista ya no pueda dar consejos en este aspecto, sí puede hacerlo su mirada.

Juan D'Opazo realizó varias obras más, algunas de ellas han podido ser conservadas y hoy pueden disfrutarse en el Museo Comarcal de Daimiel, como el busto de su madre, o se encuentran custodiadas por éste como el conjunto escultórico *Adán y Eva*, *Gitana* o *Abuela*. Otras, al igual que las anteriormente reseñadas, se encuentran desaparecidas y a pesar de que existe alguna imagen en la que aparecen no se ofrece la suficiente información como para poder extraer conclusiones sobre ellas.

5. A modo de conclusión

Las colecciones particulares nos ofrecen un lugar para la memoria cultural desde muy diversas perspectivas y en ellas la fotografía encuentra una posición destacada. Ya sea para crear discursos temporales, espaciales, temáticos,... o para redescubrir momentos perdidos y casi olvidados. En este sentido, el archivo personal de Juan D'Opazo nos ofrece múltiples posibilidades y es que sus fotografías son prácticamente las únicas que pueden mostrarnos cuáles fueron aquellas obras con las que el artista quiso posicionarse en el panorama artístico. A pesar de la casi trágica visión que el pintor y escultor tuvo de su vida al final de sus días, la fotografía nos ofrece una oportunidad única para completar su currículum artístico y demostrar que aunque no fue el campo por el que se le recuerda, sus esculturas, aunque desaparecidas, no han caído en el olvido. Sus fotografías actúan casi como un inventario realizado por el propio artista sobre lo que hizo, lo que hubo y lo que hay, y en nuestra mano está devolverle todo el esfuerzo y trabajo realizado reconociendo su obra completa.

Bibliografía

D'OPAZO, J. (1971). *Memorias*, Museo Comarcal de Daimiel, Fondo Juan D'Opazo.

LOZANO SEVILLA, J. *Entrevista a Juan D'Opazo*, Museo Comarcal de Daimiel, Fondo Juan D'Opazo.

DÍAZ DEL CAMPO, R. V. (2006). "Los dibujos de Juan D'Opazo; la visión de la guerra por un soldado republicano". En *Congreso La Guerra Civil Española 1936-1939*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 1-13, edición electrónica.

CLEMENTE, D. y DÍAZ DEL CAMPO, R. V. (2008). *A pie de trinchera: los dibujos de la guerra (1936-1939). Visiones del frente por Juan D'Opazo*. Toledo: Servicio de publicaciones de Castilla-La Mancha.

BAEZA LORO, J. M. (1991). *Homenaje a Juan D'Opazo*, Daimiel: Ayuntamiento de Daimiel, película VHS.



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha