

Colección **almud**
fotografía **08**



FOTOGRAFÍA Y TURISMO

VIII ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA



CENTRO DE ESTUDIOS
DE CASTILLA-LA MANCHA



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

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

FOTOGRAFÍA Y TURISMO

VIII ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA

FOTOGRAFÍA Y TURISMO

VIII ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA

Editores

Esther Almarcha Núñez-Herrador
Rafael Villena Espinosa



CENTRO DE ESTUDIOS
DE CASTILLA-LA MANCHA



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2021

ENCUENTRO HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA DE CASTILLA-LA MANCHA

(8º. 2018. Toledo)

Fotografía y Turismo : VIII Encuentro en Castilla-La Mancha / editores, Esther Almarcha Núñez-Herrador, Rafael Villena Espinosa. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2021

564 p. ; il. ; 22 cm. – (Coediciones ; 156)

D.L. CU 166-2021. – ISBN 978-84-9044-479-5 (edición impresa)

1. Fotografía - Congresos y asambleas 2. Historia contemporánea - Congresos y asambleas 3. Ciencias auxiliares de la historia 4. Historia local 5. Castilla-La Mancha. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. 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 156

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.

Entidades colaboradoras:

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



Fotografía de cubierta: Anónimo.
Fototeca del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha



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.: 978-84-9044-479-5 (edición impresa)
I.S.B.N.: 978-84-9044-480-1 (edición electrónica)
D.O.I.: https://doi.org/10.18239/coe_2021_156.00

D.L. CU 166-2021
Composición: Sandra Ramírez-Cárdenas Amer
Impresión: Gráficas Izquierdo

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

Índice general

- 11 EL RELATO DE LO COTIDIANO
Esther Almarcha y Rafael Villena

VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA: TURISMO, DOCUMENTACIÓN Y FOTOGRAFÍA

PONENCIAS

- 17 RETRATO FOTOGRÁFICO
Esther Almarcha y Rafael Villena
- 47 LA CONTRIBUCIÓN DEL MINISTERIO DE AGRICULTURA AL GÉNERO DOCUMENTAL FOTOGRÁFICO
Y CINEMATOGRAFICO AGRARIO
Pilar Coello y Juan Manuel García
- 75 LOS MUSEOS A GOLPE DE CLIC
Aku Estebaranz
- 87 LAS FOTOGRAFÍAS DE TRABAJO DE LUIS BUÑUEL
Amparo Martínez
- 115 LA PROYECCIÓN TURÍSTICA DE LAS ISLAS BALEARES MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA EN COLOR EN LA
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX
Joan Carles Oliver y María Josep Mullet
- 145 TURISMO DE MASAS
Bernardo Riego

TURISMO

- 177 MARTE INVADE ESPAÑA
Ramón Barnadas Rodríguez
- 189 EL TURISMO PRÁCTICO: FOTOGRAFÍA ESTEREOSCÓPICA EN CIUDAD REAL
Cristina Flox Labrada
- 199 LA COMISARÍA REGIA DE TURISMO Y SUS FONDOS FOTOGRÁFICOS EN LA PROMOCIÓN TURÍSTICA DE TOLEDO (1911-1928)
José García Cano
- 217 UN NUEVO DAGUERROTIPO DE TOLEDO. LA PUERTA DEL SOL
María de los Santos García Felguera, David Blasco Planesas
- 237 TOLEDO PARA "TURISTAS" EN CASA: VISTAS ESTEREOSCÓPICAS DE LAS COMPAÑÍAS ESTADOUNIDENSES
José Manuel López Torán
- 257 EL COLOR COMO NUEVO ATRACTIVO TURÍSTICO EN LA POSTAL: PURGER & CO Y TOLEDO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX
Jaime Moraleda Moraleda
- 271 LOS APARATOS PRE-PHOTOMATON: ¿UNA ATRACCIÓN TURÍSTICA?
Salvador Tió Sauleda
- 291 TURISMO DE GUERRA: LAS RUINAS DEL ALCÁZAR DE TOLEDO
Carlos Vega Hidalgo

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

- 309 LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO EN EL PROYECTO HUETE: IMÁGENES RESCATADAS
Ramón Pérez Tornero, José Luis García Martínez
- 329 ¡CASTILLOS A LA VISTA! LA FOTOGRAFÍA COMO RECURSO INMOBILIARIO, DE LO NOBILIARIO, EN LA SEGUNDA MITAD DEL XIX. LA CASA DE CAMARASA
Francisco José Guerrero Carot
- 349 CAMINO A LA MODERNIDAD. QUINTANAR DE LA ORDEN DEL SIGLO XIX AL XXI A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA
Jorge Fco. Jiménez Jiménez

- 373 EL REPERTORIO ICONOGRÁFICO DE ESPAÑA DEL ARCHIVO MAS Y LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA DE 1929
Carmen Perrotta
- 395 PROYECTO DÉCADAS
A. Candel Ferrero, J. Cantos Lorente, J. L. García del Rey, F. Micó Sánchez, R. Piqueras García, M. J. Sánchez Uribebarrea. Colectivo Fotográfico de Almansa
- 407 LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y EL MUSEO NACIONAL DEL PRADO
Beatriz Sánchez Torija

FOTÓGRAFOS

- 429 AVANCES EN LA INVESTIGACIÓN DE LA OBRA FOTOGRÁFICA DE PEDRO ROMÁN
Lorenzo Andrinal Román
- 443 UN ÁLBUM INÉDITO DE RAFAEL GARZÓN SOBRE LA ALHAMBRA EN DAIMIEL
Diego Clemente Espinosa, Alberto Celis Pozuelo
- 461 UNA GALERÍA FOTOGRÁFICA DE ESTILO ÁRABE. RETRATO Y TURISMO EN ANDALUCÍA Y TOLEDO (1890-1945)
María de los Santos García Felguera
- 489 LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE PEDRO ROMÁN: IMÁGENES AL SERVICIO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE TOLEDO
Víctor Iniesta Sepúlveda
- 513 FOTOGRAFÍA RODRÍGUEZ EN LAS PUBLICACIONES TURÍSTICAS OFICIALES DE TOLEDO
Julia Martínez Cano
- 535 LAS TARJETAS POSTALES ILUSTRADAS "SOCUÉLLAMOS 1903"
Remedios San Andrés Alarcón, Luis Alfonso Montero Cano
- 547 MAN RAY, FOTOGRAFÍA E "IMAGEN ÓPTICA". *L'ENIGME D'ISIDORE DUCASSE*
Ana Puyol Loscertales
- 555 FOTOGRAFÍA TURÍSTICA, FOTOGRAFÍA MONUMENTAL. TRES VISIONES DEL QUEHACER FOTOGRÁFICO
Rafel Torrella i Reñé

EL RELATO DE LO COTIDIANO. PRESENTACIÓN

Esther Almarcha Núñez-Herrador
Rafael Villena Espinosa¹
Universidad de Castilla-La Mancha

Cuando escribimos estas líneas de presentación a los resultados científicos del VIII Encuentro de Historia de la Fotografía, la pandemia del COVID-19 recorre en España su quinta ola ya, a pesar del efecto positivo que la vacunación masiva ha demostrado para aminorar sus efectos más dañinos. La complicación de nuevas cepas del virus parece haber añadido baches a la salida de un túnel estrecho, cuyo arranque normativo se situó en la controvertida declaración del estado de alarma el 14 de marzo de 2020. Desde entonces, la fotografía estuvo ahí para tejernos el relato de un imprevisto problema mundial de salud pública, solo anticipado por algunas voces expertas cuyo mensaje no había llegado, ni remotamente, a la sociedad en general. Sin embargo, nos parece —y esto es una percepción, una reflexión inicial, más que el resultado de una investigación— que las imágenes que han impactado sobre nuestras retinas acerca de estos meses de muerte y sufrimiento, transmiten más bien la cara amable de una gigantesca crisis sanitaria. Imágenes de aplausos solidarios con los sanitarios, trabajadores esenciales entregados a sus tareas o abrazos rotos por el plástico profiláctico —como muestra el ganador del World Press Photo en 2021 Mads Nissen²— evocan sentimientos de solidaridad, de trabajo bien hecho, de reencuentros añorados o de bellísimos y atronadores silencios en las calles³. No se trata de un reproche velado

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

2 Se puede ver la fotografía en la web oficial del galardón, <https://www.worldpressphoto.org/collection/photocontest/2021>. Todas las direcciones webs estaban accesibles en julio de 2021.

3 Le robamos el oxímoron a Isidro Sánchez Sánchez, a quien se lo escuchamos por primera vez a través de las ondas de la radio. Gracias, Isidro, por definir con tu acostumbrado tino una sensación vivida por tantos durante aquellos días del confinamiento domiciliario en la primavera del 2020.

a los fotógrafos por eludir bombardearnos con el dolor y el sufrimiento que la enfermedad nos ha traído, muy al contrario. Cristina García Rodero ha expresado con rotundidad las dificultades que los fotógrafos han tenido para acercarse, justamente, a ese abismo más duro en los hospitales⁴. Se han desplegado proyectos interesantísimos y comprometidos, como “Pandemia, miradas de una tragedia”, en el que han colaborado la propia García Rodero, Castro Prieto, Gervasio Sánchez e Isabel Muñoz, entre otros; o el archivo COVID impulsado por la Universidad de Alcalá de Henares con la contribución de un importante número de profesionales⁵. Son solo una muestra de compromiso visual con nuestro tiempo. Con todo, en el relato de lo cotidiano que es la fotografía parece haber pesado esa otra construcción menos dura a la que nos referimos. Puede que esta percepción, subjetiva y discutible, sea tan extensiva al ámbito profesional como al personal de los aficionados, a los medios de comunicación como a las redes sociales.

Era imposible escapar al COVID-19 incluso en este texto, por oficio histórico y por necesaria explicación logística, puesto que, como es sabido, no solo estamos ante una crisis sanitaria sino ante una fractura económica de superación incierta (las autoridades gubernamentales han dicho lo contrario, es verdad, pero la sombra de la duda ahí está). La pandemia paralizó, lógicamente, la celebración del IX Encuentro de Historia de la Fotografía que el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha organiza desde 2004 y que debía haber tenido lugar en 2020, así como también demoró considerablemente la edición del volumen correspondiente al VIII Encuentro. Mas hemos cumplido el compromiso y el lector tiene delante de la pantalla, o entre las manos, los resultados de aquella cita (Toledo, noviembre de 2018) y los hemos podido presentar, justamente, en el último Encuentro (Toledo-Puertollano, noviembre de 2021).

Entonces la convocatoria se hizo bajo el lema “Fotografía y Turismo”, paradojas de la vida, uno de los sectores económicos más sacudidos por la pandemia. Contó

4 “España ha dado pocas posibilidades a los fotógrafos para contar qué pasaba durante la pandemia”, titular de la entrevista de Alejandra Duque a Cristina García en eldiario.es (25-julio-2021). Accesible en https://cordopolis.eldiario.es/n-b/cristina-garcia-rodero-espana-dado-posibilidades-fotografos-contar-pasaba-durante-pandemia_128_8163465.html.

5 Respectivamente, ver <https://www.publico.es/photonews/imagenes-pandemia-covid-19-pandemia-miradas-tragedia-duras-imagenes-covid-19-dejado-europa-america.html> y <https://portalcomunicacion.uah.es/diario-digital/actualidad/archivo-covid-un-legado-visual-para-generaciones-futuras.html>.

con la participación de diversos expertos invitados y de otros que presentaron los resultados de sus investigaciones, en muchas ocasiones como demostración de una consolidada tarea de estudio en torno a la fotografía patrimonial. La primera parte del tomo lleva, pues, el título genérico de "Turismo, documentación y fotografía". Ahí están las contribuciones de Pilar Coello, Aku Estebaranz, Juan Manuel García, Amparo Martínez, Joan Carles Oliver, María Josep Mulet, Bernardo Riego y también de quienes escribimos esta presentación, Esther Almarcha y Rafael Villena. Nos quedamos solo con el "Turismo" para agrupar las siguientes aportaciones en el segundo bloque, a cargo de Ramón Boadas, Cristina Flox, José García, María de los Santos García, José Manuel López, Jaime Moraleda, Salvador Tió y Carlos Vega. El tercer bloque del volumen concentra su interés en diversas vertientes del afán por la "Documentación fotográfica". Recoge los textos de José Luis García, Francisco José Guerrero, Jorge Jiménez, Carmen Perrotta, Proyecto Décadas y Beatriz Sánchez. Para cerrar, nos ocupamos de los nombres, de quienes estuvieron detrás de la cámara, de los "Fotógrafos" con nombre y apellidos. Son las contribuciones de Lorenzo Andrinal, Diego Clemente, Alberto Celis, María de los Santos García, Víctor Iniesta, Julia Martínez, Alfonso Montero, Ana Puyol, Remedios San Andrés y Rafel Torrella.

Ahorramos al lector de esta presentación la prolija síntesis de cada aportación, porque sus autores ya lo hacen en el frontispicio de sus textos con el resumen y las palabras clave, pero, desde luego, le animamos a bucear en este relato visual de lo cotidiano, relato reciente o más lejano, que es la fotografía y cuyo valor patrimonial está fuera de toda duda.

* * *

Solo nos queda hacer público el agradecimiento a las autoras y autores de los textos por su generosidad al haber querido compartir con todos su ciencia (y en no pocas ocasiones esta generosidad es "reincidente"). Por supuesto, también damos las gracias al Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, singularmente a su responsable técnico, José Antonio Perona, por materializar este volumen.

Continuará.

Madrid-Toledo-Ciudad Real, verano de 2021.

TURISMO, DOCUMENTACIÓN Y FOTOGRAFÍA



UN RETRATO FOTOGRÁFICO DEL CENTRO DE ESTUDIOS DE CASTILLA-LA MANCHA

Esther Almarcha Núñez-Herrador y Rafael Villena Espinosa

Universidad de Castilla-La Mancha

doi.org/10.18239/coe_2021_156.01

Resumen

En este texto pretendemos fijar una foto que nos permita aproximarnos a la realidad de los fondos tutelados por el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. Para ello, recorreremos diversos procedimientos, ámbitos y temas, ejemplificados en piezas singulares que de un modo caleidoscópico nos ofrecen todo un retrato de la fototeca. No es un estudio bibliométrico al uso, sino más bien una radiografía transversal y sucinta.

Más que una síntesis de biografías u horquillas temporales, en las páginas siguientes se presentan miradas diversas, fundamentalmente de la región y coherentes con la propia historia de la fotografía en España.

A la vez, nuestra pretensión es sugerir líneas de investigación para todos los interesados en usar estos fondos.

Palabras clave: Fotografía, patrimonio cultural, historia social, Castilla-La Mancha.

Abstract

In this text we aim to establish a portrait that allows us to approach the reality of the collections under the protection of the Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. To do so, we will go through different procedures, fields and themes, exemplified in singular pieces which could offer us a portrait of the photographic library. This is not a bibliometric study in the usual sense, but rather a succinct cross-sectional X-ray.

Rather than a synthesis of biographies or time periods, the following pages present diverse views, fundamentally from the region and in line with the history of photography in Spain itself.

At the same time, our aim is to suggest lines of research for all those who could be interested in using these funds.

Keywords: Photography, cultural heritage, social history, Castilla-La Mancha.

1. Introducción¹

Hace más de veinticinco años que se creó el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, instituto de investigación integrado en la Universidad regional. Desde el primer momento, la fotografía se convirtió en una prioridad, tanto en su dimensión investigadora como por lo que se refiere a la transferencia del conocimiento entre una sociedad cada vez más inmersa en la imagen. Fruto de este compromiso fue la puesta en marcha en el año 2004 de los Encuentros de Historia de la Fotografía. En sus ocho ediciones, se ha intentado generar un espacio de debate científico entre expertos para ahondar en el conocimiento y la gestión de un patrimonio tan frágil. También para analizar las posibilidades que tiene la fotografía como fuente histórica, artística o documental².

Nuestros fondos han ido convirtiéndose en este tiempo en un repositorio de referencia entre multitud de investigadores que encuentran en el catálogo del Centro imágenes para sus proyectos desde perspectivas multidisciplinares y en ámbitos no exclusivamente universitarios³.

1 La propuesta se enmarca en el proyecto regional de investigación "Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha", SBPLY/19/180501/000253, así como en el Grupo Confluencias, subvencionado por el plan propio de investigación de Castilla-La Mancha (GI20173898).

2 Este texto está pensado especialmente para ser leído en soporte digital por el volumen de referencias enlazadas al repositorio fotográfico del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. El lector analógico podrá apreciar el grueso del discurso, no obstante.

3 *El País* incluyó una imagen del Centro de Estudios en la galería fotográfica que publicó en su edición digital con motivo de la exhumación de los restos de Franco (22-octubre-2019). Se trata del audaz picado de Ángel Sánchez Jiménez que nos llegó por donación (Foto SANZ, 31-marzo-1959) https://elpais.com/elpais/2019/10/17/album/1571335604_746365.html. La plaza del Pilar de Ciudad Real ha sido analizada gracias a la secuencia fotográfica que el Centro conserva, así, ÁLVAREZ, H. J. y MOLINA, M. (2018). *Plaza del Pilar*. Ciudad Real: Serendipia. Cedimos imágenes a TVE para que aparecieran en un episodio del *Ministerio del Tiempo*: OLIVARES, J. y otros (2016). *El Ministerio del Tiempo*. España: Cliffhanger, Onza Partners, TVE, temp. II, cap. 11 (<https://www.rtve.es/play/videos/programa/ministerio-del-tiempo-cervantes-ve-trascendencia-del-quijote-futuro/3506330/>). También la película documental dirigida por MENCHÓN, M. (2020). *Palabras para un fin del mundo*. España: Pantalla Partida Producciones, Imagine! Factory Films, TVE. Todos los enlaces web estaban activos en abril de 2020. Omitimos, pues, la reiterada fecha de consulta.

Una tercera dimensión ineludible ha sido la divulgación a través de soportes y medios tan diversos como las exposiciones —casi siempre itinerantes—, los ciclos de conferencias —a veces en pequeñas localidades— o la colaboración en medios de comunicación, escritos y audiovisuales. Es una muestra de nuestro firme compromiso social con la región⁴.

Desde estas tres líneas de trabajo, creíamos conveniente detenernos un momento, pararnos a reflexionar y hacer un retrato de lo que supone la fotografía en la institución. ¿Qué se considera, por cierto, “retrato”? En un mundo plagado de selfis, quizás sea pertinente acudir a la precisión lingüística de los diccionarios. Así, el de la Lengua Española define actualmente retrato en su segunda acepción como “Fotografía de una persona”, aunque la Real Academia no recogió esa materialidad fotográfica hasta el diccionario de 1985, que indicaba, en su primera entrada, “Fotografía, pintura o efigie que representa alguna persona o cosa”. Pasaron, pues, casi ciento cincuenta años desde la invención del soporte para que su significado quedara registrado como tal, a pesar de que en muchos contextos la palabra “retrato” y “fotografía” eran prácticamente sinónimas durante décadas. Dicha definición permaneció en la siguiente edición (1989), pero desapareció del diccionario hasta la versión actual⁵.

2. Los soportes del retrato

Para hacer nuestro propio retrato necesitamos, en primer lugar, referirnos a los diferentes soportes materiales que están registrados en el catálogo, tanto físico

4 Sin ánimo de exhaustividad, se puede mencionar, por ejemplo, la conferencia en Quintanar de la Orden (Toledo) de la directora del Centro, Esther Almarcha, titulada “Donde se puede conocer España: The Hispanic Society of America y sus fondos fotográficos” (2016); o la exposición itinerante “El patrimonio invisible de Toledo”, Facultad de Humanidades de Toledo (diciembre de 2020).

Ver: <http://www.mascastillalamancha.com/2016/04/02/quintanar-de-la-orden-la-fotografia-antigua-o-el-arte-del-fotografo/> y https://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/toledo/disfruta/abci-patrimonio-invisible-toledo-llega-facultad-humanidades-202012161757_noticia.html.

5 Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvItGUILoginNtlle> [Consulta: 28-abril-2020]. Por otra parte, el Diccionario de María Moliner se refiere a retrato como la “representación de una persona real hecha en dibujo, pintura, escultura o fotografía”. MOLINER, M. (1998). *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos, p. 953.

como digital⁶. El primer tipo de negativo representado es la placa de vidrio, que, en diferentes tamaños, procede sobre todo del Archivo Matos⁷ y de Publicidad Salas⁸, fondos en los que también encontramos variedades de acetatos (figuras 1 y 2). Los rollos de diferente paso nos han llegado a través de la revista *Bisagra*, así como de una donación anónima y otras procedencias diversas. Todos ellos permiten ejemplificar una variadísima temática: actos civiles y religiosos, obras públicas, fotografías oficiales y familiares o reportajes periodísticos.

En cuanto a los positivos, debemos empezar por citar el daguerrotipo con vista de Toledo, que tenemos en copia digital, gracias a la cesión de sus propietarios⁹. Se han sumado otras piezas procedentes de colecciones privadas que se están estudiando desde el Centro y, por lo tanto, se han podido registrar, aunque no vengan estrictamente del territorio castellanomanchego. Es también el caso de ambrotipos y ferrotipos, que básicamente corresponden a retratos individuales o de pequeños grupos¹⁰.

Por otra parte, tampoco podemos olvidar la singularidad de las fotografías concebidas para ser proyectadas, esto es, autocromos (del entorno familiar o tomas de la naturaleza con ese característico color que proporcionaba la técnica) y diapositi-

6 En gran medida, nuestra propuesta coincide con los mimbres historiográficos que sostienen el trabajo de Juan Miguel SÁNCHEZ VIGIL. (2013). *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*. Gijón: Trea.

7 Eduardo Matos Barrio (1904-1995), nació en Madrid, pero recaló en Ciudad Real durante la Guerra civil, convirtiéndose en fotógrafo profesional con estudio en el que atendía a sus clientes para actos sociales diversos. También fotografió la localidad y otros rincones de la provincia desde los años cincuenta. Su fondo llega el Centro por depósito en 1997 y estaba integrado mayormente por negativos

8 Publicidad Salas fue una empresa de Ciudad Real activa desde el año 1948. En 2020 se firmó el depósito en el Centro de su archivo con fondos muy ricos, desde los bocetos realizados para los anuncios hasta soportes publicitarios propiamente dichos, pasando por fotografías en sí. En el momento de cerrar este texto, nos encontramos en proceso de catalogación y digitalización.

9 Agradecemos a Soraia Molina y a Jose Valderrey que presentaron su daguerrotipo en el VII Encuentro de Historia de la Fotografía (Ciudad Real, 2016) y facilitaran su digitalización y divulgación. Fue expuesto en Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, junio de 2017. https://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/toledo/ciudad/abci-uclm-presenta-primera-foto-toledo-1840-201612151431_noticia.html y https://www.eldiario.es/castilla-la-mancha/daguerrotipo-toledo-exposicion-exhibe-xix_1_3344569.html.

10 En el contexto del mencionado proyecto regional de investigación.

vas (tanto en vidrio como en acetato; para uso privado, aplicación didáctica o proyección en cines). Los temas representados abarcan un amplio espectro que incluye imágenes de carácter histórico-artístico, antropológicas, representación de oficios, anuncios y diversos ámbitos sociales, entre otros muchos.

En cuanto a los positivos en papel sobre emulsiones diferentes, la dominante es claramente el gelatinobromuro de plata. En el repertorio de soportes hay que citar algunas piezas singulares como el álbum de Alguacil (50 albúminas de Toledo encuadradas con tapas de terciopelo rojo), así como las planchas de cinc sobre madera como matriz para fotograbado, que se corresponden con imágenes positivadas (Publicidad Salas). Disponemos de toda la secuencia, desde el diseño en dibujo del anuncio, su fotografía y, finalmente, el taco que lo estampaba.

No podemos omitir los soportes de cartón para albúminas con variado nivel de complejidad ornamental, ni tampoco algunos cianotipos y procedimientos fotomecánicos poco habituales como el woodburytipo¹¹. Aunque si nos referimos a fotomecánica es imposible obviar la tarjeta postal¹². El Centro tiene una nutrida colección de



1. Negativo de un vidrio de Eduardo Matos



2. Negativo de un vidrio de Esteban Salas

11 El woodburytipo, un retrato del actor francés Etienne Pradeau, caracterizado como Sancho Pancho, se puede consultar en <https://flic.kr/p/HVadzZ>. Ver ALMARCHA, E. (2018). "Retratando al "Quijote", en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 864, 2018, pp. 8-11.

12 La bibliografía sobre la historia de la tarjeta postal sigue siendo asimétrica con respecto al uso metodológico que ha despertado en las últimas décadas entre distintos estudiosos de disciplinas muy diferentes. Es preciso referirse, al menos, al volumen coordinado por RIEGO, B. (2010). *España en la tarjeta postal: un siglo de imágenes*. Madrid: Lunewerg.

este instrumento de comunicación y que ha merecido nuestra atención específica desde el primer momento por su potencia documental, tanto en el anverso como en el reverso¹³.

Muchos de los temas mencionados y de las técnicas aludidas se recogen en las fotografías estereoscópicas. Tuvieron una larga vida comercial, evolucionaron formalmente y constituyen, sin duda, un hecho singular dentro de la fotografía muy apreciado por los estudiosos y el público en general¹⁴. La mayoría de las que tenemos reflejan patrimonio monumental, aunque también las hay con otros contenidos, como, por ejemplo, itinerarios de viaje ilustrados mediante este singular formato que se complementan con libros en donde se recogen los datos del recorrido; todo un manual para viajeros en casa¹⁵.

La estereoscopia requiere de visores especiales para poder apreciar toda su belleza. En efecto, un ámbito diferente que debemos mencionar en nuestro repaso es el de los aparatos relacionados con el acto fotográfico, como cámaras (profesionales y personales, de distintas épocas y formatos, muchas veces con sus respectivas fundas de cuero), luxómetros, objetivos, cajas de papel sensibilizado y de vidrios (en tamaños muy dispares).

En suma, podemos hablar de una fototeca que recoge colecciones y fondos diversos, con imágenes procedentes de la fotografía pública y de la privada, referida esencialmente a Castilla-La Mancha, aunque también de otros lugares de España y del extranjero. Además, mantenidas sobre soportes y contenedores muy diversos, que incluyen, por ejemplo, los álbumes con fotografías insertas y pegadas.

13 Un ejercicio reciente de investigación que ha demostrado fehacientemente este doble potencial de la tarjeta postal es la tesis doctoral de LÓPEZ, J. M. (2020). *Patrimonio y emociones: la tarjeta postal en las guerras mundiales*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, inédita. José Manuel López Torán es colaborador del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

14 De obligada referencia es FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. (2004). *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: la imagen estereoscópica*. Málaga: Miramar.

15 ELLISON, D. E. (1903). *Italy Through the Stereoscope: Journeys in and about Italian Cities*. New York: London: Underwood & Underwood, 1903; HOLMES, B. (1929). *A trip round The World through The Telebinocular*. Meadville (Penna): Keystone View Company.

3. El patrimonio material retratado

Los fondos fotográficos del Centro recogen el espacio en donde el ser humano ha desarrollado su vida cotidiana y constituye su escenografía permanente. En muchas ocasiones, monumentos o sitios se convierten en un referente recurrente, que permanece en una línea temporal y permite estudiar sus modificaciones o destrucción, pervivencias e interacciones sociales.

La ejecución del proyecto "Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha"¹⁶ nos ha permitido ampliar el conocimiento de los registros fotográficos más allá de nuestros fondos e, incluso, poder disponer en copia digital de algunos de ellos para usos de investigación y docencia. Es el caso del antes mencionado daguerrotipo con vista de Toledo que suministra una riquísima información urbana acerca de la ciudad a mediados del siglo XIX, con una precisión de la que no disponíamos antes de que se diera a conocer¹⁷.

Fuera de aquella primera vista quedó uno de los monumentos más emblemáticos de la ciudad, la Puerta del Sol, fotografiada en cientos de registros, uno de los cuales es la figura 3 de este texto. Se trata de una copia de época en papel albuminado sobre soporte de cartón que



3. Puerta del Sol de Toledo. Ha.1867

16 SBPLY/19/180501/000253, financiado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

17 Colección personal de Soraia Molina y Jose Valderrey, a quienes agradecemos su cesión. El daguerrotipo se puede contemplar en el perfil de Flickr del Centro (<https://flic.kr/p/NYTssh>). Para apreciar su potencia documental, ver el vídeo <https://youtu.be/ZLmGBN0zhOk>. Un estudio detallado en GARCÍA FELGUERA, M. S. (2017). *El daguerrotipo de Toledo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Debemos aclarar que en las notas al pie de este texto figuran múltiples enlaces a imágenes compartidas en nuestro perfil de Flickr para facilitar el acceso del lector. Lógicamente, nuestro catálogo es notablemente más extenso y se puede acceder a él desde <https://www.uclm.es/centros-investigacion/ceclm>. Nuestra apuesta metodológica sobre Flickr en ALMARCHA, E.; FERNÁNDEZ, O. y VILLENA, R. (2014). "La utilización de Flickr para la difusión de colecciones fotográficas institucionales", en *Archivos e industrias culturales. 13a Jornadas Imatge i Recerca / 2a Conferencia Anual de Archivos*, <http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id127.pdf>.

debió realizarse en 1867. No solo interesa la representación del monumento, sino también la acción que se desarrolla a su alrededor con las obras de restauración reflejadas en la fotografía. Si ampliamos la imagen se puede ver a los trabajadores, a quienes también es posible apreciar en otras tomas posteriores. Existe un registro anterior de este acceso a Toledo en un daguerrotipo localizado recientemente¹⁸.

Alejada del casco urbano se levantó en el siglo XVIII la Real Fábrica de Armas, cuyo edificio central fue fotografiado por Laurent en la década de los años setenta del siglo XIX. Intuimos que la razón de esta toma respondía a la importancia de la producción que allí se hacía y no tanto a su peso monumental. En la actualidad la Fábrica alberga el campus tecnológico de la Universidad de Castilla-La Mancha en un entorno muy cambiado respecto a esta toma. En el Centro custodiamos otras albúminas de época del autor francés de diversas ciudades de la región, entre las cuales debemos destacar la panorámica del perfil urbano de Ciudad Real en las inmediaciones de la primera estación de ferrocarril. Se tomó con dos placas de gran formato, gracias a un movimiento de cámara.

Así como la monarquía ilustrada diseminaba por la geografía nacional algunas reales fábricas con las que transformar el sistema productivo, la burguesía decimonónica levantó, posteriormente, sus propios espacios de representación. El casino fue, con casi total probabilidad, el más repetido, pues no había pueblo, grande o pequeño, que no tuviera uno o más de estas asociaciones tan pegadas a las relaciones de poder. El repertorio fotográfico del Centro acumula una interesante muestra de los casinos de la región, fundamentalmente con tarjetas postales. Por poner un ejemplo, reproducimos el hueco de la escalera que daba acceso al Casino Principal de Alcázar de San Juan, con toda su potencia simbólica (figura 4a). El edificio pasó a albergar al Ayuntamiento de la ciudad ferroviaria a partir de 1930 en la planta alta y en su totalidad desde 1944. Estas edificaciones burguesas que evolucionaron hacia un uso público están fotográficamente documentadas en más casos, como el de Manzanares. Del casino, tenemos una postal circulada en 1938 cuyo reverso nos explica la función de alojamiento que tenía en ese momento. De hecho, en el anverso

18 ALMARCHA, E. y VILLENA, R. (2021). "360 grados en torno a una entrada. La Puerta del Sol de Toledo y su imagen digital", en CELIS, Á. (coord.). *Las Humanidades digitales como expresión y estudio del patrimonio cultural*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 37-50.



4 a. Casino principal de Alcázar de San Juan.
Hueco de la escalera



4 b. Alcaraz, las dos Torres

aparecen anotaciones que se explican en el propio mensaje¹⁹. Intervenciones de este tipo sobre soportes fotográficos son bastante habituales y amplían su valor documental. Desde los años sesenta del siglo XX el edificio empezó a sufrir los efectos de la falta de mantenimiento en un nuevo contexto urbano marcado por el desarrollismo franquista²⁰.

19 Ver <https://flic.kr/p/jbtWTo>. Tarjeta postal circulada y editada por Gerónimo Martín Cejuela. Ha 1938.

20 Ver <https://flic.kr/p/nD9D7u>. Tarjeta postal circulada, en color, impresa en 1974 por Imprenta papelería Rodríguez. Sobre los casinos, ver VILLENA, R. (2018). "Un lugar para el recreo. Los casinos en la historia de España", en GUEREÑA, J. L. (coord.). *Cultura, ocio, identidades: espacios y formas de la sociabilidad en la España de los siglos XIX y XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 117-152.

Frente a la sociabilidad formalizada del casino burgués, las plazas de los pueblos castellano-manchegos constituyen la quintaesencia de la sociabilidad informal más popular. La Plaza de Alcaraz se fotografía en la década de los veinte del siglo pasado como un escenario casi vacío, con la rotundidad de los edificios y la soledad de un automóvil aparcado (figura 4b). Pero en la toma aparecen también un niño, un labriego y sus mulas, como síntesis de las muchas actividades, cotidianas o extraordinarias, que en todas las plazas se celebraban a lo largo del año: mercados, procesiones, representaciones, espectáculos taurinos...²¹ Actualmente, las plazas mayores siguen constituyendo espacios referenciales para actos muy dispares de celebración colectiva y así lo refleja la fotografía²².

El crecimiento urbano y la destrucción patrimonial que se desplegó en España al calor de los planes franquistas de desarrollo han tenido un excelente registro fotográfico. Algunas veces con una marcada focalización sobre cualquier elemento constructivo que, simplemente, pudiera identificarse como producto del crecimiento, como manifestación de la modernidad (figura 5). La modernidad volvió en los noventa y tuvo en la construcción del AVE uno de sus iconos más contundentes. La alta velocidad pasaba por Castilla-La Mancha para la que se construyeron las estaciones de Ciudad Real²³ y Puertollano. Igualmente, la joven universidad regional fue desplegándose en los nuevos campus, que ocupaban zonas urbanas antes sin uso²⁴.

Seguimos en el ámbito educativo, pero descendemos a las escuelas. Conservamos toda una secuencia cronológica en diferentes poblaciones que muestran las dificultades materiales de la enseñanza hasta bien entrada la segunda mitad del

21 Por ejemplo, el mercado de la Plaza Mayor de Ciudad Real con el bellissimo Ayuntamiento luego demolido (<https://flic.kr/p/M39AhG>), circulada en 1916 e impresa por Viuda de Genaro García; la procesión del Cristo en Urda (<https://flic.kr/p/2kM2SUJ>), reproducida en una postal a color en 1965; o la llegada en el curso 1912-1913 de la Academia de Infantería a Bargas (<https://flic.kr/p/2kZsthe>), impresa por Peláez.

22 Así lo muestran estas dos tomas de los años noventa, procedentes de la revista *Bisagra*, en las que se ven, respectivamente, un baile y un partido de fútbol infantil en la Plaza Mayor de Ciudad Real. <https://flic.kr/p/NeVTPw> y <https://flic.kr/p/Nn396h>. Ambas hacia 1990.

23 Estación del AVE de Ciudad Real en construcción y del tendido de la nueva vía, según publicaba *Bisagra*: <https://flic.kr/p/SQ79Sx> y <https://flic.kr/p/TPSVgm>. Ha 1990.

24 Campus universitario de Ciudad Real en construcción (*Bisagra*): <https://flic.kr/p/2gEUDoY> y <https://flic.kr/p/ryX8ys>. Ha 1990.



5. Guadalajara. Calle Miguel Fluiters. 1978



6. Escuela de Noheda. 1956

siglo XX. Así lo podemos comprobar en una de las fotos que tomó el inspector provincial de Enseñanza de Cuenca en la escuela de Noheda en 1956 (figura 6)²⁵. Con el repertorio gráfico que custodiamos podría hacerse una historia de la arquitectura educativa del siglo XX en España, dado que se definieron tipologías comunes a todo el territorio nacional. Así, a partir de estas fotografías castellanomanchegas identificaríamos escuelas levantadas a muchos kilómetros de distancia.

El lector habrá comprobado que en nuestra presentación nos estamos circunscribiendo exclusivamente a las fotografías nacidas analógicas y que dejamos aparte el archivo propiamente digital.

²⁵ Diversas imágenes de escuelas y colegios, con y sin niños, de interiores y de exteriores, masculinas y femeninas: <https://flic.kr/p/kJsHDk> (tarjeta postal, Fototipia Thomas, ha 1900-1920), <https://flic.kr/p/2hJbNdD> (tarjeta postal editada hacia 1920 por A. Concha), <https://flic.kr/p/D1x53H> (positivo en papel, Escuela de Tresjuncos, 1956), <https://flic.kr/p/g5dzU9> (Escuela de Huérfanos de Infantería de Toledo, Hauser y Menet, ha 1920), <https://flic.kr/p/2ewUwiY> (Colegio de la Compañía de María, Talavera de la Reina, ha 1900-1920), <https://flic.kr/p/poWKex> (fotografía de Eduardo Matos en los años cincuenta del siglo pasado), <https://flic.kr/p/p7HU2c> (ídem), <https://flic.kr/p/25sWR5d> (tarjeta postal en color editada en 1972).

4. El patrimonio inmaterial retratado

La Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, ha dado cobertura al necesario reconocimiento social de los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que están desapareciendo del mundo rural. En este ámbito la experiencia ha demostrado el potencial de la fotografía para poder conservar la memoria de elementos concretos de este tipo de Patrimonio. Debemos conocer y preservar sus conocimientos y la importancia de su sabiduría como remarcó la UNESCO en la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (París, 2003) con la definición en sí del patrimonio inmaterial (artículos 2.1 y 2.2) y sus ámbitos de manifestación (artículo 2.3). Asumimos en este texto dicha propuesta sobre la salvaguardia de dicho patrimonio. Más adelante, se desarrollaron otras figuras como la de Tesoros humanos vivos (2018), "Directrices para la creación de sistemas nacionales de Tesoros Humanos Vivos"²⁶.

En otros países y zonas de España la investigación sobre sus saberes posibilitará la recuperación de oficios, producción de elementos artesanales y fijación demográfica al territorio²⁷. Ya no podemos recuperar la tecnología de los bombos de La Mancha al haber fallecido la última persona que los sabía hacer, pero sí que es posible documentarlo fotográficamente²⁸.

El mundo de los oficios es quizás uno de los mejor representados en nuestra fototeca, a la vez que es también uno de los que más peligro corren en la actualidad. De aquellos grabados que fijaban los tipos desde el siglo XVIII devino todo un catálogo construido a la vez que se iba desarrollando la propia fotografía. Más tarde, el relato iconográfico se trasladó a la postal y multiplicó, de este modo, el repertorio.

La actividad vitivinícola es absolutamente indesligable de la región y en torno a ella hay muchos oficios que han desaparecido, son residuales o bien han cambiado

26 UNESCO (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. París: UNESCO. Ver también GONZÁLEZ, S. y QUEROL, M. Á. (2014). *El patrimonio inmaterial*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

27 CRUZ, P. J. (2016). "Arquitectura subsidiaria agraria en su contexto geográfico y cultural. Los chozos de las Arribes del Duero salmantinas", en Díaz, L. y Vicente, D. J. (eds.). *El patrimonio cultural inmaterial de Castilla y León: propuestas para un atlas etnográfico*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 183-207.

28 Un bombo entre tantos: <https://flic.kr/p/E9aXK8>. Reportajes gráficos Muñoz, 1955. Positivo sobre papel.

de manera sustancial. Es posible mencionar toneleros, boteros, tinajeros o múltiples faenas que se desarrollaban manualmente en el jaraíz y la bodega, pero hoy están mecanizadas. La figura 7 reproduce una fotografía de Núñez, tomada en los años cincuenta del siglo pasado, en el que se puede ver la labor en torno a la prensa de las uvas (provincia de Ciudad Real)²⁹. De la enorme producción de vino se derivó la destilación de alcoholes que también generó a su alrededor un mundo de labores hoy sustituidas por la maquinaria³⁰.

La cosecha y procesamiento de los cereales se llevaba a cabo gracias a segadores, trilladores y aventadores. Se puede ver bien en la figura 8, en la que a un lado del convento de los Dominicos de Almagro se encuentra la era en la que se estaba trillando.



7. Núñez fotógrafo, *Prensando la uva*, Ciudad Real. Años 50



8. *Trilla de Almagro*. 1966

29 El trajín de toneles en las bodegas de Tomelloso se puede ver aquí: <https://flic.kr/p/2jqA8eT> (tarjeta postal coloreada de Fototopia Castañeira, Álvarez y Levenfeld, ha 1920) y en Herencia, con toneles y pellejos, en esta otra imagen: <https://flic.kr/p/2kJVpTK> (ha 1930).

30 Un fogonero frente al horno de destilación en una toma que recuerda visualmente el mundo de los niños trabajadores de Lewis Hine. <https://flic.kr/p/2hMSdwK>. Valdepeñas, primeras décadas del siglo XX, tarjeta postal.



9. Isidro de la Heras, *Carro de Campo de Criptana*. 1962

Sin lugar a dudas, una magnífica síntesis de la cultura popular, material e inmaterial, en una España que todavía no ha vivido el impacto desarrollista de la mecanización agraria (1966). Y de la era al molino. El repertorio fotográfico de esta arquitectura preindustrial es casi infinito por su conexión literaria con el Quijote. Traemos hasta aquí una impresionante registro de Isidro de las Heras, tomado en el albaicín de Campo de Criptana (1962); se puede apreciar el trabajo de trasiego de la paja realizado por un grupo de campesinas, con el sempiterno molino en el horizonte. Además, la imagen sirve para documentar la arquitectura vernácula, puesto que se percibe perfectamente los paramentos murales de viviendas, sus puertas de acceso y las techumbres. Por otra parte, la belleza plástica y perfección compositiva remite a lo mejor de la fotografía española de aquellas décadas, desde Muller a Masats (figura 9).

Completamos la trilogía mediterránea con el trabajo en el olivar y el prensado de la aceituna en las almazaras, labores desempeñadas manualmente hasta hace bien poco. Aunque en la recogida del fruto participaban hombres y mujeres, son los varones quienes han acaparado la mayor parte de las tomas fotográficas³¹.

De enorme vinculación con el tejido económico de Castilla-La Mancha es todo lo que gira en torno a la elaboración de los quesos, desde el pastoreo de las ovejas, oficio de enorme soledad que implicaba construirse endebles refugios (como los chozos de carrizos) a la producción final en los entremisos de las fincas³².

Relacionados con el mundo agrícola están aquellos oficios que suministraban las herramientas necesarias para el cultivo, cosecha y transformación. Muchos de estos se desempeñan hoy de manera sustancialmente diferente, como los referidos al trabajo con metales, sobre el que tenemos una fotografía valiosa tanto por su contenido como por el soporte. Representa a tres herreros en su taller de Santa Cruz de la Zarza, que posan frente a la cámara a mediados del siglo pasado. Tiene un estado de conservación magnífico, sobre un enmarcado en cartón con la firma del estudio fotográfico. El orgullo del oficio se refuerza en un retrato posado en el que salta a la vista tanto el utillaje como la indumentaria y el espacio del taller propio. La imagen está, pues, conservando tanto el mundo material de la labor, como el de los valores y emociones asociados a él³³. Navajeros y espaderos son otras de las profesiones asociadas al metal y que aparecen bien representadas en nuestros fondos³⁴.

31 Mujeres vareando, según registro del fondo *Bisagra* (principios de 1990): <https://flic.kr/p/2f6axqx>. Fábrica de aceite en Moral de Calatrava: <https://flic.kr/p/Tvsb6f> (postal, ha 1915). Algunas reflexiones interesantes sobre la difícil relación entre modernidad y sostenibilidad del patrimonio inmaterial en Magar, V. (2016). "Sostenibilidad y conservación del patrimonio cultural", en *Conservación y restauración*, 10, pp. 8-14.

32 Se pueden ver dos imágenes procedentes de Herencia, capturadas con varias décadas de diferencia. Así, los chozos de los años 50 del siglo XX y el posado tras el entremiso hacia 1880, en Los Arenales. <https://flic.kr/p/2kJRb6D> y <https://flic.kr/p/2kJVqN5>. También <https://flic.kr/p/2kJUVFB> (elaboración de quesos hacia 1934).

33 La herrería de Miguel Sánchez de Soria retratada por José Cesáreo. <https://flic.kr/p/DZoGML>. Positivo de época montado sobre cartón impreso y con filo de oro.

34 Espaderos trabajando en la Fábrica Garrido de Toledo, 1960: <https://flic.kr/p/SVYV33>. Tarjeta postal en blanco y negro.

En torno al ámbito doméstico también se desarrollaban faenas como el necesario suministro de agua gracias a los aguadores o azacanes de Toledo³⁵. Su acarreo también formaba parte de la actividad diaria de muchas mujeres que se reunían en torno a las fuentes públicas y que constituyen un espacio de sociabilidad muy fotografiado³⁶. La perspectiva de género vuelve a ser relevante, porque esas mujeres son igualmente un soporte vital de la actividad doméstica familiar, gracias, por ejemplo, al trabajo por encargo (encajeras y bordadoras) o al aprendizaje de la costura que permitía un ahorro significativo³⁷.

Cambiamos de registro para concentrar ahora nuestra atención sobre un ámbito generalmente central del patrimonio cultural inmaterial, el de los rituales y fiestas³⁸. Además, es preciso recordar que desde la existencia misma de la fotografía de ca-

35 Tres magníficos ejemplos son las fotografías de Casiano Alguacil de un solitario burro cargado con los cántaros (copia de época en papel albuminado, <https://flic.kr/p/2jay1L5>), de Abelardo Linares con el trasiego de los azacanes bajo un cobertizo toledano (tarjeta postal, ha 1910, <https://flic.kr/p/jaSebK>) y la de L. Arribas en plena tarea de abastecimiento a orillas del Tajo (tarjeta postal, ha 1920, <https://flic.kr/p/QPet5B>).

36 Por ejemplo, la de la fuente en Atienza (positivo sobre papel, ha 1945, <https://flic.kr/p/qNjYti>) o la magnífica toma de Francisco Goñi en Brihuega, donde se puede percibir con claridad ese ámbito de sociabilidad al que nos referíamos en el texto (tarjeta postal, ha 1920-1930, <https://flic.kr/p/mZkQet>). Debemos subrayar, a partir de este segundo ejemplo, que la red Flickr genera también un marco de conocimiento compartido gracias a los comentarios que los usuarios han dejado, lo que enriquece la transmisión del patrimonio inmaterial.

37 Almagro es un referente ineludible. Se pueden ver dos imágenes con un registro iconográfico y social muy similar, aunque tomadas en épocas diferentes y sobre soportes también distintos. Así, una tarjeta postal en color de 1966 (<https://flic.kr/p/2kD66Fc>) y un registro del fondo Bisagra de 1990 (<https://flic.kr/p/ryWTm8>). El aprendizaje de la costura en talleres muchas veces regentados por religiosas, también aparece en la fototeca del Centro. Colegio de la Compañía de María (Talavera de la Reina, tarjeta postal ha 1920, <https://flic.kr/p/2ewUwiY>) y taller de corte y confección en Ciudad Real (positivo de papel hecho por Ramírez, ha 1950, <https://flic.kr/p/APaoMZ>).

38 Nos parecen interesantes las propuestas metodológicas de TIMÓN, M. P. (2014). "El análisis antropológico a partir de la fotografía", en Jiménez, P. (coord.). *Inmaterial: patrimonio y memoria colectiva*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, pp. 20-29. En este sentido, María Pía Timón afirma: "El carácter en muchas ocasiones ágrafo de la cultura tradicional nos deja como uno de los recursos el de las fuentes orales, en el caso de que existan informantes, y también el de la fotografía como documento de referencia para el conocimiento e interpretación de esta cultura" (p. 21).

lle, este tipo de celebraciones comunitarias en el exterior han sido muy reproducidas por profesionales y aficionados, a pesar de los altibajos y transformaciones que han sufrido a lo largo de su historia.

Si recorremos el calendario religioso, hay que empezar por las cabalgatas de Reyes Magos, a medio camino entre la exaltación devocional y el espectáculo para los niños³⁹. Pero, sin duda, es la Semana Santa una de las conmemoraciones singularmente fotografiadas. Pasos, cofradías, nazarenos, monumentos y otros hitos iconográficos integran estas estampas, de las que no escapan otros protagonistas como la gastronomía típica del período. El carácter pedagógico de la Semana Santa en sí se transfiere también a la imagen retratada, en la que además del elemento religioso se suman otros protagonistas sociales y políticos⁴⁰.

El día del Corpus tiene en la región castellanomanchega un variado desenvolvimiento, desde las alfombras de serrín en Elche de la Sierra a la solemnidad de la fiesta en Toledo, pasando por los danzantes de Camuñas o Porzuna⁴¹. En todo caso, hay elementos comunes como la presencia de los niños que acababan de hacer su primera comunión y la instalación de altares efímeros. Ambos los podemos visualizar en la imagen de Caudete (Albacete) que reproducimos (figura 10), en los que se sube a las niñas sobre peanas blancas como altares vivientes. Al fondo

39 Incorporamos como ejemplo una fotografía escasamente canónica, en la que se observa cómo los Reyes Magos desfilan en el interior de un coche, flanqueado por motoristas y una nube de niños a su alrededor. Probablemente, una exaltación de la modernidad en provincias. Herencia, años 50, positivo de época: <https://flic.kr/p/2kRyV5a>.

40 Armaos de Almagro (positivo de época, ha 1960, <https://flic.kr/p/2icWabi>). Sobre esta singularidad de la Semana Santa como patrimonio inmaterial, ver ALMARCHA, E. (2008). "Un retazo de memoria colectiva. La conservación del patrimonio de *los Armaos*", en "*Los Armaos*" en *el Campo de Calatrava*. Ciudad Real: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, pp. 7-12. Un desfile procesional en Ciudad Real durante los años 50 en esta imagen, <https://flic.kr/p/AY9iWX>, positivo de época realizado por Salas Publicidad que permite ver el perfil de Franco estampado en la pared por la que está pasando la procesión. Eduardo Matos fotografió el conjunto escultórico de Joaquín García Donaire a finales de los años sesenta, que demuestra, también, la evolución estética de las procesiones: <https://flic.kr/p/TnjdxL> (diapositiva en color).

41 La bibliografía sobre el Corpus es relativamente amplia, pero no pueden perderse de vista el trabajo colectivo coordinado por GONZÁLEZ, C. (2005). *La fiesta del Corpus Christi en Castilla-La Mancha*, Toledo: Junta de Comunidades de Castilla La Mancha; y MARTÍNEZ, F. (2014). *El Corpus Christi y el ciclo festivo de la Catedral de Toledo*. Toledo: Almud, ediciones de Castilla-La Mancha.

las pancartas con la exaltación de la patrona de la población, Virgen de Gracia. Es, desde luego, una instantánea muy singular en nuestro repertorio con gran potencia documental así como un indudable atractivo estético. Firmada en mayo de 1952 por Fotos Molina.

Precisamente la celebración festividades en torno a las patronas y patronos de los pueblos es uno de los elementos del patrimonio inmaterial que de manera reiterada se ha reproducido en diversos soportes fotográficos, muchos de los cuales están en la colección del Centro de Estudios. Constituían un hito en el ciclo anual de las gentes, un momento excepcional de descanso en la actividad agraria y de sociabilidad intergeneracional, amén de una suerte de reafirmación de la identidad local. Entre estos festejos tienen especial desarrollo los vinculados al santoral protector del campo: san Antón, san Blas o san Isidro, por ejemplo, que conllevan, además de los actos estrictamente religiosos, otros de carácter sincrético como las hogueras o las propias romerías⁴².



10. Fotos Molina, *Corpus de Caudete*. 1952

42 Tomelloso, reata enjaezada en la romería 1967, <https://flic.kr/p/p55RDc> (tarjeta postal editada por E. Serrano); espectacular toma aérea en la romería de la patrona de La Solana, la virgen de Peñarroya, <https://flic.kr/p/pAnAtp> (tarjeta postal editada por Vistabella en 1960); retrato femenino de grupo ("Emilia y amigas") en una romería desconocida (<https://flic.kr/p/2iSK8hF> (positivo sobre papel con problemas de conservación realizado hacia 1950); carroza para el concurso de san Isidro en Herencia (<https://flic.kr/p/2kfiCDq>, ha 1944); fiesta de las Paces en Villarta de San Juan (<https://flic.kr/p/2iikq94>, y <https://flic.kr/p/2iioX8B>, fondo *Bisagra*, ha 1994) con motivo de la que se queman en la localidad miles de cohetes por parte de la gran mayoría de los habitantes, incluidos niños y adolescentes. Las hogueras de las que tenemos fotografía, por su referencialidad castellanomanchega, también llega a Valencia: <https://flic.kr/p/gidJcT> (falla ganadora en 1905 representando el ataque de Don Quijote a los molinos, tarjeta).

En contraste con este mundo religioso, existe también espacio para la expansión de los ciudadanos bajo el paraguas de celebraciones más o menos arraigadas en la geografía regional. Puede tratarse de conmemoraciones históricas como la Caballada de Atienza⁴³, ferias de origen comercial pero reconvertidas en encuentros lúdicos tras finalizar las cosechas⁴⁴ o, por cerrar el círculo, la reacción con los carnavales a la contención religiosa que la Cuaresma impondría a continuación. Estas fiestas populares que giran en torno a la máscara han desplegado históricamente una gran variedad en el territorio de Castilla-La Mancha⁴⁵.

5. Retrato privado y público

Finalmente, la imagen del Centro que estamos construyendo en estas páginas fija su atención en lo que la mayoría de las personas entienden justamente por retrato, individual o colectivo, público o privado. En sus orígenes, la fotografía tomó prestado de la pintura su temática y composición. En este sentido, se convirtió en el tema principal porque la fidelidad en la reproducción de los rasgos del cliente alcanzaba un nivel hasta entonces insospechado, incluso ya en el daguerrotipo. Retrato, fotografía y comercio constituyen el armazón sobre el que evolucionó la nueva técnica. En palabras de Mario Fernández Albarés “rápidamente se hacen análisis de las posibilidades del nuevo invento y su repercusión sobre todo tipo de actividades, la pintura y la miniatura, las artes gráficas y la ilustración de libros, la astronomía, la medicina, etc.”⁴⁶

43 Positivo fotográfico de 1944 con la Caballada de Atienza en <https://flic.kr/p/FExyWE>.

44 Feria de agosto en Almagro (<https://flic.kr/p/24NTJNT>, postal a color editada por el Estanco Peña en 1966); bar infantil en la feria de Quero (<https://flic.kr/p/Thgi81>, positivo sobre papel, ha 1969); y, por supuesto, no podíamos omitir la feria de Albacete de la que existe un extenso registro fotográfico. Puestos en la feria (<https://flic.kr/p/ECbH5Y> y <https://flic.kr/p/EfaTGa>, positivos de época, ha 1950). Para una visión cabal del peso de la feria en la economía y sociedad local, PARDO, M. R. y GARCÍA-SAÚCO, L. (coords.) (2010). *La feria de Albacete en el tiempo: aspectos sociales, culturales y económicos*. Albacete: Pubalsa.

45 Para los carnavales, ver, por ejemplo, la toma para *Bisagra* de la estatua de Don Quijote disfrazada hacia 1990 (<https://flic.kr/p/R8V5Ke>) o la máscara callejera en Miguelturra (<https://flic.kr/p/Sjt2cJ>, postal realizada a partir de una fotografía de 1970), pero también más allá de nuestras fronteras el carnaval de Niza con temática quijotesca en una impresionante albúmina sobre cartón (<https://flic.kr/p/267FZYS>, ha 1866).

46 FERNÁNDEZ ALBARÉS, M. (2001). “El coleccionismo de fotografías”, en *Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX. Colecciones privadas de Madrid*. Madrid: Fundación Telefónica, p. 35.



11. Terreras y asno. Tomelloso. Ha 1932

Para nuestro análisis vamos a distinguir entre el retrato que nace con voluntad de permanecer en el ámbito privado (aunque luego las instituciones de la memoria lo hagamos público) de aquel otro concebido para su difusión. El fenómeno del coleccionismo ha sido más bien tardío en nuestro país⁴⁷. En realidad, buena parte de nuestros fondos y de muchas fototecas están constituidos por tomas privadas que documentan rituales de paso: bautizos, comuniones, bodas y entierros. El abaratamiento de la fotografía permitió el acceso progresivo a ella de amplias capas sociales, aunque solo fuera en esos momentos trascendentes del ciclo vital⁴⁸. De ahí, su enorme abundancia⁴⁹.

El retrato privado es, en gran medida, el resultado de la voluntad humana de dejar constancia de nuestra existencia, de preservarla a través de la memoria visual de los demás. El abanico de este tipo de registros en el Centro de Estudios es muy amplio gracias a la presencia de la ya citada colección del fotógrafo ciudadrealeño Matos, enriquecida con otro tipo de aportaciones procedentes del mundo del aficionado (singularmente las colecciones de Quero y Herencia) o del minuterero, así como de las tarjetas postales. De este último soporte es la siguiente imagen elegida (figura 11) que trasciende desde lo privado a lo público, al comercializarse como postal fotográfica. En ella se muestra a una mujer de Tomelloso, de las muchas

47 Ver, por ejemplo, las conceptualizadas fijadas en SALVADOR, A. (2015). "Conocer y describir el patrimonio fotográfico", en *Patrimonio fotográfico, de la visibilidad a la gestión*. Oviedo: Trea, pp. 19-50. En el mismo volumen, también es de interés el texto de SÁNCHEZ VIGIL, J. M., "Rentabilidad de las colecciones y fondos fotográficos", *Ibidem*, pp. 125-148.

48 LÓPEZ, J. (2002). *Ideologías y ritos populares del nacimiento, noviazgo, matrimonio y muerte en Ciudad Real (siglos XIX y XX)*. Ciudad Real: Diputación Provincial.

49 Un planteamiento sugerente a este respecto fue la propuesta de Rafael Doctor en torno a la fotografía anónima rescatada, muchas veces de la basura, como catálogo para la construcción de una historia no canónica del medio. Ver. DOCTOR, R. (2000). *Una historia (otra) de la fotografía = An (other) history of photography*. Madrid: Obra Social de la Caja Madrid.

que trabajaron en la construcción de las bodegas de la localidad, conocidas como "terreras", ya que se ocupaban de ir extrayendo la tierra conforme se avanzaba en la excavación del subsuelo. Pareciera que el animal (un asno andaluz) es, en realidad, el protagonista, por el encuadre, pero no, la verdadera protagonista es la figura femenina, incluso la que se recorta a la derecha de la imagen, en una demostración evidente de las carencias técnicas de la toma⁵⁰. La imagen de mujeres trabajadoras en el repertorio fotográfico de esta localidad manchega es de indudable interés social y antropológico, al poder reforzar una perspectiva de género que no siempre es fácil de documentar. Está circulada en 1932, pero la proximidad a la Segunda República no debería conducirnos a una lectura política inmediata, puesto que el interés por esta tarea, o por otras faenas agrícolas desarrolladas por mujeres, ya aparece registrado en postales anteriores y en la prensa nacional⁵¹. En la misma línea de retrato privado hecho público por su transferencia a la postal e, igualmente, de enorme interés para documentar el mundo laboral femenino, podría citarse la imagen de las doncellas que atendían el Gran Hotel de Ciudad Real o la de unas religiosas en el manicomio de Toledo, posando a la entrada de las "celdas de agitadas", según rezaba el pie⁵².

Un retrato singular es, sin duda, el posmortem, género que se practicó desde los orígenes de la fotografía con el daguerrotipo. La relación con la muerte hasta hace

50 En el reverso de la postal circulada aparece un texto en catalán que se refiere a la peculiaridad del uso del pantalón por parte de estas trabajadoras manchegas.

51 Ver, por ejemplo, la postal coloreada en torno a 1910, con el título de "Tipo de mujer obrera", <https://flic.kr/p/zkQwZ6>. Y el reportaje en *Blanco y Negro*, 26 de septiembre de 1896, que reproducía en la portada la imagen (N. Cañas e hijos fotógrafos) de mujeres segadoras de Tomelloso ("Tipos populares españoles"). El pie de foto no tiene desperdicio al indicar que "ofrece dicho pueblo la particularidad de ser acaso el único en España donde usan pantalones las mujeres, demostrando con esta prenda varonil que como los hombres trabajan y que con ellos alternan en las duras faenas del campo." También, puede cotejarse, entre otras, la tarjeta de los años 30 con "Obreras del paix" [sic] que muestra dos de estas terreras en actitud de posado, editada por Gráficas Villarroca de Madrid (<https://flic.kr/p/2a67Z58>); y la que muestra a tres mujeres para extracción de lías y tartratos en una imagen de Fototipia Castañeira, Álvarez y Levenfeld, editada por las Bodegas de Martínez y Hermanos (coloreada, años 30, <https://flic.kr/p/2ihA1Ea>).

52 Tarjeta postal en blanco y negro, hacia 1905, <https://flic.kr/p/2hgGhTy>; y tarjeta postal con fotografía, posiblemente, de Rodríguez, editada a finales de los años cuarenta y que forma parte de un cuadernillo. <https://flic.kr/p/hRN6V9>.

pocas décadas estaba desposeída de los tabúes, que rodean al tránsito final en nuestros tiempos, y la fotografía brindaba una ocasión única para tener un recuerdo iconográfico del familiar fallecido, muchas veces niños de temprana edad. También eran momentos propicios para que el resto de los familiares pudieran hacerse una fotografía, quizás una de las pocas que se harían en su vida⁵³. Entre nuestros registros, puede contemplarse una sobrecogedora imagen de una niña, prácticamente bebé, tomada en Quero (1963) y ataviada con el probable traje del bautizo⁵⁴.

Precisamente es en los años sesenta cuando se gestan esos cambios culturales al calor de los procesos de modernización económica y de entre los cuales no podemos obviar el turismo. Los retratos privados realizados en viajes de turismo por Castilla-La Mancha empiezan a colmar los álbumes familiares y muestras de este devenir también se conservan entre los fondos del Centro⁵⁵.

Cerramos esta parte del recorrido con una imagen que forma parte de la intrahistoria del Centro de Estudios en su labor de difusión del patrimonio fotográfico. En 2002 se montó en la Facultad de Ciencias Jurídicas la exposición sobre el fotógrafo albaceteño Luis Escobar, en colaboración con la prestigiosa editorial Lunweg. Las trabajadoras que nos ayudaron con las tareas de limpieza posan orgullosas y distendidas delante del panel que mostraba a la Agrupación Socialista de Villalgordo del Júcar, todo un icono de la lucha obrera en el medio rural. Frente el blanco y negro de la vieja imagen, contrasta el azul de los uniformes de estas mujeres del siglo XX⁵⁶.

Si pasamos al retrato público, podemos fijarnos en la galería de diputados ilustres de la región, que se hicieron fotografiar por Leopoldo Rovira en 1869, en tiem-

53 DE LA CRUZ, V. (2013). *El retrato y la muerte: La tradición de la fotografía post mortem en España*. Madrid: Tempora.

54 Emilia López Ruiz en un registro digitalizado que se tomó el 29 de enero de 1963. <https://flic.kr/p/2gGsD8J> y Marcelo Ruiz Castellanos en una imagen iluminada de 1944. <https://flic.kr/p/2fqv4h4>.

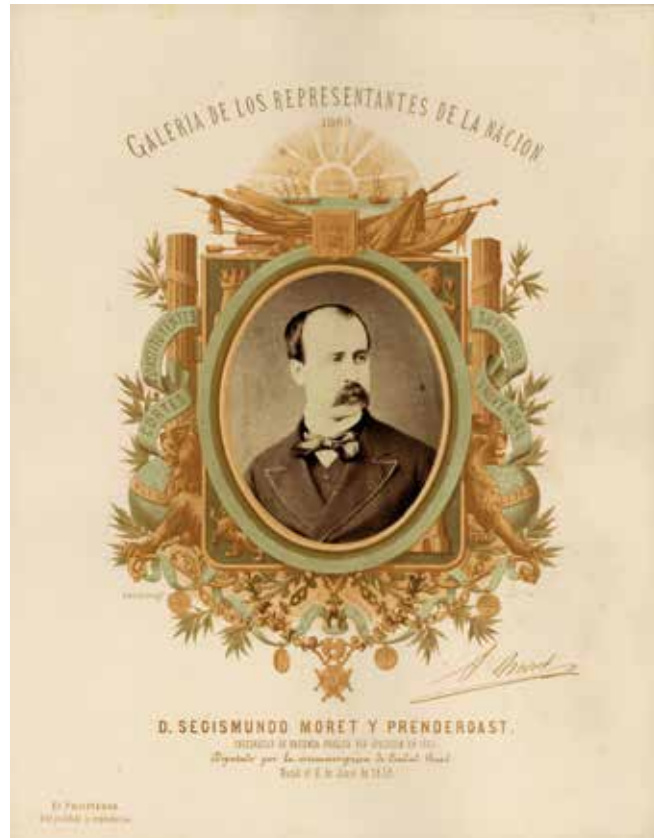
55 Misioneros en Quero retratados con paisanos en 1966. Registro digital. <https://flic.kr/p/2gGrZBv>. Unos turistas compran cerámica en las inmediaciones de la Ermita del Valle. <https://flic.kr/p/2cGvHTa>. La entrada en Flickr con esta fotografía generó un canal de comunicación en el que el hijo del vendedor identificó a su padre en la imagen.

56 Facultad de Ciencias Jurídicas, San Pedro Mártir, Toledo, 2003. <https://flic.kr/p/2dGgNZX>. Registro digital.

pos del Sexenio Revolucionario. Conservamos un total de once registros, de entre los cuales podemos citar a Segismundo Moret y Prendergast, gaditano de nacimiento y uno de los mejores representantes de los que fueron cuneros ilustres de la región. Tras el Sexenio, fue diputado por Ciudad Real en 1879 y por Orgaz entre 1882 y 1886. De su brillante curriculum destacarse que fue varias veces ministro, que llegó a presidir un gobierno liberal (1905-1906) y que, además, fue profesor de la Institución Libre de Enseñanza, miembro de la Real Academia Española y presidente del Ateneo de Madrid⁵⁷.

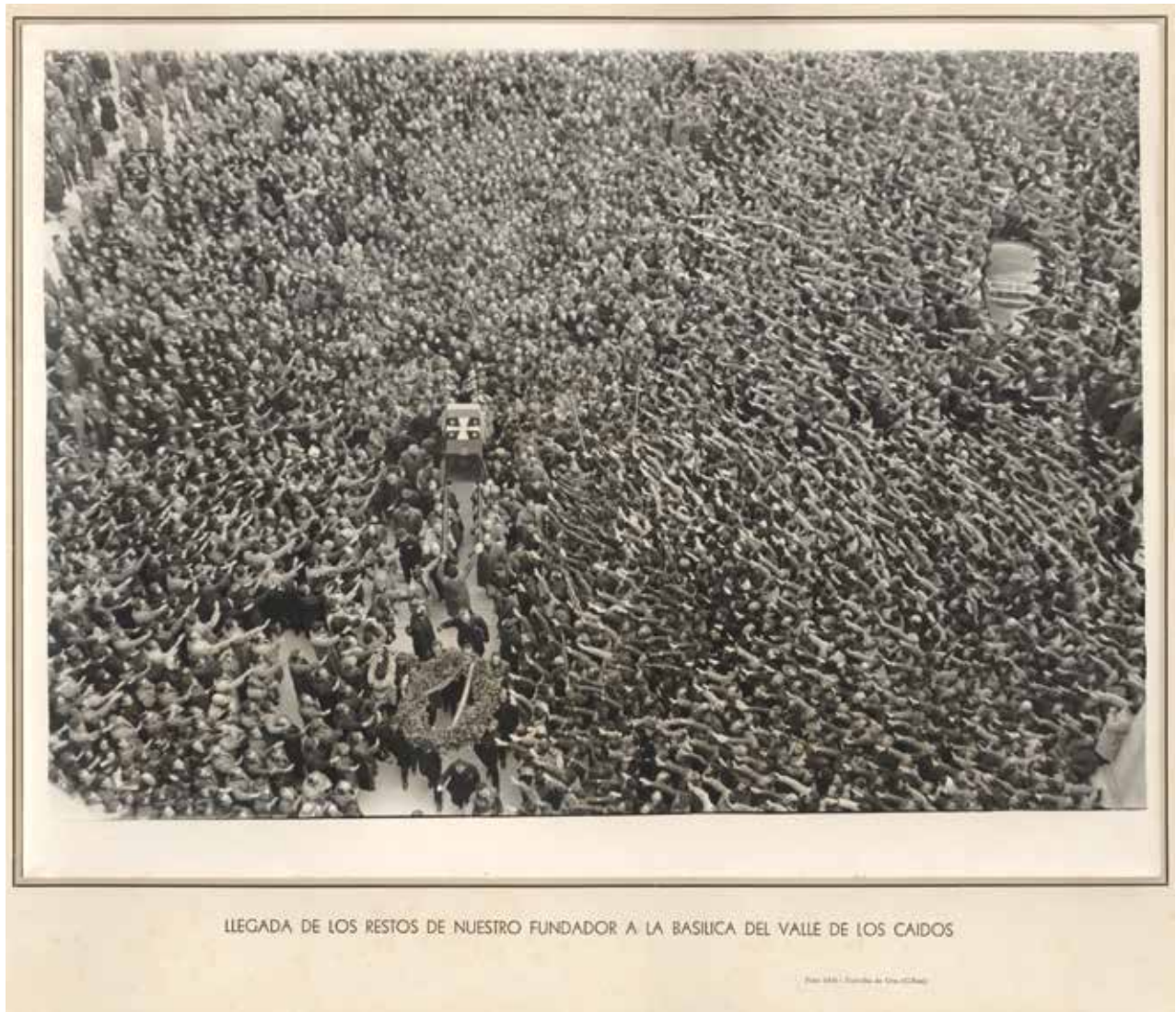
En esta galería de imágenes, se concede una importancia significativa al soporte y a su relación con el retrato. Ovalado, aparece enmarcado con los atributos en dorado y gofrados de la nación y de la "gloriosa" revolución de 1868. Litografiada aparece también la firma del diputado. Los resabios pictóricos con los que se aborda el personaje se compaginan con el marcado afán político de la colección, una propaganda acorde con el nuevo Estado liberal (figura 12). En suma, el registro nos parece de gran valor por su importancia documental, por su carga simbólica y también por la fusión de soportes y técnicas diferentes, no estrictamente fotográficas.

El concepto del retrato público, tal y como nos estamos aproximando a él en estas páginas, se difumina con la imagen fotoperiodística. Interesa mostrar algunos ejemplos especialmente potentes en este contexto que recogen, generalmente,



12. Leopoldo Rovira, *Segismundo Moret*. 1869

57 GONZÁLEZ CALLEJA, E. Y MORENO, J. (1993). *Elecciones y parlamentarios. Dos siglos de historia en Castilla-La Mancha*. Toledo: Cortes y Juntas de Comunidades de Castilla-La Mancha.



13. Foto San, *Valle de los Caidos*. 1959

actos políticos en la región en los que se recibía a líderes de diversos ámbitos y territorios. Así, la activista indígena y Premio Nobel de la Paz, Rigoberta Menchú, es captada en un evento que tuvo lugar en la plaza de Toros de Alcázar de San Juan, rodeada del alcalde de la localidad manchega y del ministro Suárez Perterra⁵⁸. Por su parte, en 1990 visitaba algunas ciudades de la región el presidente del Partido Popular José María Aznar. La fotografía tomada en Ciudad Real por los profesionales de *Bisagra* muestra un devastador contraste entre la comitiva de políticos que recorren la calle Postas y una mendiga que, de rodillas en mitad de dicha calle, permanece inmóvil pidiendo limosna, ajena a quienes vienen por detrás⁵⁹. En la misma década se sitúa el retrato del conocido futbolista del Real Madrid, Emilio Butragueño, posando con miembros de la Peña de los Cabezones y ataviado como ellos en un momento de celebración-homenaje. En suma, el retrato público y colectivo aparece bien representado en nuestra colección con imágenes que documentan el devenir histórico, la actividad política y ciertos perfiles de la vida social cotidiana⁶⁰.

También están muy presentes las diferentes técnicas de impresión, entre las cuales hay que referirse necesariamente al huecograbado. Es el caso de la serie "Forjadores del Imperio", de Jalón Ángel, en formato tanto postal como lámina de 28x38 cms. La carpeta en cuestión consta de 32 piezas con presentación de José María Pemán y Federico García Sanchiz, editada al final de la Guerra Civil⁶¹.

Tal vez, de entre todos los retratos públicos e imágenes de origen fotoperiodístico, la más espectacular es la realizada por Ángel Sánchez Jiménez (Foto SAN). Un picaresco intrépido desde la cruz del Valle de los Caídos capta el momento en el que una multitud porta el féretro de José Antonio Primo de Rivera el 31 de marzo de 1959,

58 Fondo *Bisagra*, 20 de mayo de 1994, <https://flic.kr/p/qC4dys>. La foto no llegó a aparecer publicada en la revista, pero forma parte de su fondo y recoge el día de solidaridad con América Latina.

59 Fondo *Bisagra*, 5 al 11 de mayo de 1990, diapositiva digitalizada, <https://flic.kr/p/rhtkxL>.

60 Fondo *Bisagra*, 1990, diapositiva digitalizada, <https://flic.kr/p/rhuoGS>.

61 Ver la exposición virtual del Centro de Estudios en <https://www.flickr.com/photos/ceclm/albums/72157707922955864>, que incluye imágenes de dicha carpeta. La exposición, titulada "Vivir, combatir y persuadir: 1000 días de guerra civil" se montó el 1 de abril de 2019 con motivo del octogésimo aniversario del final de la contienda.

un día antes de que se inaugurara el panteón por parte de Franco. Su singularidad documental es extraordinaria, ya que no hay más tomas desde esa perspectiva (probablemente el fotógrafo estaba bien conectado con ciertos círculos del falangismo) y da buena cuenta de la multitud que el régimen fue capaz de concentrar en el lugar para exaltarlo. El positivo de época tiene un tamaño importante (30x39 cms.) y está montado sobre cartulina. Se hicieron copias para todos los ayuntamientos de la provincia de Ciudad Real y una de esas llegó al Centro por donación anónima; quizás como pista fehaciente de las dificultades de gestión que plantean determinados restos patrimoniales de una "memoria incómoda"⁶². Es evidente, que esta impresionante fotografía suministra una referencialidad contundente sobre uno de los momentos de la dictadura con mayor carga simbólica y cuyos avatares se han prolongado hasta el presente. La imagen fue publicada recientemente por el periódico *El País*, el 22 de octubre de 2019, en un especial que el periódico dedicó a la exhumación de los restos del dictador⁶³.

Conclusión

Como se ha visto en las páginas precedentes, el fondo fotográfico del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha se ha nutrido a partir de vías de entrada diversas, algunas de ellas frecuentes y otras no tanto: adquisiciones, depósitos, donaciones... Las técnicas que alberga también son diferentes, aunque indudablemente predominan los gelatinobromuros de plata y las tarjetas postales, junto a otros menos habituales. El crecimiento de la fototeca ha sido exponencial en los últimos años, a pesar de los escasos recursos económicos propios con los que contamos. En este sentido, la posibilidad de custodiar registros digitalizados, cuyo soporte material no tenemos, pero cuya imagen sí hemos podido catalogar, ha dado una nueva dimensión a las posibilidades de documentación del Centro.

Es importante indicar que no todas nuestras piezas están catalogadas y volcadas al soporte digital. La precariedad de personal nos impide ahora mismo, por ejem-

62 Sobre la incomodidad que ha generado la gestión del patrimonio franquista y su armonización con la Ley de Memoria Histórica, reflexionados en esta aportación. ALMARCHA, E. y VILLENA, R. (2019). "Las tarjetas postales como registro de la memoria histórica", en *Revista la Tadeo De Arte*, 5, pp. 178-203.

63 https://elpais.com/elpais/2019/10/17/album/1571335604_746365.html#foto_gal_1.

plo, abordar los acetatos y placas de cristal de Matos o *Bisagra*. Indudablemente es un objetivo irrenunciable, pero de momento también inabordable. En cambio, estas dificultades de personal son compensadas parcialmente por nuestra apuesta de transferencia del conocimiento. En primer lugar, de manera clara gracias a Flickr, red social en la que acumulamos más de ocho millones de visitas (abril de 2020), a lo que también debemos sumar la difusión en las cuentas de Facebook, Instagram y Twitter. No solo son las visitas, sino la réplica significativa y difícilmente cuantificable por nuestra parte de los fondos que otros usuarios hacen de ellos.

La programación de exposiciones itinerantes, el uso de nuestras fotografías para la publicación en libros u otros soportes gráficos, son también pistas de la adecuada inserción social que el Centro tiene con su entorno, garantizando una correcta y transparente transferencia del conocimiento. Estamos en condiciones de hacer dicha transferencia porque previamente hemos desplegado diversas estrategias de investigación, bien sea a partir de proyectos financiados o bien por la tutela de contratos predoctorales y becas de iniciación a la investigación. Tutela, investigación, formación y divulgación son pilares difícilmente separables en nuestro quehacer en torno al patrimonio fotográfico de la región durante ya veinticinco años.

Finalmente, la apuesta fotográfica del Centro sería incomprensible sin nuestra continuidad en la celebración de los Encuentros de Historia de la Fotografía⁶⁴, con los que deseamos seguir contribuyendo al conocimiento, difusión y debate en torno al patrimonio fotográfico.

Bibliografía

- ALMARCHA, E. (2018). "Retratando al "Quijote", en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 864, 2018, pp. 8-11.
- ALMARCHA, E.; FERNÁNDEZ, O. y VILLENNA, R. (2014). "La utilización de Flickr para la difusión de colecciones fotográficas institucionales", en *Archivos e industrias culturales. 13a Jornadas Imatge i Recerca / 2a Conferència Anual de Archivos*, <http://www.girona.cat/web/ica2014/ponents/textos/id127.pdf>.

64 El lector puede consultar la sucesión de Encuentros y las publicaciones correspondientes en la web del Centro de Estudios: <https://www.uclm.es/centros-investigacion/ceclm/encuentrosfotografia>.

- ALMARCHA, E. y VILLENA, R. (2019). "Las tarjetas postales como registro de la memoria histórica", en *Revista la Tadeo De Arte*, 5, pp. 178-203.
- ALMARCHA, E. y VILLENA, R. (2021). "360 grados en torno a una entrada. La Puerta del Sol de Toledo y su imagen digital", en CELIS, Á. (coord.). *Las Humanidades digitales como expresión y estudio del patrimonio cultural*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 37-50.
- ÁLVAREZ, H. J. y MOLINA, M. (2018). *Plaza del Pilar*. Ciudad Real: Serendipia.
- CRUZ, P. J. (2016). "Arquitectura subsidiaria agraria en su contexto geográfico y cultural. Los chozos de las Arribes del Duero salmantinas", en DÍAZ, L. y VICENTE, D. J. (eds.). *El patrimonio cultural inmaterial de Castilla y León: propuestas para un atlas etnográfico*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 183-207.
- DE LA CRUZ, V. (2013). *El retrato y la muerte: La tradición de la fotografía post mortem en España*. Madrid: Tempora.
- DOCTOR, R. (2000). *Una historia (otra) de la fotografía = An (other) history of photography*. Madrid: Obra Social de la Caja Madrid.
- ELLISON, D. E. (1903). *Italy Through the Stereoscope: Journeys in and about Italian Cities*. New York: London: Underwood & Underwood, 1903.
- FERNÁNDEZ ALBARÉS, M. (2001). "El coleccionismo de fotografías", en *Retrato y paisaje en la fotografía del siglo XIX. Colecciones privadas de Madrid*. Madrid: Fundación Telefónica, pp.35-39.
- FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. (2004). *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: la imagen estereoscópica*. Málaga: Miramar.
- GARCÍA FELGUERA, M. S. (2017). *El daguerrotipo de Toledo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- GONZÁLEZ, C. (2005). *La fiesta del Corpus Christi en Castilla-La Mancha*, Toledo: Junta de Comunidades de Castilla La Mancha
- GONZÁLEZ, S. y QUEROL, M. Á. (2014). *El patrimonio inmaterial*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- GONZÁLEZ CALLEJA, E. y MORENO, J. (1993). *Elecciones y parlamentarios. Dos siglos de historia en Castilla-La Mancha*. Toledo: Cortes y Juntas de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- HOLMES, B. (1929). *A trip round The World through The Telebinocular*. Meadville (Penna): Keystone View Company.

- LÓPEZ, J. (2002). *Ideologías y ritos populares del nacimiento, noviazgo, matrimonio y muerte en Ciudad Real (siglos XIX y XX)*. Ciudad Real: Diputación Provincial.
- LÓPEZ, J. M. (2020). *Patrimonio y emociones: la tarjeta postal en las guerras mundiales*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, inédita.
- MARTÍNEZ, F. (2014). *El Corpus Christi y el ciclo festivo de la Catedral de Toledo*. Toledo: Almud, ediciones de Castilla-La Mancha.
- RIEGO, B. (2010). *España en la tarjeta postal: un siglo de imágenes*. Madrid: Lunwerg.
- SALVADOR, A. (2015). "Conocer y describir el patrimonio fotográfico", en *Patrimonio fotográfico, de la visibilidad a la gestión*. Oviedo: Trea, pp. 19-50.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2013). *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*. Gijón: Trea.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M., "Rentabilidad de las colecciones y fondos fotográficos", en *Patrimonio fotográfico, de la visibilidad a la gestión*. Oviedo: Trea, pp. 125-148.
- TIMÓN, M. P. (2014). "El análisis antropológico a partir de la fotografía", en JIMÉNEZ, P. (coord.). *Inmaterial: patrimonio y memoria colectiva*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, pp. 20-29.
- UNESCO (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. París: UNESCO.
- VILLENA, R. (2018). "Un lugar para el recreo. Los casinos en la historia de España", en GUEREÑA, J. L. (coord.). *Cultura, ocio, identidades: espacios y formas de la sociabilidad en la España de los siglos XIX y XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 117-152



LA CONTRIBUCIÓN DEL MINISTERIO DE AGRICULTURA AL GÉNERO DOCUMENTAL FOTOGRÁFICO Y CINEMATOGRAFICO AGRARIO

Juan Manuel García Bartolomé

Doctor en Ciencias Políticas y Sociología (Universidad Complutense de Madrid)

Pilar Coello Marín

Jefa de Servicio de Mediateca

(Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Secretaría General Técnica)

doi.org/10.18239/coe_2021_156.02

Resumen

Se efectúa una aproximación al patrimonio documental fotográfico y cinematográfico producido por el Ministerio de Agricultura desde inicios del siglo XX hasta el momento de transferencia de competencias en materia educativa a las Comunidades Autónomas.

Se plantea un análisis de las Series de los fondos fotográficos más significativos generados por el Instituto Nacional de Colonización, el Servicio de Extensión Agraria y el Concurso de Fotografías Agrícolas convocado por el Ministerio.

Asimismo, se perfila la evolución de las producciones cinematográficas promovidas por el Ministerio durante el periodo histórico indicado, destacando los realizados más significativos (Marqués de Villa Alcázar y José Neches Nicolás).

Finalmente, se sintetizan las principales líneas de actuación impulsadas desde la Mediateca del Departamento para recuperar, poner en valor y difundir este patrimonio a través de publicaciones impresas y digitales de la página Web del Departamento y de la participación en distintos eventos culturales.

Palabras clave: fotografía, cinematografía, agricultura, medio rural.

Abstract

Our aim in this paper is to make a comprehensive approach to the photographic and cinematographic heritage produced by the Spanish Agriculture Ministry from

the beginning of the 20th century until its competences in educational matters were transferred to the Autonomous Regions.

In the same way, we also provide an analysis of some of the most significant photographic collections generated by the National Institute of Colonization, the Agricultural Extension Service and the Agricultural Photographic Contest organized by the Ministry itself.

Likewise, we also focus on the evolution of the cinematographic productions promoted by the Ministry during the historical period previously pointed out, highlighting some of the most significant filmmakers, such as Marqués de Villa Alcázar and José Neches Nicolás.

Finally, we synthesize the main guidelines pushed by the Department's Media Library in order to recover, appraise and disseminate this heritage through printed and digital publications from the Department's website and also by participating in different cultural events.

Keywords: photography, cinematography, agriculture, rural environment.

Desde inicios del pasado siglo XX, el Ministerio de Agricultura ha promovido una significativa contribución al género documental fotográfico y cinematográfico que resulta de interés para el conocimiento de la evolución de la agricultura, la sociedad rural y las políticas agrarias. En este artículo, se analizan las principales características del patrimonio documental fotográfico y cinematográfico histórico producido por el citado Ministerio y sus distintos Organismos y las líneas de actuación impulsadas por la Mediateca del Departamento para la recuperación, documentación, digitalización, archivo, puesta en valor y difusión del citado patrimonio.

Dada la dispersión de estos fondos documentales históricos, debido a los numerosos cambios de la estructura orgánica del Ministerio y de ubicación de las distintas Unidades del Departamento productoras de los mismos, se iniciaron en 2006 los primeros trabajos tendentes a concentrar en la sede central del Ministerio (Palacio de Fomento) los recursos fotográficos y cinematográficos dispersos en distintas sedes y comenzar los trabajos indicados.

En el caso de los fondos cinematográficos, se contó con la colaboración de la Filmoteca Española y de otras Filmotecas autonómicas para el telecinado, restauración, digitalización, documentación y archivo de los soportes originales existentes en distintos formatos.

Dada la dimensión de este proyecto y la carencia de una estructura orgánica específica para el tratamiento de los citados fondos se articuló una encomienda de gestión con la empresa pública TRAGSATEC que permitió ampliar temporalmente los recursos humanos y técnicos propios para desarrollar las tareas indicadas.

1. Los fondos históricos fotográficos

En la sociedad moderna, la imagen es el principal vehículo de comunicación. Poder ver con nuestros propios ojos escenas del pasado o del presente nos acercan de una forma intuitiva a la comprensión de los hechos. En este sentido, los fondos documentales que atesora el Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación (en adelante MAPA) son un recurso de primer orden para entender y conocer el pasado reciente de nuestro país en su vertiente agraria y rural.

El MAPA conserva los archivos fotográficos de las actividades realizadas por los distintos organismos que han pertenecido a este departamento. Las imágenes que dispone el Ministerio abarcan un período histórico que va desde principios del pasado siglo XX hasta nuestros días. Las fotos más antiguas que se conservan proceden de la Junta Central de Colonización y Repoblación Interior, que se remontan al periodo 1920 - 1930. Otros organismos dependientes del MAPA, significativos en la aportación de documentación gráfica a los fondos del Ministerio, son el Instituto Nacional de Colonización, el Instituto de Reforma y Desarrollo Agrario, el Servicio de Concentración Parcelaria, el Servicio de Extensión Agraria y el Instituto de Fomento Asociativo Agrario. Finalmente, también hay que contar con el magnífico conjunto de fotos surgido del concurso fotográfico promovido por el MAPA entre los años 1948 y 1966, así como con las imágenes contenidas en publicaciones como la Revista de Actualidad Agraria o la Revista de las Hermandades Agrarias.

El fondo de imágenes que gestiona el Servicio de Mediateca, dependiente de la Secretaría General Técnica del MAPA, es muy amplio, de manera que nos centraremos en aquellas fotos que están más y mejor trabajadas, las que han sido identificadas, clasificadas, catalogadas e indizadas.

Tabla 1: Estimación del número de imágenes del archivo fotográfico de la Mediateca del MAPA, según procedencia de los fondos

Procedencia	Fotos	Negativos	Placas de cristal	Diapositivas
Junta Central de Colonización y Repoblación	118			
Instituto Nacional de Colonización	34.404	12.082	1.589	
Concursos Fotografías (1948-1966)	4.400			
Servicio de Extensión Agraria	29.321	20.000		6.000
Instituto de Reforma y Desarrollo Agrario	1.328			5.000
Concentración Parcelaria	8.000			
Instituto Fomento Asociativo Agrario	5.000			6.398
Distintas procedencias	32.800			17.398
Total	115.371	32.082	1.589	34.796

Fuente: Elaboración propia

1.1. Fondo procedente de los concursos

El MAPA convocó a través de la Dirección General de Coordinación, Crédito y Capacitación Agraria diez ediciones de un concurso de fotografía agrícola entre los años 1948 a 1966. Se trataba de concursos abiertos a profesionales, aficionados y

agricultores. La participación fue nutrida en todas sus ediciones, ya que los premios eran numerosos y cuantiosos. Dichos premios estaban divididos en dos categorías: series y fotografías individuales. La temática debía ser agrícola, ganadera, forestal o relacionada con la industria alimentaria. Pese a esta estricta normativa, la mayoría de las fotos presentadas al certamen son de alto valor artístico, ya que en muchas ocasiones participaron prestigiosos profesionales de la fotografía. Uno de los fotógrafos más conocidos fue Kindel, seudónimo de Joaquín del Palacio, que trabajó intensamente para la Dirección General de Turismo y el MAPA, especializándose en fotografía rural y de arquitectura. Diego González Ragel, fotógrafo del Ministerio de Guerra durante la Guerra Civil española y posteriormente fotógrafo oficial del Banco de España, también dejó un legado importante de imágenes en los concursos. La vanguardia de la fotografía española también estuvo presente en el concurso de la mano de Juan Dolcet o Rafael Romero Urbistondo, miembros del grupo "La Palangana" fundado por Ramón Masats a finales de los años 50 del pasado siglo.

También hay que destacar la participación en el concurso de Ramón Sáiz de la Hoya, operador del NODO y cámara de cabecera del dictador Francisco Franco. Así mismo, los fondos del concurso cuentan con instantáneas de Joaquín Sanchís Serrano "Finezas", fotógrafo que realizó el grueso de su producción en Valencia antes de la Guerra Civil, documentando la época que le tocó vivir por encargo del sindicato CNT. Otro fotógrafo de renombre que participó en los concursos del MAPA fue el retratista gallego Joaquín Pintos, famoso por su obra documental que abarca desde tiempos de la regente María Cristina hasta las secuelas de la guerra, pasando por hechos históricos como las inundaciones de Padrón. Augusto Vallmitjana, quien fuera jefe del Servicio Oficial de Fotografía de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y JONS, también aportó su buen hacer al fondo documental del certamen ministerial. El fotógrafo madrileño Felipe Sierra Calvo "Juanon" (Fig. 1), cuyo estudio era muy popular en la capital, dejó un nutrido conjunto de fotos en sus diversas participaciones en el concurso, ganando premios en varias ocasiones. El fotógrafo y periodista Miguel Ángel López-Egea documentó extensamente las labores agrícolas de la Albufera, dejando imágenes en blanco y negro para el concurso que son hoy testimonio del cambio en la producción agrícola de la zona, sobre todo en el cultivo del arroz.

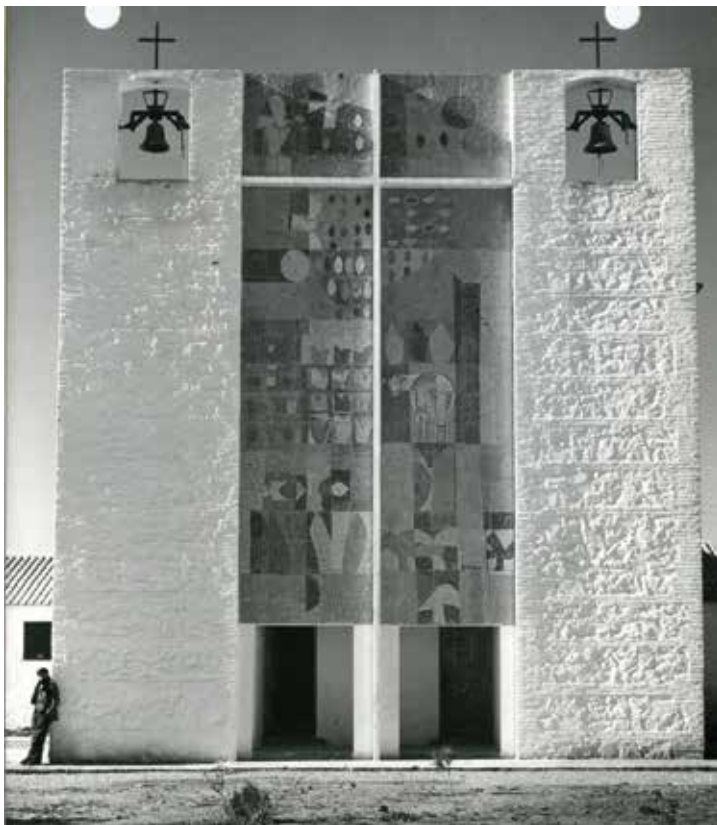
La lista de importantes profesionales de la fotografía que participaron en el concurso es larga, aunque no hay que hacer de menos a aficionados como Amancio Pico Boquete, Juan Cruzado Ranz (Fig. 2) o el funcionario del Servicio Nacional del Tabaco Juan Carlos Picasso López.



1. Felipe Sierra Calvo (1955), *Campo de Criptana* (Sign. 5046-Ciudad Real- Mediateca. S.G.T MAPA)



2. Juan Cruzado Ranz (1965), *Mercado*, Atienza (8378-Guadalajara Mediateca. S.G.T-MAPA)



3. Iglesia de Villalba de Calatrava, mural cerámico de M. Hernández Mompó, INC (ca. 1960) (144-c7-cd16-Villalba de Calatrava- Mediateca. S.G.T-MAPA)

1.2. Instituto Nacional de Colonización

La labor del Instituto Nacional de Colonización, con sus luces y sus sombras, fue de gran importancia territorial y agronómica en la España rural de posguerra, creando poblaciones de nueva planta, nuevos regadíos y estructurando la producción con arreglo a los planes diseñados por el Ministerio.

El INC se creó en 1939, dependiente del Ministerio de Agricultura, ante la necesidad de realizar una reforma social y económica del ámbito rural tras la devastación provocada por la Guerra Civil, aunque en realidad este proyecto venía de antiguo; ya se intentó desarrollar con otros planteamientos centrados sobre todo en la propiedad de la tierra en tiempos de la Segunda República. El objetivo era reorganizar y reactivar el sector agrícola, modernizarlo e incrementar la producción. Tras la desaparición del INC en 1971, parte de su labor fue integrada en el Instituto Nacional de Reforma y Desarrollo Agrario (IRYDA).

Los fondos fotográficos que nos ha legado el INC son abundantes y de crucial importancia para entender el desarrollo rural

de la España de su época. Lo primero que impacta de dichos fondos es la multitud de fotos arquitectónicas que contiene, pues están documentados gráficamente los casi trescientos pueblos nuevos que se crearon dentro del programa del INC. En estas instantáneas sorprende la novedad conceptual de los edificios y el vanguardismo de los trazados urbanos, obra de un elenco de jóvenes y talentosos arquitectos que estuvieron coordinados por uno de lo más prestigiosos profesionales del ramo,

José Luis Fernández del Amo. Entre la nómina de aquellos arquitectos encontramos nombres como los de Alejandro de la Sota, Antonio Fernández Alba, Manuel Jiménez Varea, César Casado de Pablos, Pedro Castañeda Cagigas, Arturo Roldán Palomo, José Borobio Ojeda, Fernando Terán o Jesús Ayuso Tejerizo.

Rivalizando con la vanguardia arquitectónica de los pueblos de colonización, encontramos el arte moderno en su máxima expresión inserto en las iglesias de aquellos pueblos de colonización. En los fondos del MAPA obran fotos con retablos, murales, vidrieras, vía crucis y demás ornamentos religiosos con la firma de los más destacados artistas plásticos españoles de la época, muchos de ellos pertenecientes al revolucionario grupo El Paso, que logró poner el arte español en la punta de lanza de la modernidad internacional. Entre los nombres destacados podemos señalar los de Pablo Serrano, Manolo Millares, Manuel Hernández Mompó (Fig. 3), Manuel Rivera, Antonio Hernández Carpe, José Luis Sánchez, Justa Pagés, Calina Monterde, Julio Antonio Ortiz o Arcadio Blasco.

La temática que abarca el fondo fotográfico del INC conservado en el MAPA no se limita a imágenes sobre arquitectura o arte sacro de los pueblos de colonización, sino que también abundan las instantáneas que reflejan la vida cotidiana de los colonos (Fig. 4). La mayoría de las fotos están realizadas por personal del propio INC, pero cabe destacar que muchas de ellas están realizadas por el ya mencionado Kindel, fotógrafo de gran prestigio profesional. También hay que destacar las fotos aéreas, encargadas por el MAPA a empresas como Paisajes Españoles o Foat S.L., con las que se conseguían vistas aéreas de las nuevas poblaciones, apreciándose especialmente el trazado urbano, siempre renovador y adaptado a las necesidades de los colonos y de la labor agrícola a desarrollar.



4. *Calle de Talavera la Nueva* (ca.1960) (Álbum XXV Aniversario INC- Mediateca. S.G.T-MAPA)

1.3. Servicio de Extensión Agraria

En la segunda mitad del pasado siglo XX se produjo en el ámbito agrario y rural español una revolución socioeconómica y tecnológica sin precedentes, tanto por los movimientos demográficos hacia los centros industriales y áreas urbanas, como por el impulso en la modernización y mecanización de las explotaciones agrarias.

Dentro de los numerosos factores que dieron lugar a las citadas transformaciones ocupa un puesto relevante el Servicio de Extensión Agraria, organismo del Ministerio de Agricultura creado en 1955, que irrumpió en el campo español como una verdadera revolución silenciosa. Esta nueva institución trataba de promover la incorporación efectiva de la población agraria, de las familias, de los jóvenes y de las comunidades rurales a las tareas del desarrollo impulsando su protagonismo con una filosofía basada en la proximidad y aplicando enfoques teóricos y metodológicos innovadores en las políticas públicas.

Tras un nacimiento modesto, el SEA experimentó una rápida expansión, fruto de la excelente acogida que tuvo entre las familias agrarias y las comunidades rurales, llegando a contar con 759 Agencias comarcales distribuidas por todo el territorio nacional.

La proximidad fue uno de los puntos fuertes del SEA, ya que ofrecía una metodología de formación, de enseñanza muy apropiada al medio rural (Fig. 5).

Además, era un servicio gratuito y los agentes de extensión agraria estaban siempre a disposición de los agricultores. Las labores de los agentes eran muy variadas; gracias a ellos se hicieron miles de traídas de agua o de caminos rurales; a los que tenían ovejas le enseñaban a hacer queso y los que plantaban de frutales a hacer conservas para poderlo comercializar. Las enseñanzas y consejos del SEA iban más allá del ámbito estrictamente agrícola, ya que sus servicios incluían la creación de teleclubes o clases de cocina y costura, llevadas a cabo por las agentes de economía doméstica. Esta atención integral al mundo rural está bien reflejada en el fondo fotográfico del SEA que conserva el MAPA. La mayoría de las instantáneas están hechas por los propios funcionarios, lo que les permitía ofrecer imágenes del día a día de los agricultores, tanto en su trabajo como en la vida doméstica o en las ferias agrícolas. De entre todos los funcionarios que se dedicaron a esta labor y nos dejaron documento gráfico de su tarea cabe destacar a Anacleto García Apodaca, que vino de EEUU expresamente para instruir a los agentes de extensión agraria, otros fotógrafos relevantes que contribuyeron al legado del SEA fueron José Mas

Candela, Juanes, Quiñones, Borderías, Antonio Rodríguez, Salvador Chico, Ruipérez o Vicente Álvarez, entre muchos otros que contribuyeron al legado fotográfico del SEA.

2. Los fondos históricos cinematográficos

El Catálogo de Documentales Cinematográficos Agrarios incluye 563 documentales relacionados con la agricultura, pesca, ganadería, alimentación, medio ambiente y sector forestal, habiendo sido producidos la mayoría por el propio Ministerio y distintos Organismos dependientes del mismo (Instituto Nacional de Colonización, Instituto de Reforma Agraria, Servicio Nacional de Concentración Parcelaria, Servicio Nacional del Cultivo y Fermentación del Tabaco, Servicio Nacional de Caza y Pesca, Servicio Nacional del Trigo, Servicio de Plagas Forestales Servicio Agronómico, Servicio de Extensión Agraria, Instituto Nacional de Reforma y Desarrollo Agrario, Instituto Nacional de Conservación de la Naturaleza e Instituto Nacional de Investigaciones Agrarias) (CAMARERO RIOJA, 2014).



5. A. Belda (1967), *Corrección de clorosis en una cepa, Villarrobledo* (7000-sea-Albacete Mediateca. S.G.T-MAPA)

Tabla 2: Documentales del Catálogo de Documentales Cinematográficos Agrarios, agrupados según el lugar de depósito

Nº Documentales	Lugar depósito
4	Archivo de Krasnogorsk (Rusia)
12	Culturarts IVAC Generalitat Valenciana
8	Euskadiko Filmatagia Filмотека Vasca
10	Filмотека ASECIC Eugenio Tutor Larrosa
3	Filмотека Canaria
6	Filмотека de Andalucía Consejería de Cultura
20	Filмотека de Catalunya Generalitat de Catalunya
4	Filмотека de Galicia Centro Galego de Artes da Imaxe
2	Filмотека de Zaragoza
264	Filмотека Española
8	Filмотека Regional Junta de Castilla y León
220	Mediateca Ministerio Agricultura
2	Nafarroa ko Filмотека Filмотека de Navarra
563	Total

Fuente: Elaboración propia

2.1 Leandro Navarro Pérez, el pionero del cine agrario a inicios del siglo XX

Aunque ya desde inicios del siglo XX, autores como Salvador Castelló, Fructuoso Gelabert, y Antonio de Padua Tramullas habían realizado documentales agrarios relacionados en el Catálogo citado, el primero, promovido por el Consejo Provincial de Jaén del Ministerio de Fomento fue *Fumigación de los olivos por medio del*

gas cianhídrico (1912), dirigido por el ingeniero agrónomo Leandro Navarro Pérez. Fotógrafo aficionado, director de la Estación de Patología Vegetal de la Moncloa, comenzó su producción cinematográfica sobre entomología agrícola complementada con escenas de mitología.

Este documental es el único que se conserva de los diez realizados por este autor y parece ser se grabó en Mora de Toledo, donde tuvo lugar el primer ensayo de fumigación contra la plaga del arañuelo, y en Jaén.

Consideraba su autor que uno de los mejores procedimientos auxiliares de difusión de la enseñanza de las ciencias, o al menos una manera de hacer más sugestiva esta labor, consistía en el empleo de las proyecciones cinematográficas. Sus producciones iban destinadas a las prácticas de la asignatura de patología vegetal de la Escuela Especial de Ingenieros Agrónomos de Madrid.

En 1919, el Progreso Agrícola y Pecuario reconocía a Leandro Navarro como un verdadero "artista del film", y consideraba que no se podía más amenidad en asuntos de suyo tan áridos como estos de entomología, gracias a su talento y trabajos minucioso para llevar a la pantalla la vida de minúsculos seres. Además, incidía en el valor educativo del cine, porque al ver una película científica se obtendrá "sin haberse molestado en estudiar un conocimiento mucho más completo y ajustado a la realidad, que el que en largas horas de lectura puede adquirirse" (CAMARERO RIOJA, 2013: 19-20).

2.2. Pascual Carrión y Carrión, ilustre reformador agrario y director de las Cátedras Ambulantes Agropecuarias

Por Real Orden de 18 de octubre de 1926 se creó el Servicio de Cátedra Ambulante Agropecuaria, cuyo objetivo era la divulgación de los procedimientos de mejora de los cultivos y la ganadería, así como la transformación industrial de sus productos. Rafael Benjumea Burín desempeñaba el cargo de Ministro de Fomento, pero el verdadero artífice de la creación del Servicio fue Emilio Vellando Vicent, Director General de Agricultura y Montes.

Se crearon doce Cátedras Ambulantes y se nombró como director a Pascual Carrión y Carrión, que había ingresado en 1917 en el Cuerpo de Ingenieros Agrónomos del Ministerio de Fomento. Fue el impulsor de diversos proyectos de reforma de las estructuras agrarias y específicamente de la Reforma Agraria de la Segunda República, además de un pionero en la etapa de cine mudo, dirigiendo los primeros documentales agrarios en 1927 desde el Instituto Agrícola Alfonso XII de Madrid.

Cuando la Dirección General de Agricultura y Montes trata de mejorar el nivel formativo de los agricultores, y de dotar de material educativo a las doce Cátedras Ambulantes, Pascual Carrión promueve la realización de 48 documentales en soporte nitrato sobre el cultivo del viñedo, cereales, olivo, naranjo, arroz, palmerales de Elche, gusano de seda, razas y cuidados de la ganadería, semillas, etc. Esta producción cinematográfica se paraliza a comienzos de 1929 por falta de recursos presupuestarios y por suspenderse el funcionamiento de las Cátedras Ambulantes.

Dentro del proyecto de recuperación del patrimonio documental cinematográfico del Ministerio de Agricultura, coordinado desde la Mediateca del Departamento, la Filmoteca Española ha restaurado cinco documentales de esa importante producción sobre el cultivo de cereales, la preparación de las semillas y la siembra, la morera, el gusano de seda y el ganado lanar.

Dado el interés especial de esta producción se editaron en el nº 1 de la Serie Fondo Documental Histórico Cinematográfico Agrario por el Centro de Publicaciones del Ministerio de Agricultura, acompañados de un extra sobre la vida y obra de Pascual Carrión, a cargo de Juan Pan-Montojo, Catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Autónoma de Madrid.

Existe constancia de la realización de tres campañas a través de las provincias de Madrid, Cuenca, Guadalajara, Soria, Segovia y Ávila con un éxito rotundo, donde quedó demostrada la eficacia del cinematógrafo como auxiliar del docente para que el labriego comprendiera de manera clara y sencilla cosas que de otro modo tardarían en quedar grabadas en su mente.

2.3 La producción cinematográfica de las Confederaciones Hidrográficas

A partir de 1926, fueron creándose las diferentes Confederaciones Hidrográficas, siendo la primera en constituirse la del Ebro, fundada por Manuel Lorenzo Pardo, carismático impulsor de la fotografía moderna. Produjo algunas películas que fueron impresionadas por Antonio de Padua Tramullas.

Los Servicios Agrícolas de las Confederaciones emplearon el cine para enseñar el cultivo del regadío, mostrar el uso racional de desconocidos aparatos agrícolas en los cultivos intensivos y aficionar a los campesinos al cambio del secano a regadío.

La Confederación Hidrográfica del Duero, en colaboración con la Filmoteca de Castilla-León ha recuperado y restaurado varios documentales relacionados con los cultivos del maíz, la patata, la remolacha azucarera, y con el Canal de Castilla.

2.4 La producción cinematográfica del Ministerio de la Agricultura durante la Segunda República (1931-1936)

2.4.1 El Servicio Agronómico Nacional

La conversión de la cuestión agraria en una de las más candentes de la vida pública otorgó a los ingenieros agrónomos y de montes (tanto a los adscritos al Catastro, como los que servían en el Servicio Agronómico y el Forestal) una gran visibilidad pública.

Dentro de las preocupaciones de la política hidráulica y de regadío del regeneracionismo, el ingeniero agrónomo Leopoldo Ridruejo, que desempeñó en 1930 el cargo de Director General de Agricultura promovió desde el Servicio Agronómico Nacional la realización de la película *La puesta en marcha de las grandes zonas regables* que implicó un significativo giro en la política hidráulica hacia la orientación de mejora de los regadíos.

2.4.2 El Servicio de Cinematografía y la Reforma Agraria de la Segunda República

Por primera vez desde las Cortes de Cádiz, la llegada de la Segunda República inició un planteamiento reformador que afectó a la totalidad de la cuestión agraria y a la modernización de los sistemas educativos.

La Ley de Reforma Agraria de 1932 que trataba de solucionar los problemas históricos de la propiedad y arrendamiento de la tierra entrañaba unas necesidades de formación del campesinado, que ponía de manifiesto el propio Ministro de Agricultura, Marcelino Domingo, en unas declaraciones al Diario Las Palmas de 12 de junio de 1933 en las que comentaba:

En España, donde desgraciadamente el analfabetismo tiene todavía un porcentaje bastante elevado, este procedimiento cinematográfico será el mejor para demostrarles el verdadero alcance de la reforma agraria a los campesinos y de darles a conocer todos los elementos que el Estado pone a su servicio, inculcándoles el conocimiento práctico de los procedimientos de cultivos y los modernos métodos de explotación de la tierra.

Consecuentemente, por Orden de 15 de marzo de 1933, se creó el Consejo de Cinematografía, justificándose su creación en la exposición de motivos en que la evolución de la vida contemporánea ha hecho adquirir al cinematógrafo una fuer-

za económica, un valor artístico y una influencia social imposibles de prever hace pocos años.

Una disposición posterior, de 4 de julio de 1933, desarrolla las funciones encomendadas al Servicio Central de Cinematografía Agrícola, dependiente de la Dirección General de Agricultura, en la que se articula el procedimiento para la cesión de los documentales producidos a centros de enseñanza, sindicatos y municipios rurales.

En una entrevista publicada en ABC el 20 de abril de 1934, Francisco García Pacheco, director del Servicio de Cinematografía, reconocía el apoyo de distintos cargos políticos a la puesta en marcha del citado Servicio y proporcionaba una relación de los documentales impresionados hasta ese momento que lamentablemente no se han localizado.

En el Concurso de Cinematografía Rural organizado con motivo de la celebración de la Exposición de Bruselas en junio de 1935, *El cultivo de la naranja* y *El cultivo del arroz*, obtuvieron respectivamente, diploma de honor y medalla de oro.

Lamentablemente no se ha localizado ninguna película de este importante período histórico para la agricultura, la ganadería y la sociedad rural.

La reestructuración del Ministerio de Agricultura, Industria y Comercio en octubre de 1935 suprimió los servicios de Cátedra Ambulante y de Cinematografía, así como los de Cátedra Ambulante de la Dirección General de Ganadería.

Precisamente promovida por esta Dirección General creada durante la Segunda República se realizó un interesante documental sobre avicultura, dirigido en 1935 por Carlos Velo y Fernando Gutiérrez Mantilla, *La ciudad y el campo*, donde resalta la importancia de la producción campesina organizada en sistema cooperativo y la necesaria complementariedad de la ciudad y el campo, mensajes con innegable actualidad.

Carlos Velo es considerado como uno de los maestros del documental en la historia del cine, junto con su colaborador, el productor Fernando G. Mantilla. Organizó el Cine-Club de la Federación Universitaria de Estudiantes, como parte del programa educativo de las Misiones Pedagógicas de la Segunda República. A través de las sesiones de cine de la Residencia de Estudiantes de Madrid conoció la obra de Flaherty, Eisenstein, Pudovkin y Vertov, cuyo influjo queda manifiesto en la técnica cinematográfica utilizada en la realización de *La ciudad y el campo*. En 1935, por encargo del Consorcio Nacional Almadrabeto, realizó el documental *Almadrabas* sobre la pesca del atún en el Golfo de Cádiz, de gran valor estético y etnográfico.

En el exilio mexicano llevó a cabo también una importante producción documental cinematográfica y contribuyó a formar una generación de cineastas mexicanos.

Estos dos documentales acaban de ser editados por el Centro de Publicaciones del Ministerio de Agricultura dentro del pack Galicia en la memoria, juntamente con un video ensayo inédito de Aser Álvarez centrado en la etapa de exilio mexicano: Carlos Velo, maestro de cine.

Durante la II República, el Instituto de Reforma Agraria, creado para poner en marcha las medidas previstas en la Ley de Reforma Agraria produjo otros documentales sobre *abonos, siembra, el barbecho y los yunteros de Extremadura* realizados por el Marqués de Villa Alcázar.

Aunque producido por el Instituto de Reforma Agraria el documental sobre los yunteros de Extremadura plantea uno de los temas más conflictivos socialmente del campo español, pero con un enfoque no acorde con los planteamientos de la reforma agraria republicana.

La reciente recuperación de este documental ha supuesto un paso más en la reconstrucción de la filmografía de la Segunda República, periodo crucial en la historia del documental de propaganda. Requerida por la Delegación de Propaganda en París, *Los yunteros de Extremadura* es, sin embargo, una película especialmente crítica con la República. Poyato ha analizado monográficamente este documental tanto desde la perspectiva ideológica de esta cuestión, como también de la iconografía del filme y del interesante diálogo que este mantiene con *Las Hurdes/ Tierra sin pan*, de Luis Buñuel (1933/1936) (POYATO SANCHEZ, 2014: 263-280).

2.5. La consolidación de la producción documental cinematográfica en el Ministerio de Agricultura: Jesús Francisco González de la Riva y Vidiella, Marqués de Villa Alcázar y José Neches Nicolás

Jesús Francisco González de la Riva y Vidiella (1885-1967), Marqués de Villa Alcázar, jefe del Servicio de Cinematografía del Ministerio, ha sido el profesional que más significativamente ha contribuido a la creación de una original etapa de producción documental cinematográfica propia del Ministerio. Su clarividencia sobre la importancia de la cinematografía como género documental específico e instrumento formativo, su profesionalidad, dedicación y conocimientos técnicos de dirección, guion, música, locución, fotografía y animación (algunos adquiridos en Estados Unidos junto a Walt Disney) propiciaron la etapa más fecunda de la producción docu-

VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA



6. Fotocomposición con fotogramas de alguno de sus documentales (Mediateca. S.G.T-MAPA)

mental cinematográfica propia del Ministerio de Agricultura.

Fue un auténtico artesano de la realización de documentales, bajo el formato de “charlas agrícolas”, controlando todas las fases del proceso de producción creativa de los respectivos documentales, llegando a incluir en algunos créditos “Realización total: Marqués de Villa-Alcázar” (Fig. 6).

Desde 1936, en que realiza *El barbecho*, hasta 1962, *Cómo evitar la erosión*, González de la Riva y Vidiella llega a dirigir 72 documentales sobre distintos temas de interés para la agricultura, la ganadería, y el sector forestal de notable interés para el conocimiento de estos sectores productivos, de la sociedad rural y de las políticas agrarias en un período histórico de transformación de la agricultura y sociedad rural tradicional campesina.

La obra del Marqués pertenece fundamentalmente al modelo expositivo dentro de un documental científico con contenidos referidos a la agricultura, ganadería, y sector forestal dentro del contexto ideológico de la soberanía del campesinado del franquismo. En muchas ocasiones, la necesidad divulgativa hizo que en sus documentales se incluyeran animaciones explicativas, a menudo con un tono naif que servían a un público a menudo analfabeto (POYATO SANCHEZ, 2017: 29-30).

Una Orden de 31 de mayo de 1947 del ministro Reín, que se fundamenta en la importancia del cinematógrafo como medio de di-

vulgación de todos los aspectos de la vida cultural, artística e industrial, y su interés para el sector agrícola establece el Departamento de Cinematografía del Ministerio de Agricultura, como servicio independiente del de Capacitación y Propaganda, y se adscribe a la Subsecretaría del Ministerio.

En la presentación de los primeros documentales del Servicio de Cinematografía, el 16 de enero de 1942 el Marqués de Villa Alcázar expresaba su opinión sobre la forma de hacer películas:

Primero, no han de hacerse mudas, porque ya no hay donde proyectarlas, tanto por la diferencia de velocidad de proyección como por la diferencia de tamaño del fotograma. Segundo, no deben hacerse largas, porque donde hay mucha longitud es difícil mantener vivo el interés del espectador. Tercero, no deben hacerse mímicas, porque los gestos que el improvisado director cree que expresan su pensamiento, suelen estar muy lejos de llevar a la mente del espectador las ideas que el autor se propone, y, por último, no deben adoptar la variedad que pudiera llamarse de despacho, manivela o panorama, en las que generalmente por falta de compenetración entre el director técnico y el operador aparecen panoramas que nos enseñan a gran distancia campos en los que no se ve detalle alguno, en los que siempre suele haber alguien dando vuelta a la manivela, o que empiezan con el manoseado y muchas veces fotografiado despacho de un personaje en la materia y comienzo de un discurso (AGRICULTURA, *Revista agropecuaria*, 1942: 23-25).

En una charla pronunciada en la emisión de Radio Agrícola (que tenía una gran audiencia), el propio Marqués declaraba el de noviembre de 1943:

Hasta hace un par de años, el Ministerio de Agricultura se ponía en contacto con los agricultores de España a través de sus publicaciones, principalmente. De entonces acá, se ha ampliado ese contacto por medio de emisiones radiofónicas y, además por medio de la cinematografía sonora, haciendo películas de propaganda, que ya se están proyectando por toda España, y es muy posible que alguna de ellas no tarde en proyectarse por el extranjero, llevando al mundo exterior interés y anhelos por productos del suelo español.

(...) El primer problema que se nos presentó al acometer la labor de crear una cinematografía española, agrícola, forestal y ganadera, fue la elección de los tipos de películas a realizar. Este problema nos lo resolvieron en parte, las circunstancias. Casi todos los aparatos de proyección de España pertenecen a los

cinematógrafos públicos, por tanto sólo podrían proyectarse en gran escala si las hacíamos suficientemente amenas e interesantes, para que los exhibidores las utilizaran como espectáculo digno de su clientela. Pero la misión del Ministerio de Agricultura no es la de crear espectáculos. Por lo tanto, cada película tiene que llevar en sí la lección o el mensaje que al Ministerio interese, y, además ser interesante (MARQUÉS DE VILLA ALCÁZAR, 1943: 383).

Concebidos a modo de charlas cinematográficas sobre temas agrícolas, ganaderos, forestales y de colonización, los documentales del Marqués de Villa-Alcázar se caracterizan, además de por una sorprendente riqueza formal, por inculcar valores que, como la religión y la moral cristiana, la familia, y la educación, están en el corazón de la ideología del primer franquismo.

En opinión de Pedro Poyato se trata de películas extraordinariamente cuidadas, con imágenes cuya riqueza plástica demuestran que el Marqués era un conocedor de las diversas artes, en especial del cine, algunas de cuyas formas incorpora y trabaja en cada filme y conjugaba con maestría la enseñanza acerca del mundo agropecuario con la belleza plástica y formal de las imágenes. En este sentido, las películas del Marqués son un aliciente, un revulsivo para la historia del documental aportando formas impensables.

En su texto "El cine aplicado a la divulgación agrícola", el Marqués (1951:132) además de reflexionar sobre el por qué la parábola es el elemento docente máximo de sus películas, escribe un auténtico tratado acerca de cómo mantener la atención del espectador a lo largo de la proyección de un filme, tratado que él, naturalmente, trata de poner en práctica en sus películas. Comienza este estudio con la representación, en un sistema de ejes cartesianos, del interés - teórico - que las imágenes van despertando en el espectador, en función del metraje del filme (eje de abscisas). Interés que conviene que esté ya activado antes de que la película comience, tanto por el título seleccionado -lo más atractivo posible -, como por la propaganda que de esa película haya podido hacerse (POYATO SANCHEZ, 2017: 30-31).

2.6. El Departamento de Cinematografía del Servicio de Extensión Agraria (S.E.A.)

En 1955 se creó el S.E.A, cuya finalidad fundamental era divulgar innovaciones y conocimientos en la agricultura y el medio rural. Con la reestructuración llevada a cabo en 1958, se nombró responsable a Emilio Gómez Ayau y comenzó a organi-

zarse un departamento cinematográfico. De esta forma se reforzó la utilización de medios audiovisuales para la enseñanza, y dada la estructura territorial del Servicio, se logró una considerable difusión del cine como recurso formativo.

Según el propio Gómez Ayau, la utilización del cinematógrafo y la televisión en los programas de enseñanza y de extensión agraria es un tema muy vivo y tan «en el telar» que para estar al día es preciso no dejarlo de la mano. Prometemos seguir ocupándonos de este tema en artículos sucesivos que comentarán otros trabajos igualmente interesantes entre los presentados al concurso de Berlín. El tema es, por otra parte, de indiscutible interés para nosotros, que ya contamos con una tradición considerable y valiosa en cinematografía agrícola, que sólo precisa retoques para su adaptación a las nuevas ideas en materia de educación y extensión (GÓMEZ AYAU).

Este Organismo llegó a producir 109 documentales sobre mejoras técnicas de cultivos, desarrollo comunitario, cooperativismo, juventud y mujeres en la agricultura y el desarrollo rural, que se proyectaron en todo el territorio nacional, gracias a la amplia red de 754 Agencias de Extensión Agraria por toda España. José Neches y Francisco La Calle fueron los directores más importantes de esta etapa.

El cine, como moderno instrumento de observación, análisis y enseñanza, ofrece servicios de gran valor en los campos más variados. La rápida expansión de las técnicas audiovisuales, ha puesto de manifiesto la eficacia del cine: formación de personal, prevención de accidentes, promoción de ventas o para actos recreativos. (...) El cine crea una auténtica ilusión de movimiento real. Es capaz de provocar emociones como consecuencia de intensificar el interés del auditorio hacia lo que se está enseñando. Con el cine se puede repetir la demostración o la enseñanza una y otra vez ante gentes diferentes y en diferentes sitios (...) Para motivar a un auditorio apelando a sus emociones para mostrar con claridad el desarrollo de una acción, pocos medios son tan adecuados como el cine.

La realidad actual es que hoy no se conciben centros educativos sin recurrir al cine y que toda clase de escuelas, instituciones y organismos lo utilizan para difundir ideas (MÁS CANDELA, 1970: 201).

José Neches Nicolás fue el responsable del Departamento de Cinematografía, completando la labor del Marqués de Villa Alcázar. También jugó un papel muy significativo en la producción documental cinematográfica del Ministerio de Agricultura. Se trataba igualmente de una persona con una gran dosis de creación, imaginación y capacidad de dirección de la producción documental cinematográfica.

Teniendo en cuenta la importancia de las obras cinematográficas del Marqués de Villa Alcázar y de José Neches Nicolás para la consolidación del cine documental en España, el Ministerio de Economía y Competitividad ha concedido al equipo investigador dirigido por Pedro Poyato, profesor de la Universidad de Córdoba, sendos proyectos de investigación para el estudio de dichas obras.

Por su parte, el Ministerio de Agricultura ha editado las obras completas de los citados autores en dos packs con libretos donde se analizan los documentales incluidos y las fichas técnicas correspondientes.

Guillermo Zúñiga, pionero y excepcional impulsor del cine científico en España, que participó en las Misiones Pedagógicas de la Segunda República, colaboró con el SEA, proporcionando copias de algunas de sus películas, como *Guerra en el naranjal* o el *Agua en la vida* (restauradas por la Mediateca del MAPA) y realizando gestiones para la adquisición de documentales ante entidades extranjeras, desde su cargo de presidente de la Asociación Española de Cine Científico.

Uno de los aspectos más interesantes de Guillermo Zúñiga fue su capacidad para afrontar las diferentes disciplinas cinematográficas. Su actividad cinematográfica, al igual que su vida, estarán marcadas por dos principios que formarían parte inseparable de su percepción vital: su convicción de que el cine no puede desligarse de la ciencia, pues en ellas están sus orígenes, y su concepción pedagógica ligada a la responsabilidad social, que su participación en las Misiones Pedagógicas pronto le permitirían poner en práctica (ORTEGA GÁLVEZ, 2011: 127-159).

También otros Organismos del Ministerio, como el Instituto Nacional de Colonización, el Instituto Nacional de Reforma y Desarrollo Agrario y el Instituto Nacional para la Conservación de la Naturaleza, produjeron documentales de carácter institucional.

Este último organismo colaboró con Televisión Española para la realización de documentales de la naturaleza dirigidos por el inolvidable Félix Rodríguez de la Fuente. Concretamente, la mítica serie *El hombre y la tierra*, producida por TVE con la colaboración del ICONA, fue la primera superproducción televisiva de nuestro país y la obra cumbre de los documentales de la naturaleza, habiendo sido proyectada en más de 40 países y visionada por más de 800 millones de personas. Utilizando tecnología digital de última generación se ha iniciado una edición completamente restaurada de esta serie.

También el ICONA, a través del Centro Nacional de Educación Ambiental en la Naturaleza, produjo con medios técnicos más de 70 documentales sobre la natura-

leza y medio ambiente con medios propios y a través de encargos.

3. La mediateca digital. Una apuesta del mapa por la conservación y puesta en valor de su patrimonio fotográfico y cinematográfico

El Ministerio de Agricultura, a través de su Secretaría General Técnica, ha iniciado en 2006 el proyecto de creación de la Mediateca Digital, que ya ha permitido recuperar, telecinar y digitalizar una parte muy considerable del valioso patrimonio documental cinematográfico y fotográfico histórico y al mismo tiempo iniciar nuevas producciones audiovisuales en soporte digital con medios propios y con apoyos técnicos externos.

Tras un laborioso proceso de identificación de los fondos documentales cinematográficos, en colaboración con la Filmoteca Española, preparación para su telecinado y digitalización, ya se ha conseguido recuperar bajo nuevos soportes digitales casi toda la producción cinematográfica citada hasta 1986 que se encontraba en soportes analógicos bajo distintos formatos.

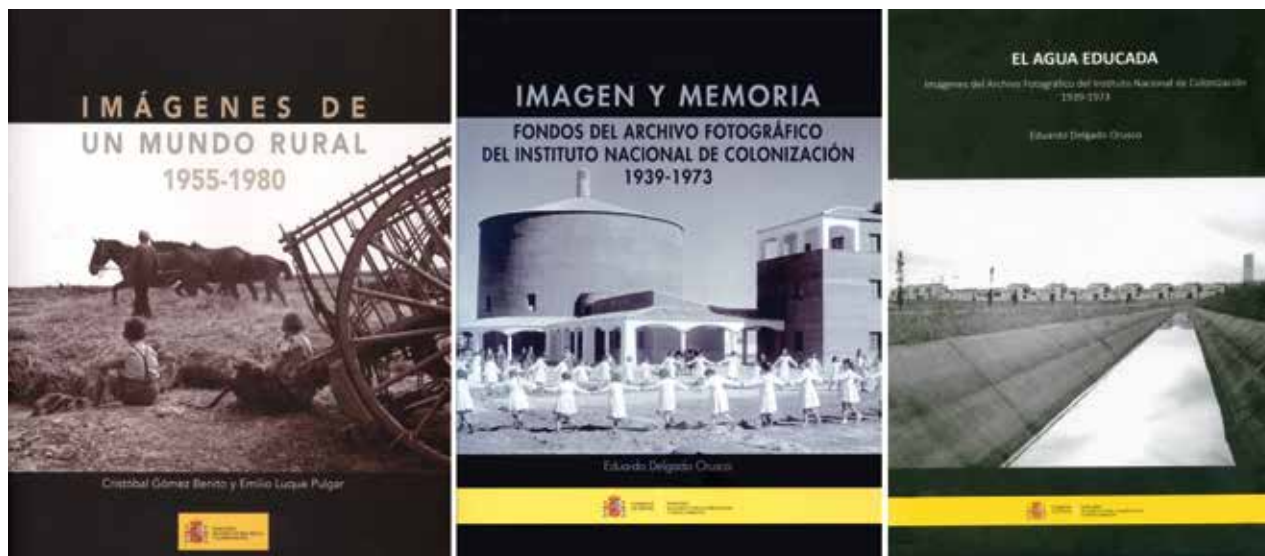
Al mismo tiempo, se ha desarrollado el trabajo de archivo, catalogación y preservación del fondo documental histórico fotográfico.

Una vez finalizado los trabajos indicados, los soportes originales del archivo documental cinematográfico se depositaron en el Centro de Conservación y Restauración de la Imagen de Filmoteca Española.

La consulta y reutilización de los citados fondos documentales se ha articulado a través de la Sección correspondiente de la Web del Departamento (donde se ofrece una significativa muestra), y creando una nueva Serie Editorial propia "Fondo documental histórico cinematográfico agrario", donde se han publicado las



7. Cubiertas de algunas de las colecciones de obras recuperadas, pertenecientes al Fondo Histórico Cinematográfico Agrario (Mediateca. S.G.T-MAPA)



8. Algunas publicaciones y ediciones del patrimonio fotográfico histórico (Mediateca. S.G.T-MAPA)

obras completas cinematográficas de los realizadores más significativos ya citados (Marqués de Villa-Alcázar y José Neches Nicolás) y distintos DVD sobre temáticas monográficas (regadíos, colonización, olivar, mujeres en la agricultura, horticultura, etc.) (Fig. 7).

Asimismo, se ha iniciado una nueva Serie editorial que integra una selección de los recursos documentales escritos, fotográficos y cinematográficos producidos por el Ministerio de Agricultura con la monografía "Galicia en la memoria" referentes a una Comunidad Autónoma específica.

El patrimonio fotográfico histórico se ha difundido también con publicaciones impresas y digitales, tales como *Imágenes de un mundo rural*, (1955-1980); *Imagen y Memoria* (fondos del archivo fotográfico del Instituto Nacional de Colonización 1939-1973) y el pack *El agua educada* (Fig. 8). Asimismo, se ha patrocinado una Exposición de carácter itinerante "Senderos de la Memoria" (Una mirada sobre la España rural), basada en los recursos fotográficos históricos del Departamento (Fig. 9).

Este patrimonio histórico fotográfico y cinematográfico se ha dado a conocer en distintas Muestras de Cine Rural: Dos Torres (Córdoba), Festival Internacional de Cine Gastronómico de la Laguna, Certamen Internacional de Cine Campesino de Alora (Málaga), Festival Internacional de Cine Rural Carlos Velo (Santiago de Compostela), Festival Internacional de Documental Etnográfico de Sobrarbe (Huesca), Festival de Málaga, de Cine Científico de Ronda. Se han organizado sesiones monográficas en la Filmoteca Española, Filmoteca de Andalucía, Filmoteca de Extremadura, Fundación Cerezas Antonino y Cinia, Museo de Ciencias Naturales, Museo Reina Sofía, MUSAC, Encuentros de Cinematecas Europeas Rurales (Países Bajos y Madrid), y en distintos Congresos y Seminarios de expertos en ciencias sociales y de la comunicación.

En resumen, a través de los trabajos comentados sintéticamente en este artículo, se ha conseguido recuperar, poner en valor y facilitar la reutilización con fines de formación e investigación de un patrimonio fotográfico y cinematográfico histórico producido por el Ministerio de Agricultura que se considera de especial interés en nuestra actual sociedad de la imagen.



9. Tríptico informativo Exposición Senderos de la memoria (Mediateca. S.G.T-MAPA)

Bibliografía

- BAZÁN DE LA HUERTA, M. y CENTELLAS SOLER, M. (2012) "Arte religioso en los pueblos de colonización del Valle del Alagón" en Lozano Bartolozzi, M., Méndez Hernán, V. (coords. y eds.) y Asenjo Rubio, E. (aut.). *Paisajes modelados por el agua entre el arte y la ingeniería*. Cáceres: Editora regional de Extremadura, pp. 393-421.
- BAZÁN DE HUERTA, M. (2016) "Rivera antes de Rivera: Los trabajos pictóricos de Manuel Rivera para el Instituto Nacional de Colonización" en *Arte y Ciudad: Revista de Investigación*, 9, pp. 61-90.
- CALZADA PÉREZ, M. (2008). *Pueblos de colonización*. Contiene: I. Guadalquivir y cuenca mediterránea sur -II. Gadiana y Tajo - III. Ebro, Duero, Norte y Levante. Córdoba: Fundación Arquitectura Contemporánea.
- CAMARERO RIOJA, F. et al. (2013). *El cine educativo de Leandro Navarro (1912-1923). Patología vegetal y mitología*. Málaga: Ed. Cinemascampo.
- CAMARERO RIOJA, F. (2014). *Catálogo de documentales cinematográficos agrarios 1885-1981*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.
- DELGADO ORUSCO, E. (2013). *Imagen y memoria: fondos del archivo fotográfico del Instituto Nacional de Colonización 1939-1973*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.
- (2015). *El agua educada: imágenes del Archivo Fotográfico del Instituto Nacional de Colonización 1939-1973*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.
- GÓMEZ BENITO, C. y LUQUE PULGAR, E. (2006). *Imágenes de un mundo rural: 1955-1980*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.
- MARQUÉS DE VILLA ALCÁZAR (1943). *Cinematografía agrícola, forestal y ganadera*. Madrid: Ministerio de Agricultura.
- MAS CANDELA, J. (1970). *Manual de ayudas audiovisuales*. Madrid: Ministerio de Agricultura.
- ORTEGA ARJONILLA, E. (2017). *De cultura visual y documentales en España: 1934-1966): la obra cinematográfica del marqués de Villa Alcázar*. Granada: Editorial Comares.
- ORTEGA GÁLVEZ, M. L. (2011). *Guillermo Zúñiga. La vocación por el cine y la ciencia*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- POYATO SÁNCHEZ, P. (2014). "Los yunteros de Extremadura (Marqués de Villa Alcázar, 1936): un eslabón recuperado del documental cinematográfico de la Segunda

República" en *Archivo Español de Arte*, Tomo 87, Núm. 347, pp. 263-280,
<<http://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/issue/view/77>>.

RIVERO, J. y PERIS, D. (2014). *El Instituto Nacional de Colonización en Ciudad Real: Análisis y documentos*. Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real.

ROBLEDO, R. (coord.). *Historia del Ministerio de Agricultura 1980-2008*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino.



LOS MUSEOS A GOLPE DE CLIC

Aku Estebaranz Larrea

Gestor del proyecto Arqueología de Imágenes

doi.org/10.18239/coe_2021_156.03

Resumen

En el año 2012 aparece el blog Arqueología de Imágenes, dedicado a la recuperación del patrimonio fotográfico en el ámbito segoviano. Después de seis años de andadura se comienzan a ver los frutos de una apuesta por reivindicar la fotografía local y los beneficios que reporta a una comunidad de pequeño tamaño.

Palabras clave: Arqueología de Imágenes, blog, patrimonio fotográfico, Segovia, La Granja.

Abstract

2012 was the year when the blog 'Arqueología de Imágenes', which deals with the recovery of photographic heritage in Segovia, was published. After six years of existence, we are beginning to see the fruit of our commitment to vindicate local photography and all the benefits it brings to a small community.

Keywords: Arqueología de Imágenes, blog, photographic heritage, Segovia, La Granja.

Esta pequeña presentación comienza en el año 1995, con la publicación de *Tiempo de Recuerdos. La Granja-Valsaín, 1850-1950*. La historia fotográfica reciente de La Granja y Valsaín fue el punto de partida del proyecto Arqueología de Imágenes, que pretende la recuperación del patrimonio fotográfico de ámbito local.

Hago referencia a esta publicación llamando la atención, en primer lugar, a la fecha de publicación. Se sitúa al final de la época "analógica" lo que marcó su forma de producción y elaboración. Ninguno de los archivos fotográficos e instituciones que proporcionaron fondos para la publicación estaba digitalizado y las consultas se hicieron de forma presencial. Estos condicionantes obligaron a realizar una investigación larga en el tiempo y costosa en términos económicos. Como contrapartida destaca el acceso a los originales fotográficos, pudiendo tocar y manipular piezas

que hoy nos resultaría impensable su manejo. Es el caso de la impresionante colección de fondos fotográficos conservada en el Patrimonio Nacional, con su serie de calotipos de Charles Clifford (1853) o del Instituto del Patrimonio Cultural (IPCE) donde pude examinar las placas originales de Laurent, cristales al colodión de grandes dimensiones (hacia 1863).

La publicación *Tiempo de Recuerdos* fue realizada antes de que los avances técnicos provocaran la revolución digital en el tratamiento de imágenes. En un periodo de tiempo de apenas diez años, cambió, no sólo la forma de investigar la imagen, sino el método de producción editorial. Se fueron abandonando los fotolitos para trabajar con matrices digitales, los programas informáticos de diseño y maquetación barrieron en un corto periodo de tiempo tradiciones y oficios ligados con las artes gráficas.

Y así, cuando me planteo relanzar el proyecto Arqueología de Imágenes en el año 2012 descubro que existen muchos museos e instituciones culturales que han puesto a disposición de los investigadores sus fondos de imágenes y que el formato blog es ideal para la difusión del proyecto, por su sencillez de manejo y por la independencia y autonomía para definir y programar contenidos.

Una vez comprobada la existencia de instituciones culturales con fondos digitales empecé a ver, dentro de la red, proyectos similares al imaginado para Arqueología de Imágenes. La realidad me hizo saber que no estaba inventando nada nuevo y que ya había proyectos pioneros en este campo, incluso ya de referencia, como el caso de *Toledo Olvidado*, magnífico ejemplo de blog cultural.

Resulta interesante el caso de La Granja dentro de la imaginería fotográfica. Es uno de los pocos municipios "josefinos" de España, instaurado en 1810 bajo el reinado de José Bonaparte y en plena Guerra de Independencia. Su población se consolida en los 3.000 habitantes durante buena parte del siglo XIX y tarda en alcanzar los 5.000 en el siglo XX.

No hay referencia de fotógrafo local estable hasta después de la Guerra Civil y sólo Lázaro Aragüe, trabajador del Patrimonio de la República, compatibilizaba su puesto de trabajo con el de fotógrafo local.

Pero su carácter de Sitio Real, el primero de la dinastía borbónica en España, le convierte en un indudable polo de atracción. La presencia de los reyes y su familia obliga al desplazamiento de la Corte, ministros y cuerpo diplomático en lo que se llamaban Jornadas Regias, que era el tiempo que el Rey permanecía en palacio,

muchas veces durante todo el verano. El reinado de Alfonso XIII significó el esplendor de las Jornadas y durante ellas nacieron en el palacio de La Granja tres Infantes de España, D. Jaime, Dña. Beatriz y D. Juan. Sólo el fatal incendio del palacio de 1918 cortó la relación del monarca con La Granja.

Esta relación de La Granja con el poder monárquico se mantuvo durante la época republicana, siendo utilizado el recién rehabilitado palacio como residencia veraniega del presidente de la República y continuó durante la dictadura de Franco, con las recepciones anuales del 18 de julio. Vemos que La Granja ha estado íntimamente relacionada con el poder del Estado.

Por ello, los principales fotógrafos del siglo XIX, Clifford y Laurent, como los visitantes, Levy o Alguacil, recalcan en la población serrana buscando la monumentalidad del palacio y sus jardines. Y tan sólo a 11 kilómetros de distancia se encuentra la ciudad de Segovia, capital de la provincia, ciudad castellana cuajada de monumentos, cercana a Madrid y bien comunicada por ferrocarril desde 1884. Se establece un eje fotográfico entre ambas localidades que comparte multitud de fotógrafos en el que es interesante contemplar la diferencia estética entre el clásico y de gusto francés de La Granja y el romano del acueducto o el románico de sus templos. Raro es el fotógrafo que visita sólo una de las localidades.

El siglo XX, en sus inicios, alumbró un nuevo tipo de fotógrafo, el aficionado, el desarrollo de las artes gráficas y del fotoperiodismo, que también tiene su repercusión en Segovia y La Granja, muchas veces asociada a la presencia de la familia real. Los grandes fotoperiodistas, Goñi, Campúa, Alfonso o Marín, aparecen en determinados momentos por La Granja y Segovia y esta presencia se hará habitual a lo largo del siglo.

El tamaño e importancia de Segovia permite el establecimiento de fotógrafos locales que adquieren su proyección, siendo el caso de Maeso, Unturbe, Montes, Duque, Río, Heredero... Son estos fotógrafos locales los que viven la ciudad, nos captan sus crónicas y nos ofrecen una visión contrapuesta a la del visitante. Gracias a ellos la ciudad palpita.

Mencionar también el desarrollo del guadarramismo, en las primeras décadas del siglo pasado, el conocimiento en la naturaleza promovido por la Institución Libre de Enseñanza, que tuvo en La Granja un importante centro de referencia. El desarrollo de los deportes de montaña, los pioneros del esquí y del alpinismo y sus asociaciones también aportan un importante volumen de imágenes al pasado fotográfico lo-

cal. El desarrollo del turismo es el último y gran fenómeno que tiene repercusiones fotográficas en La Granja y Segovia.

Después de haber evaluado la viabilidad del proyecto en agosto del año 2012 nace oficialmente el blog *Arqueología de Imágenes*. Seis años después el blog ha registrado 250 000 visitas y cuenta con 2000 fotografías repartidas en sus 190 entradas. En la red social Facebook tiene 1100 seguidores. Tal vez no sea el momento de exponer lo que pensaba que debiera ser del blog en sus inicios. Como objeto cambiante este ha ido evolucionando en paralelo con situaciones vitales y profesionales por lo que es mejor hablar de Arqueología de Imágenes desde el presente para presentar sus principales características:

- El blog se plantea como un "archivo de archivos", es decir, que puedas encontrar y consultar fotografías de La Granja, Valsaín y Segovia dispersas por distintas instituciones culturales del mundo sin tener que salir de la página. Pero para evitar ser un mero repositorio de fotografías el blog pretende remarcar su carácter divulgativo, atractivo y lúdico a través de la generación de temas interesantes y su consiguiente selección fotográfica. Además, con el paso del tiempo se han ido incorporando archivos fotográficos de carácter privado, a veces descubiertos y catalogados por Arqueología de Imágenes, que reciben el mismo tratamiento que cualquier institución. Y llamar la atención de la importancia de rescatar los archivos privados, normalmente de pequeño o mediano tamaño, pero muy especializados, para la recuperación del patrimonio cultural. El caso de La Granja es un claro ejemplo: la presencia de la familia real convoca a muchas familias de buena posición económica, entre los que la afición fotográfica también tenía cabida en una proporción interesante.
- Es principalmente un blog sobre fotografía. Por ello la imagen debe ser la verdadera protagonista del sitio. Y también tratarla como tal. Vivimos un momento de explosión de redes sociales e imagen. Toda imagen que se cuelga en la red puede ser descargada, manipulada y compartida masivamente y en el camino se pierde autor, procedencia, datación... Frente a esta situación poco se puede hacer. Tan sólo lo que está en tu mano: citar correctamente la imagen, no alterar los metadatos de la imagen descargada de una institución, respetar las firmas originales de las fotografías y citar la procedencia de las imágenes de forma expresa con el objetivo de poder acudir a la fuente original de la fotografía si eventualmente se necesitara. Así, no sólo apelamos

al buen uso de las fotografías en las redes, sino que se lo facilitamos. A partir de aquí queda a la responsabilidad del usuario del blog. Las excepciones se deben a los procedimientos de descarga de las instituciones.

- Tienen cabida en el blog todas las fotografías del ámbito geográfico además de las entradas que se realicen dentro del marco de los proyectos que desarrolle Arqueología de Imágenes.

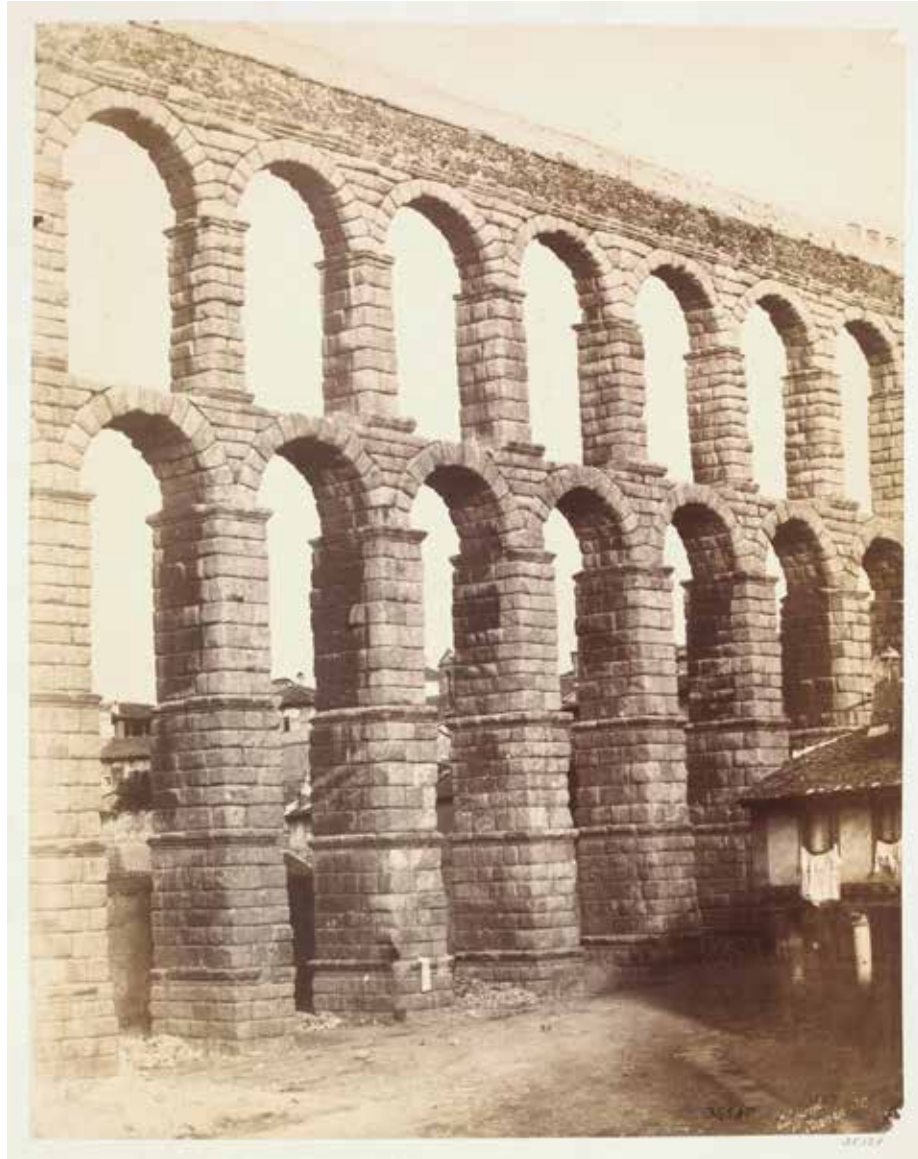
El resultado tipo es una entrada de entre 10 y 15 fotografías agrupadas por algún criterio relevante (autor, acontecimiento, efemérides...) en la que un texto breve y sencillo informa de los rasgos más interesantes del reportaje que se presenta. Las fotografías se presentan con sus datos de identificación lo más completos posibles, dando prioridad al título asignado por el fotógrafo, si lo tuviere y respetando la catalogación de la institución suministradora. En el caso de observar algún dato incorrecto o de poder completar los datos ofrecidos en las fotografías se lo comunicamos a la institución. Por último, reseñar que el blog no contiene publicidad ni ayudas externas.

Después de seis años de andadura del blog ya podemos apreciar las consecuencias de su mera existencia y hacer un balance de los beneficios del mismo.

En primer lugar, hay que señalar que ha contribuido a la recuperación, conocimiento y difusión del patrimonio cultural fotográfico de la zona. En un sólo concepto: enriquecimiento cultural. Con un añadido importante desde mi punto de vista, que tiene que ver más con el concepto de comunidad. La importancia que tienen blogs de este tipo para el conocimiento y la recuperación cultural de municipios de pequeño tamaño (descartando Segovia) ante la desaparición de la fotografía analógica frente a la digital.

Recojo la idea de Günter Karl Bose, profesor de la Universidad de Leipzig, de empezar a valorar la fotografía en papel como si fuera una reliquia, un documento de un pasado y que por lo tanto tiene su valor. De ahí sus interesantes libros *Photomaton* (2011) y *Zep* (2013) elaborados y contruidos a partir de fotografías de personas anónimas hechas en un photomaton o a distintos zeppelines. La fotografía en papel es un relicto que habita entre nosotros y que desaparece a diario. La suma de ellas nos cuenta la intrahistoria de la comunidad a la que pertenecemos.

El enfoque del blog quiere llamar la atención sobre esta realidad y el tamaño relativamente pequeño de la comunidad sobre la que actúa favorece la toma de conciencia de los usuarios.



1. Acueducto de Segovia. Charles Clifford, 1853. © Cortesía Victoria & Albert Museum

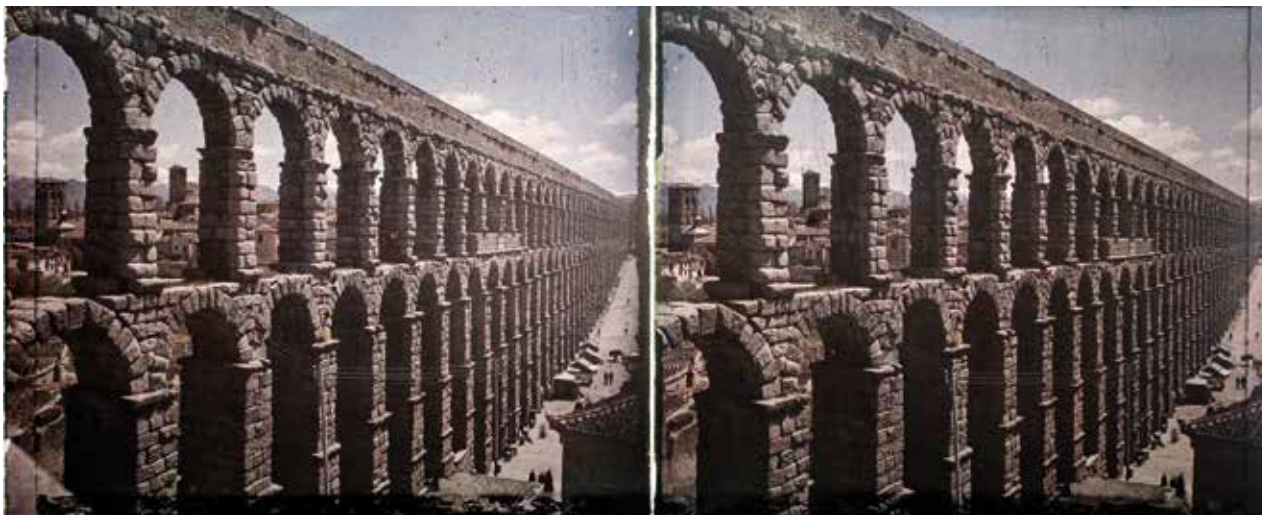
Por otro lado, se enriquecen proyectos de investigación de los municipios, creándose sinergias de todo tipo con investigadores. Se mejoran también proyectos editoriales y, a destacar, la respuesta de las instituciones públicas que operan su ámbito. La existencia del blog es una interpelación a las instituciones públicas para que sean sensibles a la recuperación del patrimonio cultural toda vez que incluso la Unión Europea está acometiendo la digitalización de archivos culturales con el fin de reafirmar la identidad europea. En el futuro, tal vez la red Europea acabe con este tipo de blogs, siendo esa una muy buena señal, por lo que significa de facilidad de acceso directo del ciudadano al patrimonio cultural.

Uno de los logros de blog es conseguir crear la microhistoria de la fotografía a partir de su marco general. Hemos visto como una gran cantidad de fotógrafos han visitado estos lugares y vemos cómo se empiezan a crear temas iconográficos en Segovia y La Granja. El ver cómo aborda cada fotógrafo el hecho de fotografiar un mismo asunto, las fuentes de La Granja, nos dice mucho de la técnica de los fotógrafos de una época y se contrapone con los de años posteriores gracias a los avances técnicos y de la capacidad lectora de las imágenes por parte del público, en constante evolución.

El monumento segoviano más fotografiado y verdadero tema iconográfico es el acueducto. Es monumento histórico desde el año 1884. Obra ingeniería civil de la época romana, que está presente en el escudo de la ciudad, su imagen oficial. Infraestructura incrustada en la ciudad, que convive con su cotidianeidad. Zona de trasiego y mercado, de paso de rebaños lanares al ser puerta de entrada a la ciudad. Los fotógrafos del XIX destacan y amplifican su monumentalidad, incorporando muchas veces la figura humana (Fig. 1). Son tiempos en que la fotografía todavía no está considerada como arte y la capacidad de lectura de la imagen no está muy desarrollada. Se repiten los puntos de vista y el objetivo de la imagen es informar con precisión del asunto fotografiado, que conozcamos al monumento.

El siglo XX evoluciona hacia una democratización de la imagen y encontramos en sus inicios la primera corriente fotográfica que se reivindica como arte: el pictorialismo. Los avances técnicos desarrollan equipos fotográficos fáciles de usar y con rollos de película, para realizar múltiples tomas. Así el tema iconográfico evoluciona en varias líneas: de lo grande a lo pequeño, del papel protagonista al papel secundario, de su aislamiento a relacionarse con el entorno humano.

Toda esta evolución en el tratamiento del tema iconográfico se puede investigar dentro de las páginas del blog y podemos aplicar al acueducto la historia de la



2. *Acueducto*. Francisco R. Avial, 1910. Fondo Avial. Herederos de Francisco Rodríguez Avial

fotografía española. Y además con aportaciones “exclusivas”, modestas, pero con cierto grado de interés por algún motivo, que son las que el proyecto *Arqueología de Imágenes* ha contribuido a rescatar.

Por orden cronológico presentamos un caso raro dentro del llamado fotógrafo aficionado: Francisco Rodríguez Avial (Fig. 2). Primero por la fecha, alrededor de 1910 y luego por el formato estereoscópico autocromo que utiliza. La razón: Francisco Rodríguez Avial era millonario y realizaba grandes excursiones con su coche. No conocía la técnica fotográfica, pero usaba un soporte recién comercializado, el último avance fotográfico. Los autocromos de Avial se han convertido en un hito fotográfico en Segovia, donde apenas hay fotografías en color anteriores a las suyas y adelantadas en varios años a los autocromos que realizaron los operadores de Archivos del Planeta, la magna obra del filántropo Albert Khan en 1917.

Rodríguez Avial también respeta el eje fotográfico Segovia-La Granja y realiza unos pocos autocromos en los jardines de Palacio. Como curiosidad técnica es curioso cómo los autocromos del reportaje se agrupan por parejas. Avial realiza dos exposiciones distintas con el mismo punto de vista. Quizás la razón se encuentre

en la baja sensibilidad de la placa y que sea recomendación del fabricante ya que insistimos en la nula preparación en técnica fotográfica de Avial.

Rodríguez Avial encarna el prototipo de fotógrafo turista, de visita limitada en el tiempo, que eclosiona en el siglo XX.

La rotura del canal que transporta el agua produce una fuga. Las bajas temperaturas del invierno segoviano producen una insólita imagen del acueducto helado, que fotografía Jesús Unturbe en la década de los 20. Este tipo de imágenes son representativas del fotógrafo local, que vive en la ciudad y puede estar presto para recoger lo que acontece en ella. Si además es un reconocido fotógrafo con un gran sentido artístico aparece el pálpito de la ciudad y su poesía cotidiana (Fig. 3). El acueducto ha quedado reducido a un pilar, reconocible en tanto que segoviano, aunque de difícil ubicación. El grado de lectura de la imagen ha reducido el tamaño del monumento y la capacidad de transmisión del fotógrafo hace el resto.

Jesús Unturbe es un fotógrafo profesional, tercera generación de una saga de fotógrafos y representativo de Segovia. Figura premiada del pictorialismo trabaja hasta 1950 en la que abandona la fotografía para dedicarse a la pintura. Su archivo es pionero en la conservación de la fotografía en Segovia siendo el primero que se depositó en la Filmoteca de Castilla y León.

Roberto Kallmeyer (Fig. 4) visita Segovia en la década de los 50. Es un fotógrafo turista a la vez que profesional. Combina en su viaje trabajo y disfrute. Es el responsable artístico de la empresa familiar Gráficas Kallmeyer, de larga trayectoria en Madrid, y su objetivo es recopilar material para realizar la primera colección de cromos fotográficos que se realiza en España. Es una serie de cien cromos con monumentos representativos de España realizados en huecograbado que se regalaban con la compra de unos caramelos llamados Embajadora.



3. *Acueducto helado*. Jesús Unturbe, hacia 1925. Archivo FUSE. Filmoteca de Castilla y León



4. *Segovia. Un rincón del Acueducto.* R. Kallmeyer, 1950-1955. Fondo Arqueología de Imágenes. Filmoteca de Castilla y León

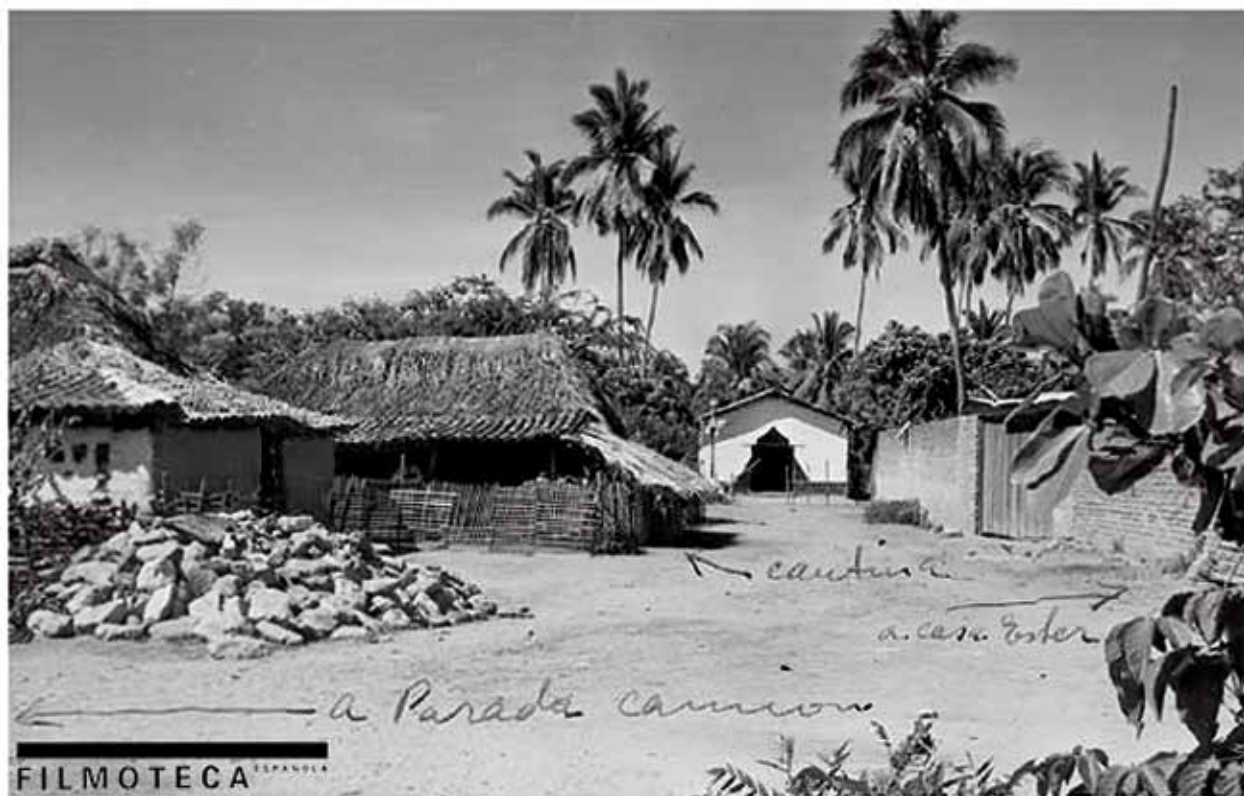
Kallmeyer incluye fotos tanto de Segovia como de La Granja en su colección de cromos. Hay que apuntar que Kallmeyer es uno de los mejores fotógrafos de artes gráficas de España con trabajos de reproducción artística de verdadero mérito, como el realizado con la obra gráfica de Goya.

Para concluir esta muestra de la evolución del acueducto/tema una imagen de otro fotógrafo local de reconocido prestigio (Fig. 5). Se trata de José María Heredero, que comenzó su carrera como aprendiz de Jesús Unturbe hasta que le releva como gerente del gabinete fotográfico en 1950. Aquí el acueducto se pierde ante el operario municipal. Apenas está representado por tres fragmentos de los pilares centrales. Aunque reconocible ha dejado de ser protagonista. El granito monumental ha sido eclipsado por el granito húmedo del adoquinado. Es el fotógrafo local el más cercano a este tipo de imágenes.

Y este es el recorrido del proyecto-blog Arqueología de Imágenes desde el año 2012 hasta hoy. Un camino en el que ha recuperado un trozo de nuestra memoria colectiva tratando de dignificar la fotografía para la comunidad.



5. *Regando las calles*. José M^a Heredero, hacia 1965. Archivo Heredero. Filmoteca de Castilla y León



LAS FOTOGRAFÍAS DE TRABAJO DE LUIS BUÑUEL

Amparo Martínez Herranz

Universidad de Zaragoza

doi.org/10.18239/coe_2021_156.04

Resumen

En la preparación del rodaje de sus filmes, las fotografías fueron para Luis Buñuel una herramienta de trabajo fundamental. Las utilizó para identificar escenarios, construir personajes y también para establecer las atmosferas que deseaba generar en sus películas. Pero, además de instrumentos imprescindibles en el desarrollo de su proceso creativo, Buñuel hizo uso de las fotografías como piezas esenciales en la construcción de sus relatos. Las empleó como enlace visual o como elementos con los que componer sugerentes collages cinematográficos. Y también las convirtió en protagonistas de la puesta en escena. A través de ellas procuró provocar al espectador para obligarle a reflexionar y llevar su mirada más allá de la mera apariencia.

Palabras clave: fotografía, cine, Buñuel, localizaciones, proceso creativo, collages, puesta en escena, publicidad.

Abstract

Preparing the filming of his films, the photographs were for Luis Buñuel a fundamental working tool. He used them to identify scenarios, build characters and also establish the atmospheres he wanted to generate in his films. But, in addition to essential instruments in the development of his creative process, Buñuel made use of the photographs as essential pieces in the construction of his stories. He used them as a visual link or as elements with which to compose suggestive film collages. And it also made them the protagonists of the staging. Through them he sought to provoke the spectator to force him to reflect and take his gaze beyond his superficial appearance.

Keywords: photography, cinema, Buñuel, locations, creative process, collages, staging, publicity.

Introducción

Luis Buñuel declaró en numerosas ocasiones que sentía pánico antes las grandes aglomeraciones y para hacerlo utilizaba como referencia una fotografía que le había impactado especialmente: “Llamo multitud a toda reunión de más de seis personas. En cuanto a las inmensas concentraciones de seres humanos —recuerdo una famosa fotografía de Weegee mostrando la playa de Coney Island en un domingo—, son para mí un verdadero misterio que me inspira terror.” (BUÑUEL, 1982: 263). Aludiendo a esta conocida fotografía Buñuel, no solo hablaba de uno de sus miedos más íntimos y profundos, el de las grandes masas, sino que también estaba desvelando cuáles eran sus fuentes de inspiración gráficas al construir algunas de las escenas de sus películas, especialmente aquellas en las que la multitud aparece como amenaza. Esta imagen puede entenderse como referente al componer el movimiento caótico e inquietante de la multitud que anuncia una suerte de apocalipsis de la humanidad en *El ángel exterminador* (1962). Pero la evocación de esta fotografía es todavía más explícita en el guion de uno de sus proyectos nunca realizados, *Ilegible hijo de flauta* (1947). Hacia la mitad de la trama este texto muestra a tres de los protagonistas tratando de encontrar la forma de sobrevivir en una isla desierta tras un naufragio. Y es precisamente en ese momento:

Quando Carrillo llega a su vez a la parte más elevada se encuentra con que la procesión se ha esfumado mientras que a una distancia regular ve desplegarse una playa inmensa atestada de gente, exactamente como la de Coney Island en los días de mayor afluencia. (Stock shot de Coney Island).

El rostro de Carrillo se transfigura de entusiasmo a la vista de espectáculo semejante, mientras se escuchan los versos de Calderón que han empezado a recitarse en el momento en que llegaba a lo alto de la loma:

¿Qué es la vida? Un frenesí.

¿Qué es la vida? Una ilusión.

Una sombra, una ficción.

Y el mayor bien es pequeño:

Que toda la vida es sueño,

Y los sueños sueños son.

(BUÑUEL, 1981: 232)

Quando Ilegible y Avendaño alcanzan lo alto de la colina y se sitúan junto a Carrillo “no ven más que un desierto interminable”. Así es como Buñuel construyó de

forma poética y sugerente la sensación de soledad en medio de la multitud, una experiencia fácil de reconocer e identificar prácticamente por cualquier ser humano.

En el caso que nos ocupa descubre, además, las potencialidades de la fotografía, no solo como parte de la ontología misma del cine, que en sus orígenes se publicitó como un espectáculo de "fotografías en movimiento", sino, sobre todo, como motor y germen en la elaboración de la imagen filmica. De hecho, con frecuencia las fotografías históricas sirvieron como referencia a la hora de idear la puesta en escena de las películas, tal y como hizo Griffith en *El nacimiento de una nación* (1915), al usar las tomadas por Mathew B. Brady durante la guerra de secesión americana. O en la línea de lo propuesto por Buñuel en *Ilegible, hijo de flauta* con la fotografía de Weegee de la playa de Coney Island (1940).

Asimismo, ha sido muy frecuente la realización de fotografías como un instrumento más dentro del proceso de creación cinematográfica. Son las llamadas fotos de localizaciones que resultan muy útiles para recordar e identificar posibles emplazamientos de la puesta en escena. Pero también sirven para imaginar acciones o atmósferas, cuidadosamente descritas en el texto del guion, y que, en algunos casos, ni siquiera llegaron a rodarse. Estas fotos son el único testimonio de lo que pudo haber sido y no fue de haberse integrado en la película. En otros casos se realizan fotografías al igual que se toman notas, para pensar y sentir, como una herramienta gráfica mediante la que reflexionar acerca de un tema determinado. Y, por último, nos encontramos con las fotografías como protagonistas del relato cinematográfico, como un elemento diegético integrado en la narración, una parte esencial de la puesta en escena que permite establecer enlaces visuales o recapacitar acerca de la vida de los protagonistas o de los temas que les acechan.

Luis Buñuel las utilizo con todas estas funciones y de ello dan buena cuenta las más de 3.000 fotografías que formaron parte de su archivo personal, unos fondos que en la actualidad custodia y gestiona Fílmoteca Española.

1. Las fotografías de trabajo de Luis Buñuel

"Preparas todo cien por cien y después ya puedes improvisar".

Juan Luis Buñuel

Así es como describe el método de trabajo de Luis Buñuel su hijo Juan Luis (CARNICERO y SÁNCHEZ SALAS, 2000: 138), que colaboró con su padre como

ayudante de dirección en películas de la envergadura de *La joven* (1960), *Viridiana* (1961) o *Diario de una camarera* (1964). Y así es también como salta por los aires el tópico que insiste en presentar a este cineasta como un autor despreocupado por el oficio y tendente a la improvisación. Sus guiones técnicos y otros documentos ratifican las declaraciones hechas por Juan Luis Buñuel y nos acercan al proceso creativo de un director riguroso e perspicaz, que supo adaptarse al medio industrial, haciendo gala, cuando tuvo ocasión, de una inquietante libertad creativa y moral.

El sistema de trabajo de Luis Buñuel debe entenderse como el resultado de diferentes aprendizajes que se iniciaron a mediados de la década de los veinte cuando comenzó a formarse en el oficio junto a Jean y Marie Epstein; pasó por la práctica ensayada en sus primeras películas surrealistas, su implicación en una infraestructura cinematográfica de vocación netamente comercial como Filmófono, para terminar de explicarse gracias a su formación en Hollywood —tanto en su estancia a comienzos de los años treinta como en su trabajo posterior para la Warner Brothers como director de doblajes, durante los cuarenta—. Esto nos sitúa en México ante un cineasta que conocía perfectamente los usos propios de la industria cinematográfica y que asumió disciplinadamente la mecánica y las prácticas de trabajo habituales de la infraestructura mexicana.

Resulta muy significativa la atención que prestó al trabajo de localizar exteriores, una tarea ampliamente ilustrada en la rica colección de fotografías que conserva Filmoteca Española. Lo más interesante es que algunas de estas imágenes fueron determinantes en el proceso de escritura del guion. De hecho, no pueden entenderse títulos como *Los olvidados* (1950) sin el proceso previo de investigación fotográfica que Buñuel acometió por los suburbios de México DF. Para las películas en las que tenía un especial interés, como *Subida al cielo* (1952) o *Nazarín* (1958), llegó a hacer cientos de ellas. Esta meticulosa labor de documentación le servía para agilizar la producción, tenerlo todo perfectamente preparado y evitar imprevistos durante el rodaje. Se conservan varias colecciones de fotografías de trabajo de Luis Buñuel, prácticamente todas ellas correspondientes a su etapa mexicana. No quiere decir que en otros momentos no las utilizase, pero está claro que durante este periodo fueron para él un instrumento de trabajo indispensable, tanto que decidió conservarlas en su archivo personal.

Son imágenes cuya autoría nos siempre es fácil de establecer. Probablemente la mayor parte de ellas fueron hechas por Buñuel. Pero también es posible que unas

cuantas fuesen tomadas por sus colaboradores, entre ellos el director de fotografía Gabriel Figueroa, responsable de la mayor parte de las que se hicieron preparando la producción de *Nazarín*.

1.1. Los lugares

Gracias a estas fotografías podían documentarse y tomarse decisiones acerca de los lugares en los que debían situarse las acciones de la película, dependiendo de las emociones o temas en torno a los que se quería especular. En *Simón del desierto* (1965) se eligió el valle mexicano de Ixmiquilpan en el estado de Hidalgo, para emular la dureza del retiro de los estilitas sirios a los que se alude en esta historia. Y con una intención muy similar se identificó la casa en la que debía producirse el misterioso encierro de los burgueses de *El ángel exterminador*. En este caso se eligió una lujosa mansión situada en la elitista colonia Polanco, entre las calles Horacio y Calderón de la Barca (CERVERA y ESPADA, 2008: 158-162), que había pertenecido a Maximiliano Ávila Camacho, militar, político y hermano del que fuera presidente de la república, Manuel Ávila Camacho (PINAL, 2015: 174). Buscaba generar la sensación de asilamiento en medio de la civilización para evidenciar cómo en pleno espacio urbano podía vivirse al margen de la realidad.

Es especialmente interesante observar como algunas de las fotografías tomadas durante el proceso de preproducción de las películas llevaron a la introducción de variaciones y cambios en relación con el guion. Esto se advierte con especial claridad en *El Bruto* (1952). Para el trabajo en esta obra Buñuel realizó una interesante colección de fotografías mediante las que identificar algunas de las localizaciones exteriores de la acción. Gracias a esta labor encontró la manzana de casas en las que vive Carmelo con su hija Meche y el resto de los inquilinos de don Andrés¹; las calles de la barriada²; la fábrica en la que trabaja Carmelo³ y el paraje concreto

1 ["El Bruto"]. Filmoteca Española (FE), Archivo Buñuel (AB), 1108. 575 y 578.

2 *Ibidem*, 577.

3 *Ibidem*, 573.



1. Fotografía para localizaciones de El Bruto. 1952 (FE)



2. Fotograma de la persecución de la serrería en El Bruto. Luis Buñuel. 1952

en el que es atacado por el Bruto⁴, así como la serrería en la que tiene lugar una de las persecuciones más violentas, cuando los vecinos del inmueble del tiránico don Andrés tratan de capturar al ejecutor de sus sentencias⁵. En este caso es muy probable, que el descubrimiento de este espacio determinase el cambio que se produjo en relación con lo que inicialmente se había previsto como escenario de la secuencia, que debía haberse desarrollado entre escombros y montones de hierro retorcido. Las características de muchas de estas localizaciones evidencian el profundo conocimiento que Buñuel tenía de los suburbios México DF, después de haberlos recorrió para situar la acción de *Los Olvidados*. En *El Bruto* volvió a ellos, aunque usando emplazamientos diferentes para hablarnos de una atmósfera en la que se entretajan la miseria material y la miseria moral. En este caso, el reducido número de fotografías realizadas durante la preparación de la película puede ser indicativo de un trabajo de producción mucho más ajustado en tiempo y de dinero.

4 *Ibidem*, 571.

5 *Ibidem*, 572.

Lo sucedido con *El Bruto* contrasta con la ingente cantidad de imágenes tomadas en relación con *Subida al cielo*. Para este proyecto trabajó cuidadosamente la elección de los ambientes en los que debía desarrollarse la película. Viajó por el Estado de Guerrero, haciendo numerosas fotos de los distintos términos en los que preveía poder llevar a cabo el rodaje. Entre ellos La Laguna y la Barra de La Laguna en Acapulco⁶, también Puerto Marques, ámbito que utilizó para las tomas relacionadas con la partida de los esposos hacia su noche de bodas⁷, y para las vistas de la carretera por la que debía subir el autobús, rodando algunos de las imágenes que se empearon para generar fundidos en forma de *Back Projection*⁸. Entre las fotografías conservadas en la colección de Luis Buñuel hay asimismo imágenes de Cuautla y su entorno, lugar en el que se ubicó la filmación de la secuencia del autobús atascado en el río⁹ y de un pueblo de la bahía de Acapulco, donde se rodaron todas las relativas a San Jeronimito¹⁰. Buñuel durante la preparación de *Subida al cielo*, anotó con enorme cuidado los espacios de esta población que podían servir como puntos neurálgicos en la película, asignándoles en algunas de las fotos funciones muy concretas: parada de camión, casa de Esther, cantina, casa de Lucilo, casa de doña Sixta¹¹... Además de esto, es posible reconocer en estas instantáneas



3. Fotografía de localizaciones de *Subida al cielo*. 1952 (FE)

6 ["Subida al cielo"], FE, AB, 1108. 1 a 24 y 1108. 25 a 38.

7 *Ibidem*, 53 a 56.

8 *Ibidem*, 57.

9 *Ibidem*, 444 a 450.

10 *Ibidem*, 106 a 1399.

11 *Ibidem*, 106 a 110 y 127.

otros entornos más circunstanciales, como las casas que aparecen en las primeras tomas o el camino por el que el autobús emprende su trayecto hacia Petatlán¹².

La importante colección de fotografías realizadas por Buñuel para la preparación de esta película revela el interés que el cineasta puso en la realización de un título que se había planteado como una obra tremendamente personal. Gracias a estas imágenes es posible incluso reconstruir secuencias que no llegaron a filmarse. Como la que debería haber mostrado una festiva sesión de cine al aire libre organizada en medio de un cementerio¹³. Todas estas fotos explican sus ambiciones iniciales para un filme proyectado con una forma y un contenido mucho más elaborado y complejo del que finalmente pudo darle, condicionado, una vez más, por las limitaciones económicas de la producción.

1.2. Los personajes

Como puede apreciarse, las fotografías realizadas por Buñuel y su equipo durante la fase de preproducción de sus películas fueron un elemento esencial dentro de su proceso creativo. Entre otras cosas porque estas imágenes no solamente le ayudaron a impregnarse del ambiente y la atmósfera de los lugares en los que iba a desarrollarse la acción o a identificar espacios y exteriores que después utilizó en las películas, sino que también le sirvieron para la construcción iconográfica e íntima de algunos personajes.

Uno de los casos más llamativos es el del ciego de *Los olvidados*, para el que se inspiró en un músico invidente al que descubrió en los suburbios de México D.F. Lo empleó como referencia para componer prácticamente todos los detalles del personaje, su atuendo, su aspecto físico e incluso para reproducir los instrumentos que tocaba de calle en calle con la intención de conseguir algunas monedas. De la similitud entre la instantánea que Buñuel tomó en una de las barriadas de la capital y el personaje resultante da buena cuenta la película y la descripción que dejó hecha en el guion técnico, donde se hablaba de: "un ciego que por sí solo constituye una orquesta ambulante. Es un viejo de más de sesenta años, sucio y mal vestido, que tiene junto a él una tambora que hace sonar con el pie. Al mismo tiempo sopla una

12 *Ibidem*, 1 a 24.

13 *Ibidem*, 94 a 97.

batería de pitos que le cuelga del cuello y tañe una guitarra.” Poco después completó su perfil psicológico y moral, retratándolo como un hombre mezquino, huraño y de mentalidad muy conservadora, condición esta última que subraya poniendo en su boca algunos chiste y diálogos misóginos en los que, de paso, elogia los tiempos del General Porfirio Díaz, cuando, “...había más respecto y las mujeres estaban en la casa, no como ahora, que andan por ahí engañando a los maridos”¹⁴. Este tipo de discursos y particularidades físicas, están directamente emparentados con algunos de los protagonistas de las novelas de la picaresca española y tendrían un amplio desarrollo en el cine mexicano de Luis Buñuel, alcanzado su cenit en el ciego de *Viridiana*, igualmente malvado y, como el de *Los olvidados*, ladrón, blasfemo, lujuriosos y delator.

También las fotografías de algunos espacios y lugares le resultaron útiles a Buñuel como fuente de inspiración para la construcción de la psique de sus personajes, tomando buena nota de lo aprendido del expresionismo alemán y de su forma de entender los decorados como una forma de materializar la intimidad de los protagonistas. Por ese motivo siempre describió con mucho detalle en sus guiones todo lo relativo a la puesta en escena, porque entendía que a través de ella se definían sus personajes y se comprendían mejor sus motivaciones y sus acciones.

Esto se advierte con especial claridad en Francisco, el protagonista de *Él* (1953), una de sus películas mexicanas más psicológicas. Preparando esta producción tomó abundantes fotografías de algunos de los barrios residenciales más aislados y elitistas de la capital y trasladó las notas de los rincones que había elegido al texto del guion describiendo la vía donde se sitúa la vivienda de Francisco como una calle “... angosta, con sabor más bien de casa vieja que de antigua, como suelen serlo las que componen los barrios de Coyoacán, Tizapán, etc. Avanza un automóvil que se detiene ante el portalón de una tapia, de muros grises muy altos, por encima de los cuales asoman las copas de grandes árboles”¹⁵. Fueron estos muros que descubrió haciendo las fotos de localizaciones para el rodaje, los que terminaron

14 BUÑUEL, L. (1950). “Los olvidados”, FE, AB, 530, p. 5.

15 ALCORIZA, L. y BUÑUEL, L. (1952). “Él”, FE, AB, 540, p. 7. Sucedió lo mismo en la explicación del decorado que iba a hacer las veces de despacho de Francisco, sobre el que Buñuel, entre otras cosas, señaló que debe tener “cuadros y libros más viejos que antiguos”, como los valores y principios morales de su personaje.



4. Fotografía de un ciego en las calles de México DF. 1949 (FE)



5. *El ciego de Los olvidados*. Luis Buñuel. 1950

de convencerle de la elección de este lugar. Porque esas altas tapias que ocultaban la vida interior de la mansión eran como los modales impolutos y caballerosos del protagonista, un parapeto detrás del que esconder sus inseguridades. encarnaban el aislamiento del personaje principal, atenazado por los celos hasta la paranoia y se convertían en la mejor expresión plástica de su psicopatología acentuada a lo largo de la película por gestos y actitudes que nos presentan a Francisco como un enfermo aquejado de manía persecutoria. El trayecto por calles estrechas y de difícil trazado subraya la visión alterada que el protagonista tiene de la realidad. Y los muros que rodean su vivienda definen su perfil psicológico bebiendo de fuentes de inspiración tan diversas como los castillos que ocultaban acciones perversas en la obra del Marqués de Sade o las barreras que escondían las pulsiones del subconsciente de los escritos psicoanalíticos de Sigmund Freud. Así Buñuel consiguió algo que Bazin supo apreciar y expresar con su habitual lucidez, al escribir que “el surrealismo nace en esta película (Él) de una objetividad llevada al extremo, tal que atraviesa su objeto de un lado a otro: la afirmación implacable de la objetividad sirve para superar sus apariencias, a través de esas mismas apariencias” (BAZIN, 1977: 82-89).

1.3. Las atmósferas

Tal y como escribió Émile Zola “no se puede decir que hemos visto algo hasta que no lo hemos fotografiado y hemos descubierto la multitud de detalles que se encierran en la imagen y que sin la fotografía habrían pasado desapercibidos” (ZOLA, 1979). Fueron precisamente esos detalles a los que siempre estuvo muy atento Luis Buñuel, porque las fotografías de trabajo que realizaba durante la preparación de sus películas hacían las veces de filtro mediante el que decantar los elementos sustanciales en la puesta en escena de sus relatos. Gracias a ellos consiguió, no solo identificar los espacios donde rodar o los dispositivos mediante los que caracterizar a sus personajes, sino que fundamentalmente le ayudaron para construir las atmósferas en las que sustentar las ideas y temas que terminarían formando parte de sus guiones y de sus películas. Las tomadas en una hacienda de San Francisco de Cuadra¹⁶ le sirvieron para situar en los paisajes agrestes y salvajes del estado de

16 [“San Francisco de Cuadra”], FE, AB, 1108. 451 a 474.

Guerrero, al suroeste del México, la acción de *Abismos de pasión* (1954) que originariamente debía tener lugar en Hurlevent, en las Hihglads de Gran Bretaña. Estas localizaciones materializaban plásticamente los vericuetos del alma y los enredos de las emociones de los protagonistas. En el caso de *El río y la muerte*, las fotografías realizadas en la bahía de Puerto Marques, en las inmediaciones de Acapulco, así como las captadas en la recientemente inaugurada Universidad Nacional Autónoma de México¹⁷, fueron tremendamente útiles para la configuración del contexto de un relato en el que los distintos escenarios evidencian los contrastes y las contradicciones que se estaban produciendo en el desarrollo del país.

Algo muy similar es lo que sucedió con la gestación de *Los olvidados*. Buñuel había pensado inspirarse en los procesos del Tribunal para menores y en los expedientes de la Clínica de Conducta de México DF. Y, además, quería utilizar emplazamientos reales con la intención de que fuese una obra en la que pesase más el tono documental que el literario. Todo esto por las mismas fechas en las que la ONU aprobaba la Declaración de los Derechos Humanos y cuando el éxito del Neorealismo italiano y sus fórmulas narrativas estaban agitando el panorama cinematográfico mundial. Así que salió a localizar exteriores por los suburbios de la capital defeña, unas veces con el encargado de los decorados, Edward Fitzgerald, y otras con su amigo y coguionistas Luis Alcoriza. Cuando iba solo se disfrazaba un poco: “me ponía una *salopette*, un mono, un sombrero de paja, y me iba por los arrabales a ver, me daba un paseo, entraba en los *bidónvilles*... Me interesó muchísimo todo aquello lo sentía de veras” (AUB, 1985: 118). Hizo fotografías del barrio de Nonoalco, de la ciudad perdida de Tacuyaba, de la Granja Escuela de Tlalpan y también de la vecindad de la Romita, dentro de la Colonia Roma de ciudad de México¹⁸. Estas le permitieron identificar los espacios más adecuados para el rodaje, pero, sobre todo fueron fundamentales para terminar de escribir el guion y esbozar la esencia temática de la historia.

Las fotos de trabajos tomadas durante la preparación de *Los olvidados* le ofrecieron a Buñuel la ocasión de fraguar acciones como la de los pandilleros agrediendo

17 [“Acapulco: Puerto Marqués”], FE, AB, 1108. 53 a 56 y 57 a 71.

18 [“Los olvidados”], FE, AB, 1108. 657 a 686.



6. México DF. Fotografía de trabajo para Los olvidados. 1949 (FE)

a un minusválido y haciendo caer su carrito calle abajo¹⁹. También para recrear la idea de una ciudad en construcción, en la que el tren aparece como emblema del progreso. En muchas de las instantáneas preparatorias y después en la película,

¹⁹ [“Los olvidados”], FE, AB, 1108. 657.

su presencia es una constante sugerida por el humo de los motores de vapor en un barrio como el de Nonoalco, surgido en torno a las vías del ferrocarril que lo segregaban y distanciaban del centro de la capital. También por el sonido y el pitido insistente y estridente de las máquinas que recorre y tensiona muchas secuencias. Así es como el tren se integra en la trama como un elemento que invita a pensar en la posibilidad de una vida mejor, en prosperar, con diálogos tan significativos como el que mantiene el director de la escuela granja con Pedro, cuando le cuenta que "Vino un muchacho así como tú...y ahora conduce una locomotora"²⁰. Sin embargo, en manos de Buñuel su función es mucho menos optimista y más ambigua, porque su presencia latente a lo largo de toda la película obliga a pensar en la noción de falso progreso. Trata de evidenciar que la evolución técnica en realidad no mejora la vida de las personas, sino que agrava los contrastes, porque la mayor parte de ellos siguen condicionados por la violencia física y la miseria moral.

En *Los olvidados*, las fotografías tomadas durante la preparación del proyecto sirvieron también para componer la atmósfera de suburbio, para construir la esencia espacial y espiritual de la historia, haciendo colisionar el progreso de la gran ciudad con la degradación física y moral del extrarradio. Esta fue una idea que Buñuel tuvo la habilidad de materializar en la estructura metálica de un edificio en construcción, en "la gran armazón erecta del rascacielos"²¹ que descubrió en medio de un solar desierto, probablemente en la zona Tacubaya, en México DF (CERVERA Y ESPADA, 2008:74). En este sentido, los vínculos con la visión violenta y apocalíptica de la gran ciudad que por entonces se ofrecían desde distintos ámbitos de la creación artística eran evidentes, especialmente desde la pintura y el grabado (PÉREZ GAVILÁN, 2005: 84-85). Los forjados en hierro que ordenan la composición de *Río revuelto*, pintado en 1949 por José Chávez Morado, nos remiten a un sentido crítico muy similar al de Buñuel y a un sentimiento de caos y deshumanización compartido. La misma posición desde la que Alfredo Zalce radicalizó su discurso, haciéndolo políticamente más militante en grabados como *México se transforma en una gran ciudad* (1943). Esta obra, desprovista del tono carnavalesco de Chávez, está recorrida por las mismas estructuras metálicas que protagonizan *Río Revuelto*

20 BUÑUEL, L. (1950). "Los olvidados", FE, AB, 530, p. 80.

21 *Ibidem*, p.10.



7. México DF. Fotografía de trabajo para Los olvidados. 1949 (FE)



9. México se transforma en una gran ciudad. Alfredo Zalce, 1943



8. Las estructuras metálicas como fondo de las andanzas del ciego de Los olvidados. Luis Buñuel. 1950

o *Los olvidados* y, sobre todo, por un espíritu de desolación, corrupción y caos muy similar. Está claro que eran temas y sensaciones que gravitaban en el ambiente. Tal vez esto explique por qué el muralista David Alfaro Siqueiros demostró verdadero y sincero entusiasmo después de ver la película de Buñuel en un pase ofrecido a los amigos del cineasta.

Inspirándose en estas obras y, fundamentalmente, en las fotografías que había realizado junto a su equipo, Buñuel comenzó a especular en torno a la idea de ciudad perdida, que era el resultado del final de la civilización. En el guion llamó reiteradamente "ciudad perdida" al escenario en el que conviven edificios a medio construir con otros en ruinas y abandonados, el lugar donde tiene su guarida el ciego y donde se esconde ocasionalmente el Jaibo²². De este modo se refería al antiguo término de Tacubaya, absorbido a comienzos del siglo XX por México DF y convertido a mediados de la década en una de las zonas más pobres de la capital, donde vivían muchos niños sin un hogar dedicados a la delincuencia. Pero esta acepción tiene también un carácter mítico, vinculado a los relatos desarrollados desde la literatura y el cine, en novelas como *La Atlántida* (*L'Atlantide*, 1919), de Pierre Benoit, o en las películas homónimas dirigidas en 1921 por Jacques Feyder y en 1932 por Georg Wilhelm Pabst (*Die Herrin von Atlantis*). La denominación ciudad perdida tenía para Buñuel un sentido intencionadamente ambiguo. Estaba asociada con el mito popularizado por Benoit. Pero, sobre todo, era relevante en tanto en cuanto terminaba conduciendo a la idea de que el mundo y el ser humano estaban en peligro de extinción, una sensación agravada por la desilusión política y la decepción humana derivada de la Segunda Guerra Mundial. De hecho, tal y como se aprecia en las últimas acotaciones del guion²³, Buñuel se preocupó de indicar que las acciones de la persecución y muerte de Jaibo debían producirse en la "ciudad perdida", estableciendo así un intencionado y significativo juego semántico que equiparaban este lugar con un espacio que conducía irremisiblemente a la perdición.

Nonoalco fue otro de los ambientes en los que se situó buena parte de la acción. Allí confluían la ciudad moderna en proceso de construcción, con el armazón metálico de un rascacielos que servía de fondo al asesinato de Julián y a la paliza

22 BUÑUEL, L. (1950). "Los olvidados", FE, AB, 530, p. 98 reverso y p. 99.

23 *Ibidem*, p. 102.

propinada al ciego²⁴, y con las chabolas en las que malviven los protagonistas. Se trataba de una atmósfera que Buñuel consiguió construir concienzudamente, para trascender y poner en pie un relato universal acerca de los males de las grandes urbes que en el prólogo se hacen extensivos a otras capitales, entre ellas Nueva York, París o Londres. Gracias a esto, tal y como ha señalado Sánchez Vidal la gran virtud de *Los olvidados* consiste en conseguir ir más allá de un drama de apariencia realista, hundiendo sus raíces en la picaresca, en Sade y en un profundo conocimiento de la condición humana (SÁNCHEZ VIDAL, 2004).

Frente a las reticencias que esta película suscitó en intelectuales de la talla de Sadooul, Buñuel respondió que era necesario mostrar “la atroz miseria de los niños en América Latina” (SADOUL, 1984:19). El desolador retrato de los suburbios chilangos fue inicialmente interpretado por la crítica, el público y los comentaristas mexicanos como una sátira ofensiva que a punto estuvo de poner en peligro la situación profesional de Buñuel en México. Sin embargo, para otros autores como Pudovkin (MARTÍNEZ HERRANZ, 2011) era todo un logro artístico y moral (PUDOVKIN, 1951). Se trataba de una inmisericorde representación de la crueldad, del sinsentido del bien y del mal, que no contaba con un final ejemplarizante que pudiera utilizarse como argumento en su defensa. Esto es lo que hace de *Los olvidados* una pieza de un potencial crítico demolidor, una propuesta en tono de denuncia que también cultivaron otros realizadores como ‘Indio’ Fernández o Corona Blake y que en paralelo a las comedias populistas y a los melodramas —y en ocasiones combinadas con ellos—, comenzaron a ofrecer una mirada crítica sobre la capital. El cine mexicano se convirtió así en un documento valiosísimo para entender el proceso de modernización deficiente que había terminado extremando la división entre los ricos y los pobres (AVIÑA, 2004: 285-309).

2. De las relaciones entre fotografía y cine

Hablar de las relaciones entre cine y fotografía implica el tratamiento de cuestiones muy diversas. Puede abordarse el quehacer de los directores de cine que también son brillantes fotógrafos (Carlos Saura, Ramón Masats). Asimismo, cabe plantearse el estudio de los directores de fotografía de las películas. En el caso de la produc-

24 En las estructuras de este nuevo bloque de viviendas en construcción que sirve como telón de fondo a algunas de las escenas más destacadas de la película, Buñuel había previsto colocar una banda de músicos, distribuida por los distintos pisos.

ción de Buñuel merecen mención especial algunos tan destacados como Alex Philips, Gabriel Figueroa o Fermín Aguayo. Y, por supuesto, en este juego de relaciones es fundamental el uso de la fotografía como parte de las operaciones de promoción de las películas.

En este último caso y vinculada a la colección de imágenes de Archivo Buñuel, es preciso detenerse en las potencialidades de las denominadas fotos fijas, que servían para construir visualmente la memoria del rodaje y también para elaborar las campañas publicitarias de cada obra. En muchas ocasiones son documentos imprescindibles que desvelan secretos poco conocidos de la filmación de las películas, como sucede con *Los olvidados*. En este filme, gracias a algunas de las fotos fijas es posible tener acceso a secuencias que se rodaron, pero que no llegaron a formar parte del montaje final de la película. Como la que mostraba a Pedro tras huir de la casa de su madre, despertándose en un chamizo hecho de escombros, en medio de un solar del suburbio. Al levantarse se aproximaba a un montón de basura para encontrar algo que echarse a la boca o que pudiera serle de utilidad. En ese momento detrás de la escombrera aparecían dos mendigos en actitud amenazadora defendiendo lo que consideraban sus dominios. Pedro terminaba marchándose contrariado, mientras los mendigos se quedaban hurgando entre la basura, para descubrir finalmente el cuadro de un hidalgo español del que esperan obtener enormes beneficios. Buñuel había ideado estas imágenes junto a Max Aub y Juan Larrea durante la escritura del guion. En el rodaje introdujo algunos cambios, alterando la composición de la pareja de mendigos, que debía haber estado formada por un viejo y una vieja, para cambiarlo por dos varones. Pero, finalmente, en la fase de montaje, decidió prescindir de esta la secuencia.

Gracias a la foto fija queda constancia de que estas imágenes se rodaron, incluso parece que se filmó un primer plano de la litografía que representaban a “un conquistador cubierto con casco y armadura” con una cara que era “noble, de una hermosa expresión”. Esto le permitía jugar una vez más a provocar y hacer pensar sobre el destino de los españoles, al poner en paralelo esta obra con un plano corto del rostro del mendigo, que se “parece extraordinariamente al de la litografía. Se diría que es el mismo pero degenerado y abyecto”²⁵. Al suprimir estas imágenes

25 BUÑUEL, L. (1950). “Los olvidados”, FE, AB, 530, p. 64.

Buñuel volvió a poner en marcha uno de los muchos ejercicios de autocensura que practicó a lo largo de proceso de montaje de esta película, eliminando algunas de las consideraciones que Larrea había desarrollado mucho más extensamente en *Rendición de espíritu* (LARREA, 1943). Y con ellas también hizo desaparecer uno de sus habituales gags trágicos, en el que ironizaba sobre los conquistadores y el devenir de la España imperial, a la que Franco se aferraba como referente y modelo para legitimarse en el poder. Lo único que finalmente queda en la película de todo lo proyectado y filmado es la presencia de los mendigos miserables, quisquillosos y egoístas, con los que comenzó a dar forma al arquetipo del menesteroso que terminaría de desarrollar en *Viridiana*, directamente emparentado con los modelos no solo de la picaresca, sino también de Velázquez y Goya.

En otros casos las fotos fijas, se utilizan para establecer la génesis y elaboración de las campañas publicitarias, además de los temas que interesaban y preocupaban más al directo. Tal y como se aprecia para el caso de *La ilusión viaja en tranvía* (1953). En uno de los momentos iniciales de la cinta la protagonista se levanta la falda para acceder al vehículo mostrando descaradamente sus muslos. Se trata de un gesto que las actrices de Buñuel ya habían repetido en otros muchos títulos y que el director reconoció provenía de sus recuerdos de adolescencia y juventud, cuando observaban a las mujeres subiendo al tranvía para poder verles el nacimiento de la pantorrilla (PÉREZ TURRENTE y DE LA COLINA, 1993: 89). Esta obsesión buñuelesca dio lugar en *La ilusión viaja en tranvía* a una colección de fotos fijas, bastante más elaboradas y explícitas que las imágenes que se montaron en la película. Y sirvieron también de atractiva fuente inspiración para el diseño de la campaña publicitaria. Los carteles, los programas de mano, las fotografías promocionales y de prensa estuvieron protagonizadas por esta imagen icónica, que funcionaba como un gancho eróticamente irresistible, aunque luego no aparecieran tal cual en el filme, para decepción de los espectadores.

2.1. Las fotografías como elemento narrativo

Pero las fotografías no son en cine únicamente una herramienta imprescindible dentro del proceso de preproducción y promoción de las películas. En el complejo entramado de relaciones entre ambas artes, es especialmente interesante observar cómo la imagen fotográfica se convierte en muchos casos en un elemento narrativo y estético de primer orden en la construcción del relato cinematográfico.



10. La fotografía haciendo las veces de enlace visual y sugerencia en *El Bruto*. Luis Buñuel. 1952

Las fotografías, como objeto, funcionan muy eficazmente haciendo las veces de enlace visual mediante el que fundir y transitar de una secuencia a otra, tal y como se aprecia en *El gran calavera* (1949). En esta película y en términos narrativos, Buñuel construyó una fábula de espíritu sainetesco, con un ágil sentido del rimo,

gracia a su hábil uso de la elipsis, lo que se convertiría en una de sus marcas de fábrica durante los años siguientes. Algunas de estas elipsis fueron posibles gracias al manejo de fotos que, como parte de la puesta en escena, facilitaba la omisión de acciones. Al final de la película unió dos secuencias mediante la continuidad que le proporcionaba la permanencia en pantalla del retrato de Virginia incluido dentro de las crónicas de sociedad de un periódico para llevarnos desde la mirada de Ramiro, preocupado por el destino de su hija, a la mirada de Pablo, indignado por el anuncio del matrimonio de la mujer que ama con otro hombre²⁶. Imitó así algunas de las fórmulas acuñadas por Orson Welles en *Ciudadano Kane* (1941) utilizando el fundido encadenado de imágenes prácticamente idénticas como puente mediante el que ensamblar acciones situadas en distintos espacios o tiempos. Además, la fotografía de Virginia, que lleva al espectador de la lujosa residencia de Ramiro a la humilde casa de Pablo funciona también como nexo informativo mediante el que asistimos a las diferentes reacciones de los personajes ante la decisión de Virginia, que va a casarse con un hombre al que en realidad no quiere.

En términos similares, pero con un tono más dramático apreciamos esta misma función de la fotografía como enlace en *El Bruto*. El retrato del protagonista, que vincula la segunda y la tercera secuencia, une los planos del tiránico Andrés mirando la foto, para mostrarnos a continuación el objeto de esos pensamientos: el Bruto en carne y hueso. De paso, esta sucesión de imágenes funciona también como elipsis y como una sugerencia netamente visual mediante la que el espectador es capaz de establecer entre ambos una relación paterno filial, que imagina ilegítima y oculta.

2.2. Las fotografías como piezas en la construcción visual de la película

Entre 1931 y 1932 Luis Buñuel ideó junto a Giacometti el texto para una escultura muy particular, una creación que podríamos denominar interactiva. Se trataba de *Una jirafa* que en cada una de sus manchas proponía acciones, textos o imágenes muy diferentes entre sí. El interior de la primera mancha debía estar constituido:

(...) por un pequeño mecanismo bastante complicado, muy parecido al de un reloj. En el centro del movimiento de las ruedas dentadas, gira vertiginosamente una pequeña hélice. Un ligero olor a cadáver se desprende del conjunto.

26 BUÑUEL, L. (1949). "El gran calavera", FE, AB, 529, p.102.

Después de haberse alejado de la mancha, tomar un álbum que debe hallarse en tierra, a los pies de la jirafa. Sentarse en una esquina del macizo y ojear este álbum que presenta decenas de fotografías de muy miserables y muy pequeñas plazas desiertas. Son las de viejas ciudades castellanas: Alba de Tormes, Soria, Madrigal de las Altas Torres, Orgaz, Burgo de Osma, Tordesillas, Simancas, Sigüenza, Cadalso de los Vidrios y, ante todo, Toledo (BUÑUEL, 1981: 145).

Las fotografías funcionaban en el proyecto escrito por Buñuel como parte de un collage visual, como un elemento con entidad individual, que, en su condición inmóvil, suspendían el tiempo y estaban por ello dotadas de virtudes estéticas propias.

En sus proyectos cinematográficos posteriores hizo un uso muy similar de las fotografías, entendidas como unidades visuales independientes. Aunque les adjudicó este papel en varios proyectos como *Él o Ensayo de un crimen* (1955) solo llegó a utilizarlas con esta función en *El ángel exterminador*.

Aunque, sin duda, las propuestas más audaces y provocadores fueron ideadas para *Simón del desierto*. En esta película planteó varias secuencias concebidas como collages en los que se alternaba pasajes en movimiento con fotografías estáticas, maquetas y sobreimpresiones. Un tratamiento visual que ya había ensayado en *El ángel exterminador*, en la escena del ataque indiscriminado de unas sierras mecánicas que anunciaban el final de la civilización²⁷. En *Simón* imaginó con esta estructura un diluvio en el desierto²⁸, los delirios del estilita que fantaseaba torrentes nevados²⁹ y una tormenta de blasfemias lanzada por el diablo contra el santo. Esta última escena fue diseñada por Luis Buñuel y su coguionista Julio Alejandro como una sucesión de imágenes sacrílegas —un pan eucarístico atravesado por un puñal, una custodia galopando por la arena o una cruz en llamas—³⁰ estrechamente vinculadas por su condición perturbadora a títulos previos, en especial a *La edad de oro*, *La muerte en ese jardín*, *Nazarín* o *Viridiana*. Pero en *Simón del desierto* ninguno de estos collages visuales llegó a formar parte del montaje final. En unos casos porque Buñuel decidió prescindir de ellos para simplificar el relato o ahorrar dinero y en otros porque el

27 BUÑUEL, L. (1961). "El ángel exterminador", FE, AB, 527, pp. 103-105.

28 BUÑUEL, L. (1964). "Simón del desierto", FE, AB, 549, p. 36.

29 *Ibidem*, p. 68.

30 *Ibidem*, p. 32-37.



11. *El Cristo eléctrico de Así es la aurora*. Luis Buñuel. 1955

rodaje de *Simón* fue especialmente accidentado, de hecho, la película nunca llegó a terminarse tal y como había sido concebida. La filmación tuvo que suspenderse por falta de presupuesto. Con los fragmentos filmados se montó un mediometraje que, en contra de los deseos de Buñuel, fue presentado por el productor Alatríste al Festival de Cine de Venecia de 1965 (AUB, 1985: 423), donde, pese a todas las dificultades y limitaciones señaladas, obtuvo el Premio Especial del Jurado.

2.3. Las fotografías como tema

Con frecuencia en los relatos cinematográficos de Buñuel las fotografías se convierten en un elemento esencial de la trama, en las auténticas protagonistas de una narración que en unos casos hablan de historias ocultas y en otros introducen reflexiones de índole político o religioso.

La fotografía funciona como tema clave en el desarrollo de la historia de afecto, adulterio y sacrificio que se plantea en *Una mujer sin amor* (1951). En esta película basada en la novela *Pedro y Juan (Pierre et Jean, 1888)* de Guy de Maupassant, es esencial la planificación de la secuencia en la que Carlos, el hijo mayor, descubre a su madre leyendo de madrugada las cartas de un viejo conocido de la familia, Julio Mistral. Durante el desarrollo de la misma se alternan los planos generales de Rosario, con algunos primeros planos de la foto que mira y sujeta tiernamente entre sus manos³¹. De este modo Buñuel logró elaborar con imágenes un subrayado similar al que Maupassant construyó con palabras en torno al retrato del ingeniero. La fotografía y el valor que tiene para Rosario se convertirán casi en una obsesión para el hijo primogénito y en la clave mediante la que llegará a desentrañar la historia amorosa de su madre y la verdadera paternidad de su hermano pequeño.

La relevancia de la fotografía como tema, va todavía más lejos en otros títulos posteriores. En *Ensayo de un crimen*, por ejemplo, cuando Patricia y Archibaldo conversan sobre la colección de fotos de gente famosa que ella atesora en su apartamento, este último termina pronunciando una frase cargada de ironía y a la vez de intención: "Muy interesante. Y lleno de celebridades. Sólo falta el inventor de la bomba atómica"³². Con esta sentencia Buñuel no solo hacía alusión a los valores y referentes de una sociedad nueva y vacua, sino que además aprovechaba la ocasión para introducir uno de los temas que más le obsesionaban después de la Segunda Guerra mundial: la bomba atómica y sus consecuencias. Un asunto que le preocupó enormemente y sobre el que escribió a su amigo Ugo Argenti hablándole de la imposibilidad de escandalizar a una sociedad que había vivido el exterminio en los campos de concentración nazis o los bombardeos de Hiroshima y Nagasaki (FERNÁNDEZ COLORADO y CERDÁN, 2007: 222).

31 BUÑUEL, L. (1951). "Una mujer sin amor", FE, AB, 532, p. 66.

32 BUÑUEL, L. (1955). "Ensayo de un crimen", FE, AB, 535, p.43.

Pero quizás la fotografía a la Buñuel dio más protagonismo en el desarrollo de la narración, fue la del Cristo eléctrico de *Así es la aurora* (1955). Esta imagen va acompañada de una conversación entre el doctor Valerio y el obrero Sandro que la subraya y la explica. El primero cuenta que es un recuerdo de la campaña de Italia, a lo que Sandro responde que resulta extraña y exagerada. Es entonces cuando el doctor reacciona, en un tono a medio camino entre el enfado y la ironía, acusando al obrero de no creer ni en Dios ni en el diablo y apostillando como conclusión, que esa fotografía de Cristo atravesada por los cables de la luz era uno de los más bellos resultados de la guerra. Se trata sin duda de una imagen que conecta con el reiterado interés de Buñuel por alterar la tradición iconográfica católica para subvertir su significado, tal y como hiciera en *La edad de oro*, *Nazarín*, *Viridiana* o *La Vía láctea*. Pero el Cristo eléctrico de *Así es la aurora*, no era una invención de Buñuel. En la novela homónima en la que se basa la película se hace alusión directa a esta fotografía y se cuenta cuidadosamente su historia. Había existido en realidad y que Emanuel Robles, el autor del libro, había registrado fotográficamente durante la Segunda Guerra Mundial (PÉREZ TURRENT y DE LA COLINA, 1993: 100), sorprendido al toparse con un crucifijo manipulado con el fin de convertirlo en poste para la conducción de la luz. Lo que Buñuel hizo fue llevar esta idea todavía más lejos, utilizando como portante, en lugar de un crucifijo, una figura san sulpiciano, el Cristo de Amiens (SÁNCHEZ VIDAL, 1993: 196-197). Con esta insólita combinación de elementos creó un icono todavía más inquietante que el descrito por Roblès, pero que también partía de la realidad. Tanto como la de la Virgen de Guadalupe que preside los degüellos cotidianos en el matadero municipal en *El Bruto*. De este modo generaba en *Así es la aurora* generaba un provocador collage visual, un eficaz ejercicio de extrañamiento, que ponía en cuestión la guerra, la religión y la modernidad y que además evidenciaba toda la capacidad propositiva de un discurso netamente visual.

3. El auténtico arte nuestro de todos los días

En uno de sus primeros textos cinematográficos "*Decoupage* o segmentación cinematográfica", tramado en 1928, Buñuel defendía, justo antes del rodaje de *Un perro andaluz*, que el mero hecho de dotar de movimiento a las fotografías no significaba que estuviésemos ante una obra cinematográfica. Era preciso ordenar y organizar las imágenes con criterio creador mediante el *decoupage* y el montaje,

porque sin estos procesos tendríamos “un buen álbum de fotografías animadas”, pero no cine en el sentido artístico del término. Siguiendo este criterio, para hablar de arte refiriéndose a las películas era preciso tener en cuenta valores que ya había establecido la fotografía, entre ellos el trabajo con distintas lentes y objetivos, la construcción del plano y el concepto de fotogenia. A los que añadía otros que eran peculiares y privativos del cine, como eran, además del movimiento, la segmentación y la secuenciación de la imagen.

Fotogenia=objetivo+ découpage+ fotografía+ plano. El objetivo —“ese ojo sin tradición, sin moral sin prejuicios, capaz, sin embargo, de interpretar por sí mismo”— ve el mundo. El cineasta, después, lo ordena. Máquina y hombre (BUÑUEL, 1981: 172).

Para Buñuel, las labores de segmentación, organización y articulación posterior de las imágenes eran las que distinguían al cine de la fotografía. Y usó cientos de fotos para el correcto desempeño de todas estas tareas, en unos casos como herramienta esencial en la preparación de sus rodajes y en otros como dispositivo fundamental para la reflexión o para la promoción de los resultados.

Pero quizás, lo más interesante sea valorar la función que les asignó como piezas estéticas y/o narrativas. Las utilizó como enlace visual y como elemento con valor plástico propio para la creación de algunos de los collages que proyectó o integró en sus películas. Y también les otorgó un papel protagonista, tal y como había aprendido de la escuela expresionista alemana, convirtiéndolas en un elemento esencial de la puesta en escena y, como tal, en detonante de las acciones internas y externas de la trama. Las fotografías le sirvieron en buena parte de sus títulos para elaborar elipsis, implantar todo tipo de sugerencias y también para plantear temas, muchos de los cuales eran parte de sus obsesiones o de su universo creativo. Pero, sobre todo, eran manifestaciones del momento le había tocado vivir. “Expresión purísima de nuestra época, arte nuestro, el auténtico arte nuestro de todos los días” (BUÑUEL, 1981: 172).

Bibliografía

AUB, M. (1985). *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar.

AVIÑA, R. (2004). “Los hijos de *Los olvidados*” en VV.AA., *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*. Madrid / México D.F.: Turner / Televisa, pp. 285-309.

BAZIN, A. (1977). *El cine de la crueldad*. Bilbao: Mensajero.

- BENOIT, P. (1919). *L'Atlantide*. París: A. Michel.
- BUÑUEL, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.
- BUÑUEL, L. (1981). *Obra literaria*. Zaragoza: Heraldo de Aragón.
- CARNICERO, M. y SÁNCHEZ SALAS, D. (Coords.). *En torno a Buñuel. Cuadernos de la Academia* (2000), Vol. 7-8. Madrid: Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España.
- CERVERA, E. y ESPADA, J. (2008). *México fotografiado por Luis Buñuel*. Madrid: Filmoteca Española / Centro Buñuel de Calanda.
- FERNÁNDEZ COLORADO, L. y CERDÁN, J. (2007). *Ricardo Urgoiti: los trabajos y los días*, Madrid: Filmoteca Española.
- LARREA, J. (1943). *Rendición de espíritu*. México: Cuadernos Americanos.
- MARTÍNEZ HERRANZ, A. (2011). "Los olvidados y el efecto Pudovkin" en L'Âge d'or. Image dans le monde ibérique et ibéro-américain. Revue en ligne, 4, <http://lisaa.univ-mlv.fr/index.php?eID=tx_nawsecuredl&u=0&file=fileadmin/fichiers/LISAA/EMHIS/Age_d_or_4/Damparo_Martinez_Herranz-5.pdf&t=1370965277&hash=1667b8865ba17e4068af1c24c81f07f045c16ee4> [Consulta: 31 de mayo de 2013].
- PÉREZ GAVILÁN, A. I. (2005). "Chávez Morado destructor de mitos" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México DF: UNAM, 87, pp. 65-116.
- PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J. (1993). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot Ediciones.
- PINAL, S. (2016). *Esta soy yo*. México DF: Editorial Porrúa.
- PUDOVKIN, V. (26 de mayo de 1951). "La pantalla y la vida. Cuarto Festival Internacional de Cine. De las impresiones de Cannes" en *Literaturnaya Gazieta (Periódico Literario)*, 24. Moscú.
- SADOUL, G. (1984). "Preface" en Buñuel, L. *Viridiana*. París: Pierre Lherminier Éditeur.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. (1988). *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.
- (1993). *El mundo de Luis Buñuel*. Zaragoza: CAI.
- (1999). *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- (2004). "El largo camino hacia *Los olvidados*" en VV.AA., *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*. Madrid/ México D.F: Turner y Televisa.
- ZOLA - MASSIN, F. E. (1979). *Emile Zola fotógrafo*. Milán: Mazzotta.



LA PROYECCIÓN TURÍSTICA DE LAS ISLAS BALEARES MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA EN COLOR EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Joan Carles Oliver Torelló y María Josep Mulet Gutiérrez

Universidad de las Islas Baleares

doi.org/10.18239/coe_2021_156.05

Resumen

La difusión de la fotografía de viajes o de divulgación geográfica sufrió importantes transformaciones a raíz de la llegada del color durante las primeras décadas del siglo XX, especialmente con la utilización del autocromo para proyecciones públicas o para su reproducción en prensa. Aquí analizamos la visión y representación de las Islas Baleares con la llegada de los primeros autocromistas franceses, la difusión internacional de sus imágenes obtenidas en conferencias, lecturas y publicaciones, y los cambios conceptuales e ideológicos en la propia utilización del color según el contexto de aparición o publicación. Para ello se analiza la obra de autores que fotografiaron las Islas bajo distintas motivaciones como Raymond de Dalmas, a quien debemos algunos ejemplos tempranos de imágenes realizadas con técnicas cromogénicas (1912), Jules Gervais-Courtellemont, vinculado a su trabajo sobre las Baleares para la revista National Geographic Magazine (1928) o Ivan Dmitri, fotógrafo especializado en la representación en color en un contexto de incipiente promoción turística internacional en magazines ilustrados (1948).

Palabras clave: autocromo, fotografía y color, Raymond de Dalmas, Gervais-Courtellemont, Ivan Dmitri, fotografía y turismo, Historia de la Fotografía en las Islas Baleares.

Abstract

Dissemination of travel photography or popular geography underwent important transformations as a result of the arrival of color during the first decades of the 20th century, especially with the use of the autochrome for public projections or for its reproduction in the illustrated magazines. We analyze the representation of the

Balearic Islands with the arrival of the first French autochromists, the international diffusion of their images obtained in conferences, readings and publications, and the conceptual and ideological changes in the own use of color according to the context of appearance or publication. To this end, we analyze the work of authors who photographed the islands under different motivations such as Raymond de Dalmas, to whom we owe some early examples of images made with chromogenic techniques (1912), Jules Gervais-Courtellemont, linked to his work on the Balearic Islands for the magazine National Geographic Magazine (1928) or Ivan Dmitri, specialized in the representation in color in a context of incipient international tourist promotion of the Islands in illustrated magazines (1948).

Keywords: autochrome, photography and color, Raymond de Dalmas, Gervais-Courtellemont, Ivan Dmitri, photography and tourism, History of Photography in the Balearic Islands.

1. La popularización de la fotografía en color en el contexto turístico, geográfico y viajero de principios del siglo XX¹

La creciente utilización de reproducciones derivadas de técnicas cromogénicas supuso un factor fundamental para el desarrollo de la "revolución del color" surgida en las primeras décadas del siglo XX (ANNE KALBA, 2017), vinculada a la demanda de imágenes en los orígenes del desarrollo del consumo de masas y del turismo global (CROUCH Y LÜBBREN, 2003: 147). Asociándose cada vez más a su faceta comercial hasta los años 50, el color actuaba como contrapunto de una fotografía artística cuya autonomía se reafirmaba en el lenguaje instantáneo y documental del blanco y negro. Paralelamente, en el ámbito de la prensa ilustrada cobró especial significación para enfatizar los contenidos más relevantes dentro de una misma publicación, ofreciéndose como innovación técnica que permitía mayor grado de autenticidad en la representación o adoptando parte de las estrategias retóricas y estéticas de las conferencias de viajeros. Entendida como una característica excepcional, la representación en color asumió la función de redescubrir y volver a presentar bajo nuevos códigos formales un conjunto de escenas perfectamente arraigadas en la cultura visual del momento.

1 Esta comunicación se enmarca en el proyecto de investigación I+D: HAR2016-77135-P. Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica de Excelencia. Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. Gobierno de España y Fondos FEDER.

En un contexto específicamente periodístico, los partidarios de la reproducción en color encontraron rápidamente argumentos a su favor, pese a las incipientes críticas puristas vinculadas a la consolidación de la modernidad fotográfica (MILANOVSKI, 1982: 87), los altos costes que conlleva en comparación con la reproducción en blanco y negro (HILL Y SCHWARTZ, 2015: 237) y los debates de corte documentalista sobre su falta de verismo (LÓPEZ Y LENAGHAN, 2009: 51). Aun así, visto en el prisma más amplio de la historia de la fotografía en los primeros decenios del siglo XX, el uso del color satisfacía por igual algunas concepciones estéticas propias del panorama pictorialista como ciertas experiencias de vanguardia y del nuevo diseño publicitario, siendo sobre todo en la búsqueda de competencia y modernización de las técnicas de impresión, activada entre otros factores por los agentes de promoción turística y el creciente proceso de espectacularización visual, donde su demanda obtuvo mayor fortuna.

Los principales estudios sobre los orígenes de la popularización del color en ámbito fotográfico coinciden en que la llegada de las primeras placas Lumière a color o placas autocromas (1904), comercializadas desde 1907, desempeñaron un papel especial en este proceso (LAVEDRINE Y GANDOLFO, 2013). Exceptuando las anteriores técnicas de reproducción cromolitográfica y otros procesos manuales, la conjunción del autocromo con los avances en las técnicas fotomecánicas basadas en la tricromía e impresión por medios tonos permitieron las primeras impresiones obtenidas directamente en color en las principales revistas de divulgación (MAINARDI, 2017: 115). De hecho, los años de esplendor comercial del autocromo, comprendidos entre 1907-1935 (LAVEDRINE Y GANDOLFO, 2017: 248), coinciden con la consolidación del color en la prensa internacional, aun teniendo en cuenta las dificultades iniciales que suponía su reproducción. Recordemos que la revista francesa *L'Illustration* reprodujo a color la primera placa Lumière en 1907; la inglesa *Illustrated London News* lo hizo en 1911; en España *Blanco y Negro* la publicó en 1912 (SÁNCHEZ VIGIL, 2013: 133) y la revista americana *National Geographic Magazine* en 1914. Esta última abanderó, desde entonces, la labor de divulgación de un imaginario geográfico en color como reclamo para un público ávido de viajes de "sillón" (GARCÍA ÁLVAREZ, PUENTE LOZANO Y TRILLO SANTAMARÍA, 2013), adquiriendo la estructura de las entonces habituales conferencias o proyecciones de exploradores y estimulando nuevos destinos turísticos.

Las Baleares fueron un territorio destacado entre las numerosas referencias que esta revista hizo en España, motivada por sus preferencias hacia la persistente aso-

ciación a su tradición romántica y su asociación literaria a un trasfondo pintoresco y orientalista. El interés de la revista por los archipiélagos, algo mayor que otras zonas de la península (GARCÍA ÁLVAREZ, PUENTE LOZANO Y TRILLO SANTAMARÍA, 2013), permitió enfatizar todavía más el componente inalterable y desconocido de su paisaje y habitantes, enlazado directamente con la incipiente demanda del turismo norteamericano en esta misma época, que introducía en sus listas de viaje numerosos cruceros a las costas Mediterránea. El componente inalterable y ancestral que el público de las grandes metrópolis incorporaba a su "imaginería de lo exótico" (NARANJO, 2006: 187), cobra con el color un nuevo grado de objetividad y modernidad a la ya consabida herramienta fotográfica de documentación.

En el caso concreto de la difusión de imágenes fotográficas de las Islas Baleares, como sucedió con otras localidades de marcada influencia turística en el periodo de entreguerras, se produce un claro fenómeno de relación y continuidad entre las representaciones que provienen del propio ámbito de la fotografía de viaje o del contexto del *travel lecturer* o *travelogue* (BEETON, 2011: 49-56), la extensa tradición visual que acompaña la literatura de viajes ilustrada y las nuevas motivaciones geográficas y turísticas de la prensa de divulgación. La marcada incidencia de la difusión de imágenes de las Baleares entre los primeros autocromistas, junto a la cantidad de proyecciones públicas o su presencia en las primeras imágenes impresas en ámbitos periodísticos diversos, nos puede dar una idea del doble interés que existía en las primeras décadas de siglo por la obtención del color, por un lado promovido por las compañías e instituciones con fines turísticos y comerciales, por otro utilizado como vía de experimentación técnica en un panorama de sucesivas innovaciones comerciales destinadas al espectador burgués y conocedor de los avances en el sector.

2. Las islas baleares en las proyecciones fotográficas de viajeros

Con anterioridad a la prensa ilustrada, las primeras representaciones en color llegaron del ámbito de relación entre el autocromo y la fotografía de aficionados, en ocasiones vinculada a intereses científicos y naturalistas, bajo un clima estético y técnico muy cercano a la búsqueda de espectáculos visuales como reclamo para las innovaciones encaminadas a la atracción de un sector amplio del público. No olvidemos que una de las principales ventajas del autocromo era, como positivo

directo sobre cristal, su posible proyección pública con linterna mágica u otro tipo de proyectores adaptados a su formato.

Las Baleares ya formaban parte con anterioridad de un corpus de imágenes conocido en ámbito europeo, destinadas a la proyección e ilustración de conferencias, que sirvieron de sustrato para la renovación visual que protagonizaron los autocromistas. En Inglaterra, en 1896, aparecen noticias de una *Lantern lecturer* en la Liverpool Amateur Photographic Association por parte de George E. Thompson, quien mostró en repetidas ocasiones sus vistas de Mallorca ("Troguh Barcelona to Majorca"), proyectadas en diversas instituciones británicas como la Royal Photographic Society, institución que en sus reuniones periódicas de difusión al público ("Week's Meetings") siguió programando hasta 1903 numerosas sesiones sobre esta isla² (*The British Journal of Photography*, 1896: 765). El mismo año, el linternista James W. Holcombe proyectaba en Venecia una imagen de Palma entre sus "vistas luminosas". (ZOTTI, 2008: 271); en 1904, Samuel Wells utilizó ilustraciones de linterna mágica para la conferencia "The Forgotten Isles: Majorca, Minorca and Iviza" en el Picton Lecture Hall de Liverpool (*Report of the Council of the Yorkshire Philosophical Society*, 1905: 9), mientras en Francia, en 1906, Jules Cauvière, movido por su interés hacia el estudio de los restos megalíticos en las islas, proyectaba en París "Excursion aux Iles Balears" (*Figaro, Journal non politique*, 1906: 4).

Francia seguía siendo el país de producción más destacado de este tipo de imágenes de las Baleares, destinadas a la proyección pública o al consumo individual. En este último caso, las vistas coloreadas estereoscópicas firmadas por León & Levy mostraban a finales del siglo XIX los paisajes y monumentos promovidos en las visitas o excursiones turísticas. Por otro lado, la numerosa presencia de franceses residentes en las islas (GARÍ, 2015: 185-208) y las conferencias derivadas de las

2 Este autor promueve un conjunto de lecturas entre 1890 y 1905 sobre Holanda, Italia, sudeste de Europa y Mediterráneo. El 19 de noviembre proyecta "Through Barcelona to Mallorca" con ilustraciones de linterna mágica, donde también muestra escenas de Ibiza (*The British Journal of Photography*, 1896: 765). El 4 de febrero de 1898 proyecta con linterna mágica su primera conferencia sobre Mallorca en la Yorkshire Philosophical Society (*Report of the Council of the Yorkshire Philosophical Society*, 1898: 9). Desde septiembre hasta diciembre de 1903, proyecta regularmente en diversas instituciones británicas las vistas de Mallorca, según queda constancia en la revista inglesa *Photography: the Journal of the Amateur, the Profession and the Trade*, 1903: 239, 307, 347. El 13 enero de 1906 anunció la proyección "Adventures in Majorca" en la Marsh Lane Branch Library (*The Bootle Free Library Museum and Technical School Journal*, 1905: 175).

incursiones científicas a principios del siglo XX, debieron contar también con un repertorio de imágenes de apoyo o documentales. Ya en 1905 se habría intentado llevar a cabo algunas pruebas fotográficas en ámbito científico, en el seno de la célebre expedición Lockyer a Mallorca para la captación del eclipse solar de ese mismo año, experiencias en tricromía que resultaron infructuosas a causa de las malas condiciones climáticas (*Il progresso fotografico*, 1906: 27). Antes, la excursión científica de Maurice Warot y Duguyot había dado lugar a lecturas fotografías sobre Mallorca en 1901³ (*Bulletin de la Société de géographie d'Alger et de l'Afrique du nord*, 1901: 169). Como sucedía con numerosas localidades españolas, especialmente andaluzas, desde 1911 las Baleares ya eran mencionadas en los catálogos de las célebres vistas Molteni, una de las mayores compañías encargadas de la distribución de transparencias para su proyección pública.

2.1. Los autocromos de Raymond de Dalmas y la Société d'excursions des amateurs photographes en las Islas Baleares

Entre los fotógrafos aficionados que formaban parte de las frecuentes excursiones francesas a las islas nos encontramos al diputado y miembro destacado de la *Société d'excursions des amateurs de photographie*, Emmanuelle de Las-Cases (Comte de las-Cases), quien proyectaba en 1911 como "experto conocedor de la zona" y cicerone de la *Société* en territorio mallorquín, las vistas obtenidas en uno de sus viajes al archipiélago. Los "curiosos efectos de luz y contraluz" de sus fotografías ilustraron una charla sobre el típico itinerario por los principales hitos arquitectónicos y paisajísticos de la isla que llevaba repitiendo años antes, justo en la misma sesión donde se presentaban las virtudes del "nebuloscope", preparado para la proyección de vistas a color. Aunque por las descripciones en el boletín de la Sociedad no queda demasiado claro la técnica utilizada por Les-Cases, veremos que se trataba de un itinerario fotográfico perfectamente conocido que fue reformulado esos mismos años por diversos autores con afán de experimentación cromática en ámbito fotográfico y cinematográfico (*Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, 1912: 6-7). En Toulouse, el fotógrafo aficionado, Gabriel

³ Este viaje aparece detallado en el *Bulletin de la Société de géographie d'Alger et de l'Afrique du nord* (1901: 169-189).

Mazières, asiduo miembro del jurado en los concursos fotográficos de la *Société d'Excursions*, proyectaba en 1913 en el *Photo-Club* de esta ciudad "Voyage aux Iles Baléares", realizado en febrero del mismo año, con el uso de "vistas coloreadas" y descrito en el boletín de dicha asociación⁴ (*Bulletin mensuel du Photo-club toulousain*, 1913: 89).

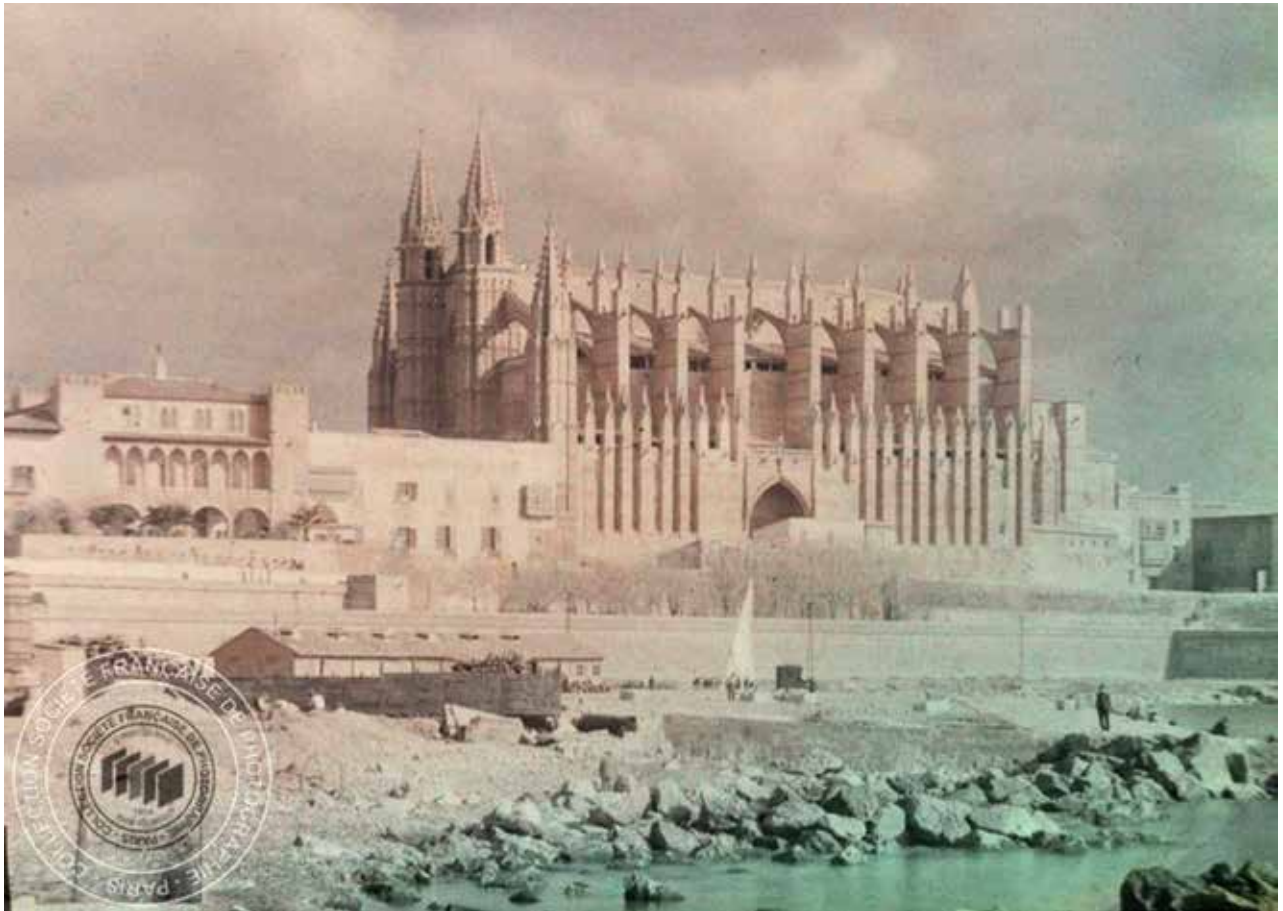
El primer ejemplo conocido donde se puede confirmar el uso de técnicas cromogénicas se debe al viajero y ornitólogo francés Raymond de Dalmas, quien en julio de 1912 daba a conocer a los miembros de dicha sociedad sus "pruebas de instantáneas realizadas con autocromos hipersensibilizados, hechas recientemente por la hermosa luz de las Islas Baleares", obtenidas en enero del mismo año⁵ (*Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, 1912: 103). Tres de ellas todavía se conservan en la colección de la *Société française de photographie* (SFP) (Figs. 1, 2 y 3)⁶. Se trata de escenas paisajísticas que remiten claramente a la tradición iconográfica del viajero decimonónico que llega a la isla: una vista de la fachada del portal de Mirador de la catedral y la Almudaina (Fig. 1), otra escena marítima con el faro de Portopí de fondo (Fig. 2) y una vista de las antiguas murallas (Porta del Camp) con dos niñas en primer término (Fig. 3).

Con sus viajes alrededor del globo, las célebres descripciones del Japón (DALMAS, 1885) y los viajes al Mediterráneo occidental (DALMAS, 1895), este autor ejemplifica la figura del viajero de intereses naturalistas que encuentra en la fotografía un modo de ilustrar con mayor énfasis y veracidad sus descubrimientos, sirviéndose del autocromo para mejorar sus propósitos de divulgación, convirtiéndose en un referente en el ámbito de la autocromía de viajes como lo estaba siendo, en lo mismo años, Jules Gervais-Courtellemont. En marzo de 1909 la influyente *Photo-Gazette* publicaba las recetas de Dalmas para suprimir el uso de ácido sulfúrico

4 Este viaje se publica en 3 volúmenes consecutivos del *Bulletin mensuel du Photo-club toulousain*, de 1913 (julio, agosto y setiembre). Se trataba de vistas coloreadas para su proyección con linterna mágica (*Bulletin mensuel du Photo-club toulousain*, 1913: 30).

5 R. Dalmas exhibe estos autocromos para después continuar su lectura con otras localidades españolas, especialmente Valencia, el castillo de Santa Bárbara, Murcia, Ronda, Málaga y Granada. De las Islas Baleares solo menciona Mallorca, Ibiza y Formentera.

6 Imágenes digitalizadas en <<https://www.sfp.asso.fr/>>.



1. Catedral de Mallorca. Raymond de Dalmas. 1912. © Société française de photographie



2. Port de Porto Pi, Mallorca. Raymond de Dalmas. 1912. © Société française de photographie



3. *Dos niñas bajo los arcos de un puente* (Porta del Camp, Palma, Mallorca). Raymond de Dalmas. 1912. © Société française de photographie

en los procesos de inversión del autocromo, vistas las dificultades de transporte que este líquido ocasionaba en los viajes, (DALMAS, 1909:100) y al parecer las vistas obtenidas en las Baleares también fueron concebidas como "ensayos" para sus primeras "instantáneas lentas con autocromos hipersensibilizados", de cuyos resultados parecía no estar del todo satisfecho (DALMAS, 1912: 46).

Las incursiones fotográficas a Mallorca por parte de la *Société d'excursions des amateurs photographes* se prolongan años más tarde. Aun en 1925, Henri Bourée, entonces presidente de dicha asociación y pionero de la fotografía oceanográfica en color, muestra en su colección "Cent autochromes" algunas imágenes del archipiélago que habría obtenido en sus frecuentes campañas oceanográficas junto al príncipe Alberto I⁷ (*Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, 1925: 86).

2.2 Autocromo y Chromecolor: un mismo contexto de renovación de la iconografía turística decimonónica

El mismo año en que los miembros de la *Société* francesa empiezan a realizar estos primeros autocromos y que la literatura de viajes francesa, con autores como Jules Leclercq (1912) insistía en los arquetipos paisajísticos y arquitectónicos de la isla, Mallorca era el escenario de los primeros *Chromecolor* de León Gaumont (*L'Île de Majorque*, 1912) en la que ha sido considerada la primera película en color rodada en territorio español precursora del cine en color (BROTONS, MURRAY Y BLÁZQUEZ, 2016). Este film fue exhibido en Francia y Nueva York en numerosas ocasiones, entre ellas un año más tarde en la sesión de apertura del Gaumont-color de París, donde se convocaron a gran parte de las sociedades vinculadas al desarrollo de la fotografía francesa. Entendemos que esta proyección es indisociable del ambiente estético y técnico del autocromo, de las experiencias en proyecciones basadas en la tricromía y de las novedades fotográficas en color destinadas al público burgués. De hecho, parte de las innovaciones de Gaumont eran presentadas directamente a la citada *Société d'excursions* y sus contactos con los autocromistas que habían fotografiado las Baleares no pueden pasarse por alto. Sin ir más lejos, cuando

7 Sus primeros autocromos fueron realizados entre 1907 y 1914, difundidos por el instituto oceanográfico francés. Se conservan en dicha institución 43 de sus autocromos, ya que el resto fue destruido en la Segunda Guerra Mundial (*Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, 1925: 86).



4. Claustro de la Iglesia de San Francisco. Lucien Roy. 1913.
Société Française d'Archéologie et Ministère de la Culture
(France) - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine



5. Claustro de la Iglesia de San Francisco. Lucien Roy. 1913.
Société Française d'Archéologie et Ministère de la Culture (France) -
Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Gaumont presenta su *phonoscope* a dicha sociedad, en febrero de 1911, el mencionado Las-Cases actuó de modelo para la primera proyección del aparato parlante, preparado expresamente para su exhibición (*Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, 1911: 180).

La elección de las Islas Baleares para estas proyecciones no era casual. Se debía en mayor medida al afán por encontrar escenas cuya carga visual despertase el interés del espectador mostrando lugares turísticos relativamente cercanos, extrayendo de ellos vistas de los monumentos, paisajes y construcciones perfectamente conocidos por los fotógrafos y aficionados a la literatura de viajes, hecho que per-

mitía su comparación con las nuevas imágenes en color. Se trataba de la renovación formal de una iconografía turística ya conocida. Aun así, en esta elección no podemos desestimar los factores técnicos, dado que el tipo de película pancromática del *Chronochrome* funcionaba sobretodo en exteriores, bajo condiciones lumínicas óptimas, ocasionando dificultades en rodajes de interiores, donde se perdía la calidad y la ansiada "naturalidad" de los colores. También los altos tiempos de exposición que requería el autocromo se veían notablemente reducidos en un ambiente de fuerte intensidad lumínica. *L'Île de Majorque*, junto la proyección de viajes a la Costa de Azur y Madeiras fue exhibida entre escenas florales, detalladas colecciones de conchas, mariposas y escasas escenas de "actualidad", de género y carnavalescas. Se trataba de ofrecer una nueva apariencia a un imaginario ya asimilado mediante una técnica que aspiraba a tener el éxito comercial del autocromo.

Una concepción parecida se desprende de las imágenes realizadas en Mallorca por Lucien Roy en 1913 (Figs. 4 y 5), arquitecto y miembro destacado de la Sociedad Francesa de Arqueología, de quien se conservan vistas arquitectónicas del mismo motivo, con encuadres similares, tomadas a la vez con autocromos y gelatinobromuro. Dado que la representación en color todavía se movía en un margen de menor precisión, la labor de documentación arquitectónica quedaba asegurada con las técnicas tradicionales en blanco y negro.

3. Imágenes en color para la difusión internacional de las Islas Baleares

3.1. Entre el enfoque etnográfico y la proyección turística

Las imágenes de las Baleares que en esos mismos años y una década más tarde provienen de viajeros de ámbito norteamericano aparecen desprovistas del énfasis renovador del panorama francés. En su caso resulta más propio asociarlas a un sentido didáctico y humanista, de marcado enfoque etnográfico y divulgativo. Con algunas excepciones, desaparece la voluntad de utilizar las islas como escenario renovado ya que, a diferencia del francés, para el viajero norteamericano todavía era, a principios de la década de los años 20, "un misterio que estas islas fuesen desconocidas para el turista moderno" (BINNEY HARNDEN, 1924: 425). En el mismo sentido, todavía en 1928 se sorprende Roy W. Baker, cónsul de Estados Unidos en Barcelona, de la poca afluencia turística al archipiélago (BAKER, 1928: 177).

Aunque sin ignorar el talante propagandístico de tales afirmaciones, es cierto que el aficionado fotógrafo francés reconoce en las nuevas imágenes a color un imaginario ya identificado, renovado y avanzado técnicamente, mientras el viajero norteamericano parece redescubrir la faceta más romántica del territorio, alejada de vistas arquitectónicas y personajes célebres, y en cambio cercana a la representación de costumbres, formas de vida, trabajo y escenarios paisajísticos.

Aunque tenemos constancia de las incursiones en 1921 a las Baleares de Hereford Tynes Cowling, cámara al servicio de la compañía del conferenciante y cineasta Burton Holmes o de los trabajos de documentación arquitectónica de autores como A. Byne, M. Stapley o R. S. Requa, no se entrevé un especial interés por el color entre sus representaciones ni escritos, centradas en mostrar con voluntad documental los rasgos y costumbres más características de cada zona. Tampoco en la prolífica literatura de viajes norteamericana a las Islas encontramos de forma evidente el uso de autocromos o técnicas cromogénicas, en comparación al auge que estas técnicas adquirieron en Francia. Como destacada excepción, sabemos que éstos fueron utilizados por la fotógrafa Ruth Matilda Anderson durante su primer viaje a España, en 1923. Se trataba de una expedición por encargo de la Hispanic Society of America en la que realizó un número reducido de autocromos de Cataluña, País Vasco y Baleares, que se sumarían a las 95 placas autocromas realizadas por esta autora en territorio español. En esta primera campaña centró su atención no tanto en los trajes y textiles de cada zona, sino en paisajes y edificios, como es el caso de una Vista de Sóller (GÓMEZ Y LENAGHAN, 2009). La importancia de la reproducción del color en esta autora, vinculada a la estética del reportaje pictórico de Joaquín Sorolla realizado años antes en la HSA (ESPINOSA, 2011: 104), será fundamental más adelante en sus estudios de trajes tradicionales y en la producción de colotipos para su correcta impresión. Es posible que los autocromos de 1923 fuesen un banco de pruebas para estos usos posteriores.

Las anteriores imágenes de los viajeros y autocromistas se difundieron principalmente entre un público cercano al círculo relativamente reducido de aficionados o interesado en cuestiones técnicas, hasta que el magazín ilustrado supo recoger estos intereses, adoptar parte de su retórica y estructura, y extender de forma masiva el conocimiento popular de los territorios en un nuevo espacio global. Una de las revistas que pronto adoptó este papel fue la *National Geographic Magazine*, que desde sus inicios pugnaba por ofrecer mayor calidad fotográfica entre sus páginas.

Las primeras referencias directas a las Baleares en artículos autónomos y de importante carga fotográfica en esta revista aparecen en abril de 1924 (BINNEY HARDEN, 1924) y agosto de 1928 (BAKER; GERVAIS-COURTELLEMONT, 1928). Este último, firmado por el citado cónsul de EEUU en Barcelona Roy W. Baker e ilustrado a color con 29 autocromos del fotógrafo viajero Jules Gervais-Courtellemont, junto a otras imágenes tomadas por el propio Baker, supone un hito en la representación fotográfica de las islas encaminada a la difusión internacional y a la proyección turística en auge, como lo sería para otros territorios españoles.

3.2. Autocromos de las Islas Baleares realizados por Jules Gervais-Courtellemont

Courtellemont publica las imágenes de su viaje a las Baleares en 1928, cuando ya es uno de los fotógrafos y conferenciantes exploradores de mejor proyección internacional y con más experiencia en la técnica del autocromo, a escasos tres años de su muerte. Nacido en 1863 en Seine-et-Marne, emigra junto a su familia a Algeria en 1874, iniciándose en la fotografía en la década de 1880 por influencia de su amigo y profesor en Algeria Léon Gautier (DEVOS, 2017). Aunque sus primeros autocromos realizados en España se publican en agosto de 1924, se tiene constancia de que el autor se había desplazado sucesivas veces al país, de modo que entre 1883 y 1884 ya había realizado sus primeros viajes a Andalucía (DEVOS, 2017), y en 1911 regresaba de nuevo a España en un tour hacia Algeria y Túnez. Entre 1914 y 1917 obtiene numerosos autocromos de diversas localidades españolas (Ávila, Bilbao, Burgos, Córdoba Granada, Santiago, Segovia, Sevilla y Toledo) para sus trabajos de documentación fotográfica en *Les Archives de la Planète* promovido por el banquero francés Albert Kahn. En estos mismos años impartió algunas conferencias en España acompañadas de sus autocromos en el teatro Apolo y en el Ateneo de Madrid⁸, poco antes de documentar sus célebres escenas de la Primera Guerra Mundial en *Champs de batailles de la Marne. 1914-1915* (GERVAIS-COURTELLEMONT, 1915) y *Puis de Verdun* (GERVAIS-COURTELLEMONT, 1917).

8 El 25 de marzo de 1916 en el Ateneo de Madrid y el 27 de marzo de 1916 en el Apolo de Madrid, vistas de la India (*La India deslumbrante*).

El conjunto de reportajes sobre España publicados por Courtellemont desde 1924 y hasta el año de su muerte, en 1931, son fruto de encargos de la *National Geographic Magazine*, en un contexto de acercamiento a España de la política exterior norteamericana, previo a la Exposición Universal de Barcelona y la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Aunque algunas referencias bibliográficas han indicado la importancia de las imágenes de este autor para la proyección internacional del territorio español (BAS, 2011: 23-35), todavía desconocemos las fechas e itinerarios precisos de estos últimos viajes.

En 1894 Courtellemont se convierte en uno de los primeros franceses en obtener fotografías de la Meca, publicadas en 1896 (*Mon voyage à La Mecque*), hecho que incrementa su labor de conferenciante y fotógrafo en importantes revistas ilustradas como *l'Illustration* (1894-1923). Entre 1898 y 1906 viaja a China, Japón, Madagascar, Egipto, Yunnan y a colonias francesas en Asia, y un año después adopta como técnica predominante en sus viajes las placas Lumière para los viajes a Egipto, Turquía y Palestina. Con ellas proyectará sus *Visions d'art y Visions d'Orient* (NATHALIE, 1996: 53) así como otras exhibiciones públicas de autocromos en el *Palais de l'Autochrome* (SEWELL, 2008). Regresa a Algeria entre 1921 à 1923, realizando su última publicación en *l'Illustration* con autocromos que acompañan el reportaje *À travers l'Espagne pittoresque: La semaine de Pâques dans la Sierra de Francia* (GERVAIS- COURTELLEMONT, 1923). Entre 1923 y 1925, publica los tres tomos de su obra escrita más influyente y reeditada, *La Civilisation-Histoire sociale de l'humanité*, (GERVAIS-COURTELLEMONT, 1925) y de 1924 a 1930, publica unos 359 autocromos para la *National Geographic Magazine*, sustituyendo esta técnica, en 1931, por las recién comercializadas *Filmcolor* de Kodak (GÓMEZ Y LENAGHAN, 2009: 27).

De su paso por las Islas Baleares se hizo eco la revista *La Nostra Terra*, en septiembre de 1928, resaltando la trascendencia turística que podía tener dicha publicación:

Il·lustren l'esmentat treball profusió de fotografies i 29 esplèndids autochromes Lumiere de'n Gervais Courtellemont. Aquest article de Roy W. Baker té, ara, una especial importancia material per a Mallorca. El fet de publicar-se a una revista de tant de prestigi com de National Geographic Magazine, pot ben bé traduir-se en un sensible augment de la afluència del turisme nordamericà a Mallorca (*La Nostra Terra*, 1928: 39).

Las diferencias en la forma de elaborar y combinar las imágenes en los dos artículos de la NGM dedicados a las Baleares indican el grado de protagonismo que adoptarán los autocromos a finales de los años 20 en la propia publicación. En el primer caso, en el artículo escrito por Phoebe Binney (1924) se recurre principalmente a imágenes de archivo, de fotógrafos autóctonos o de diversas obras anteriores para acompañar el texto, con la voluntad de ofrecer una panorámica visual de las islas de marcado talante etnográfico, aun manteniendo la disparidad entre texto e imagen (GARCÍA ÁLVAREZ, PUENTE LOZANO Y TRILLO SANTAMARÍA, 2013), citando como precedente la conocida obra de Mary Stuart Boyd (1911). El reportaje de Courtellemont de 1928, en cambio, parece estar expresamente creado para la revista, integrándose en ella como un artículo autónomo y manteniendo las directrices estéticas que había mostrado en Andalucía (*Moorish Spain*, 1924) y que mantendría en otras localidades españolas (*Color Camera Records from Spain*, 1929 y *Color Contrasts in Northern Spain*, 1931). En este capítulo, las imágenes de aparecen claramente desvinculadas de la tradición iconográfica de la literatura de viajes a las Baleares y buscan una faceta más próxima a sus visiones exóticas de Oriente que a los criterios monumentales e históricos.

Estas directrices son homogéneas en toda la obra en color de Courtellemont para la National Geographic Magazine. En este sentido, presenta concomitancias con la obra del resto de autocromistas que publicaron en esta revista en las mismas épocas como Hans Hildebrand o Maynard Owen Williams. No obstante, el énfasis cromático "orientalista" de Courtellemont hace que puedan distinguirse la mayoría de sus imágenes por la insistencia en la creación de puntos de color altamente contrastados en los primeros y segundos términos de la fotografía, así como en la distribución claramente planificada de personajes en diversos términos sobre fondos paisajísticos o arquitectónicos importantes. La repetición de ciertos patrones cromáticos en sus fotografías demuestra la predilección por las escenas donde se pudiese ofrecer el máximo de registros cromáticos, como síntoma de la modernidad técnica y visual, y de la confluencia con la práctica pictórica, frente a los modos de representación en blanco y negro (ANNE KALBA, 2017). El color acababa unificando territorios lejanos y de culturas dispares, ajenos al color local, actuando con lo que S. Hawkins (2010) llamó estrategias *sinécdoque*: todo se descontextualiza por el color, se unifica, cobra algo ajeno al color local.



6. S. T. (*Melons for sale on the quay at Palma*). Jules Gervais-Courtellemont. 1928. National Geographic Image Collection

3.4. Autocromos inéditos de las Islas Baleares enviados por Gervais-Courtellemont a la National Geographic Magazine

La presencia de fotografías no publicadas sobre las Islas Baleares en los archivos de la *National Geographic Society*, junto a las escasas referencias técnicas que el autor disemina en alguna de sus obras y en artículos más específicos, pueden

dar cuenta del modo de trabajar en sus artículos. En dichos fondos, se conservan al menos 35 autocromos inéditos donde se representan las Islas. Gran parte de ellos incorporan las mismas temáticas publicadas en la revista, pero bajo ángulos y encuadres diferentes. Tal es el caso de la “vendedora de melones en el puerto de Palma” (Fig. 6), que encuadra en un plano más cerrado para visualizar mejor los detalles de la tienda, el castillo de Bellver al fondo y a la propia vendedora con su hijo en brazos y por otro (Fig. 7) en un plano mucho más general, mostrando su presencia en el puerto de Palma. Este modo de trabajo, que indica la toma sucesiva de diversos puntos de vista de los cuales se seleccionará el más significativo, se repite en otras imágenes. Otras

escenas desestimadas mostraban también naturalezas muertas con productos locales, escenas laborales ligeramente movidas, varias pruebas de los modelos femeninos y paisajes o escenas de calle con mayor dosis de instantaneidad.

Las referencias técnicas de Courtellemont en su propia obra literaria no son abundantes. En sus primeros viajes a la Meca explica la necesidad de esconder entre el equipaje su cámara de 13 x 18 con las placas para tomar la documentación fotográfica, o cómo un amigo le proporciona una *Photo-Jumelle Carpentier*, en ocasiones disimulada bajo un tapiz, con la que debió efectuar el primer panorama de la zona en cinco planchas consecutivas (GERVAIS- COURTELLEMONT, 1896: 87). Respecto al uso del autocromo, sabemos que utilizaba dos formatos de placas en sus viajes: 13 x 18 y 9 x 12, siendo este último más versátil para la posterior proyección. Un objetivo Goertz de gran apertura (4.6) le permitía mejorar los tiempos de pose, y



7. *Spain's Enchanted Isles*. (National Geographic Magazine). Jules Gervais-Courtellemont. 1928

cuando quería obtener nitidez en los distintos planos utilizaba un diafragma F. 6, mientras que en planos muy cercanos trabajaba a F. 20 aumentando el tiempo de exposición. Éste era de unos 4 segundos con sol y de 24-25 segundos en las puestas de sol. Al parecer también solía revelar y fijar la placa durante el viaje, a fin de poder mejorar los resultados (MARESCHAL, 1908: 130-113). Parte de sus sucesivas aportaciones en el ámbito de los autocromos podían consultarse en la *Photogazette*, de los primeros años 1908-1910. Tengamos presente la regresión técnica que suponía la utilización del autocromo en cuanto a los tiempos de pose o la utilización de cámaras de gran formato, frente a la creciente rapidez y comodidad de las primeras cámaras de mano (ANNE KALBA, 2017).

Como se ha apuntado en el caso de España, las imágenes de la revista se muestran “mucho más cercanas al periodismo de viajes que a la geografía académica” (GARCÍA ÁLVAREZ, PUENTE LOZANO Y TRILLO SANTAMARÍA, 2013). De hecho, es evidente que no existía una pretensión científica en los textos de la revista, sino básicamente una motivación periodística subjetiva, repleta de apreciaciones personales. Aun así, no debemos pensar que las imágenes de Courtellemont responden exclusivamente a directrices meramente turísticas, sino que pueden ser entendidas como una suma de factores que iban desde la herencia modernizada de un conjunto de convenciones etnográficas y la fuerte influencia y continuidad del pictorialismo fotográfico (HAWKINS, 2008).

Tanto los 29 autocromos publicados en 1928 como las tomas que han permanecido inéditas, muestran un claro predominio de lo rural y bucólico, del peso de la tradición agrícola y pesquera en su entorno natural, ocultando completamente cualquier tipo de escena urbana o representación de elementos que denoten modernidad y llegando incluso a obviar cualquier referencia visual al patrimonio arquitectónico y artístico de la zona⁹. Aunque en el texto de Baker se intuyen algunos indicios metropolitanos al citar los numerosos hoteles en Palma, los servicios públicos, “las carreteras bien preparadas, la presencia de cines, teatro, conciertos”, nada de todo ello se traduce en las fotografías (BAKER, 1928). Al contrario, en este halo de neutralidad que revisten las escenas que Schulten (2000: 26) llamó “imágenes de la inocencia”, el carácter humano “sencillo, afable, sobrio, honesto y simpático”

⁹ No es así en todo el artículo, sino en las imágenes de Courtellemont. En el resto del reportaje se recopilan, como en 1924, imágenes de Burton Holmes de la iglesia de Sant Francesc o de la carretera de sa Calobra.

(HAMMOND, 1996: 136) debía encontrar un paralelo ancestral en su imagen campesina, en la voluntad de mantener la naturaleza amable del lugar, subyacente desde los primeros años de la revista.

3.5. Otras publicaciones de divulgación en ámbito norteamericano

En los años circundantes, otras publicaciones norteamericanas populares de divulgación geográfica empezaron a utilizar imágenes en color de forma habitual, como la obra de carácter enciclopédico *Countries of the World* (1926: 23), conocidas en Mallorca en su fecha de publicación¹⁰. La dialéctica entre modernidad incipiente y continuidad tradicional, obvia en la *National Geographic Magazine*, está presente en las fotografías realizadas por E. Peterfy para un artículo de E. G. Harmer en dicha obra, especialmente vinculada a la progresiva sustitución y obsolescencia de sistemas productivos y agrícolas.

A diferencia de estas publicaciones, la literatura de viajes más tradicional seguía con la descripción de itinerarios basados en sucesiones de monumentos y personajes célebres, pero remarcando la carga visual. Tal es el caso del libro de Dorothy Gilles, que encabezaba "A Road Through Spain" (GILLES, 1929), con la reproducción a color de un jardín de Mallorca (Fig. 8).



8. Majorcan garden (publicada en A Road Through Spain. Dorothy Gilles). 1929

¹⁰ En las cartas al editor del número 24 de esta publicación, el presidente de Fomento de Turismo de Mallorca "S. Margues", agradece la aparición de un reportaje completo sobre las Baleares, escrito por E.G. Harmer y con fotografías de Ernst Peterfy, E.N.A y J. Roig.

Con las imágenes de las Islas de Courtellemont, la iconografía geográfica de Baleares pasa a formar parte de la retórica visual de unificación discursiva y formal que provocaron los magazines, extendida posteriormente a la esfera de la divulgación turística, en un sentido diferente a la función reservada para las imágenes en blanco y negro. Las Baleares dejan de ser tratadas con la lógica del viaje decimonónico para introducirse en un imaginario idealizado y adquiriendo un doble discurso: por un lado sirve de contrapunto a la industrialización y cosmopolitismo urbano de los EEUU a través de la reelaboración visual de un imaginario exótico y orientalista forjado en la literatura de viajes romántica, pero por otro, no lo olvidemos, reafirman la seguridad, modernidad y sistema de vida de todo aquello que no es "lo otro" americano (OSBORNE, 2000: 91). Con la presencia de figuras de espaldas, inmóviles y ajenas al objetivo, o con los pequeños grupos posando estáticos en su propio ambiente doméstico, las imágenes de Courtellemont mantienen la ilusión de un estado de armonía y conexión con el entorno, y que el mundo occidentalizado ha perdido generando cierta "Melancolía romántica" del paraíso perdido. Del mismo modo, los arquetipos orientalistas sobre los que se percibe el sustrato de las Islas, la ocultación de las realidades económicas y sociales, acababan unificando la visión del territorio con la de cualquier otro lugar del Mediterráneo, especialmente de las costas norteafricanas, alimentando los slogans que aparecían cada vez con más frecuencia entre sus páginas, y que sin duda contribuirían a la numerosa afluencia de viajeros norteamericanos a las Islas entre 1930 y 1935 (BARCELÓ I PONS, 2000: 39).

4. Ivan Dmitri i las Kodachrome: *Life is pretty soft in Majorca*

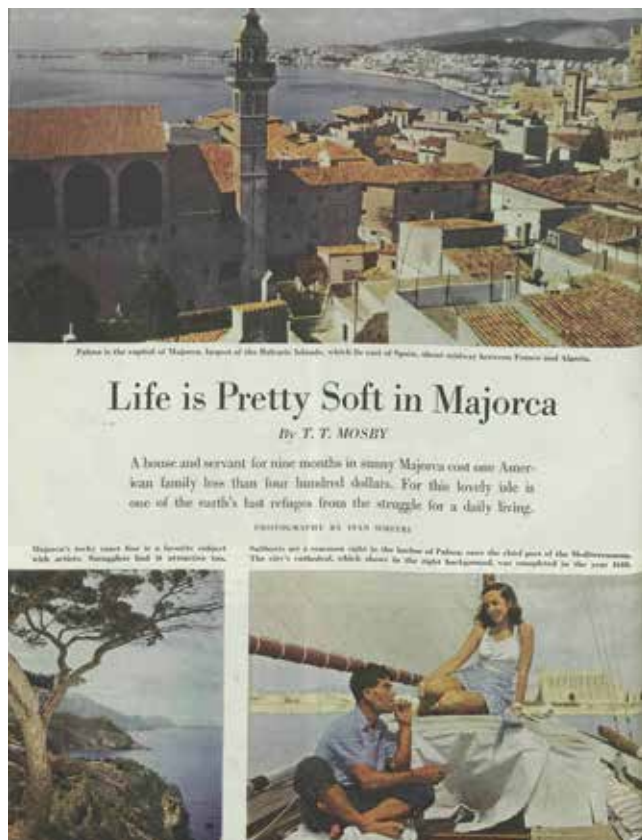
El periodo de auge del magazine ilustrado, entre 1930 y 1950, coincide con el declive del autocromo y la creciente popularización de métodos cromogénicos entre los que destacaron, por su gran repercusión comercial, las diapositivas kodachrome (1935-2009), primer sistema sustractivo en color con el que se facilitaba la producción y difusión de imágenes en prensa. Sabemos que la imagen de Mallorca y las Baleares se difundirá en revistas ilustradas de los años 50 como *Harper's Bazaar*, *Life* o *Saturday Evening Post* (MULET GUTIÉRREZ, 2009) en un panorama de creciente aceptación del color en la prensa ilustrada, paralelo a un declive de su uso en la fotografía artística, que reivindicaba el blanco y negro como parte esencial de su lenguaje (FRIZOT, 1998: 419).

En un contexto de creciente promoción turística, entre las imágenes que acompañaron los inicios del turismo de masas, cabe mencionar la presencia en la isla de Ivan Dmitri, pseudónimo del grabador norteamericano Levon West y autor de primer orden en la difusión técnica y publicitaria de la fotografía en color. Dmitri obtuvo a finales de los años 40 un conjunto de fotografías en color de Mallorca, posiblemente vinculadas a la documentación gráfica para las agencias de transporte por las que trabajaba. Las kodachrome de Dmitri se encuentran entre las primeras representaciones con este procedimiento en ámbito mallorquín que obtuvieron una difusión en la prensa norteamericana, aunque con escasa trascendencia local e internacional.

Nacido en Dakota del Sur, West adquirió notable fama como dibujante y grabador, especialmente a raíz de un viaje a España en 1925 junto al editor Joe Mitchell Chappel, del cual resultaría la obra ilustrada "Vivid Spain" (CHAPPEL, 1926). Discípulo de Joseph Pennell y especializado en el retrato al aguafuerte, publicó en 1932 *Making an Eatching*, un manual técnico y crítico donde expone su técnica utilizada en los aguafuertes. En 1935 había decidido adoptar el "extraño nombre ruso" de Ivan Dmitri para firmar sus trabajos comerciales realizados como fotógrafo, e identificándose como uno de los artistas vinculados a la imagen a color de la próspera América de finales de los cuarenta y principios de los 50 (*The Saturday Evening Post*, 1937: 112). El autor se especializó en el uso de Kodachromes publicando, en 1939, obras de carácter técnico y divulgativo como "Colour in Photography" (1939) y "Kodachrome and How to Use it" (1940), entre otras aportaciones en ámbito museístico¹¹. Su persistente asociación con la fotografía en color le llevó a ser el primero en publicar una imagen extraída de una de sus diapositivas en la portada de la *Saturday Evening Post*. Precisamente en esta revista Dmitri dejó constancia de su paso por Mallorca en las imágenes que ilustraban "Life is Pretty Soft in Majorca" (MOSBY, 1950: 169-175), reportaje firmado por T. T. Mosby.

El reportaje estaba pensado para dar a conocer algunas pinceladas de las comodidades y estilo de vida que gozaban los residentes norteamericanos y británicos en Mallorca, narrando los contactos de Mosby en la isla. Nuevamente, la disparidad entre el contenido textual y el visual es evidente, mientras las imágenes incorpo-

11 Una de sus últimas pero principales aportaciones fue el comisariado en el Metropolitan Museum de la exposición *Photography as a Fine Arts*, en 1959.



9. *Life is Pretty Soft in Majorca* (The Saturday Evening Post, 1950). Ivan Dmitri. 1948

ran la contraposición entre la figura del turista ocioso frente al trabajador autóctono. El artículo se abre con una imagen panorámica de Palma (Fig. 9) y sigue con escenas de mercado reclamo turístico que combinan los habituales pescadores locales con figuras femeninas a modo de alegres turistas; un sonriente posado de jocosas payesas sobre un carro, una escena de calle en un pueblo de interior y una vista de las *marjades* de Banyalbufar. Algunas revistas europeas como *Popular Photography* se hacen eco de la llegada de Dmitri al Mediterráneo en junio de 1948, en un tour de 5 meses para cubrir sus trabajos promocionales con esta compañía, fecha que coincide con la realización de las imágenes en Mallorca.

5. La consolidación de la fotografía en color como parte de las estrategias visuales del turismo de masas

Las imágenes del artículo de Dmitri denotan una prolongación y exaltación de los tópicos visuales norteamericanos sobre la isla, de los cuales el texto todavía insiste con más ímpetu, pudiéndose hablar de una verdadera continuidad con las premisas de representación de la *National Geographic Magazine*, aunque desprovistas ahora del componente etnográfico e incluyendo como eje básico la figura del turista o residente extranjero: el bajo coste de vida, la continuidad de formas de

producción arcaicas, la ocultación de elementos que denoten modernidad, la asociación de paisaje como reclamo de artistas, vuelven a aparecer como símbolos de una forma de vida inmutable. "No hay preocupaciones en Mallorca": americanos y británicos viven tranquilamente en el confort de los pueblos de interior y de costa por menos de dos dólares al día, pudiendo dedicarse exclusivamente a sus aficiones.

Las referencias a elementos patrimoniales, arquitectónicos, artísticos o culturales son tan pobres que se limitan a algunos indicios cronológicos sobre la catedral en un pie de foto donde esta aparece en último término, borrosa y de fondo en una escena de yate (Fig. 9). Comparada con los primeros autocromos de Dalmas (Figura 8), la presencia de estos elementos queda literalmente minimizada y relegada a un último plano, frente a la monumentalidad y protagonismo que adopta en la primera. Junto a este giro iconográfico, el color formaba una parte esencial de las estrategias formales de la nueva fotografía del turismo de masas, potenciando el estereotipo ilusorio de un paraíso ingenuo, ajeno al crecimiento industrial y en constante armonía con las formas de producción arcaicas, mientras las imágenes de carácter instantáneo, documental o de corte periodístico, seguían siendo en blanco y negro.

A pesar de esta visión predominante, sabemos que Dmitri realizó un conjunto de fotografías mucho más extenso, entre el que se cuentan numerosas imágenes de calles de pueblos de Mallorca, especialmente de Banyalbufar, Petra, Sineu y Palma. Habían pasado aproximadamente dos décadas entre las imágenes de Courtellemont y las de Dmitri, así como entre las de Courtellemont y las primeras representaciones de autocromistas llegados a las Islas. Sus motivaciones son distintas y oscilan entre la continuidad de los tópicos de representación decimonónicos, la naciente geografía popular y las imágenes publicitarias de carácter turístico, pero ambos actúan bajo un paraguas estético e ideológico muy parecido en cuanto a su concepción fotográfica: el uso del color es para ellos un método para contrarrestar la tradición representativa decimonónica asociada a la reproducción monocroma, competir en un clima de creciente densificación iconográfica, y rebatir la iconografía de monumentos e hitos históricos mediante las estrategias naturalistas, la modernidad técnica y la nueva cultura visual. El repertorio de arquetipos heredados de la fotografía de viaje, perfectamente conocidos a principios del siglo XX en ámbito intelectual francés, muestran ahora una nueva faceta entroncando con los nuevos roles de expresión y visión del autocromo, como parte de un redescubrimiento de los objetos y los lugares parecido al clima entusiasta de los primeros años de la fotografía, con el que también comparten la fusión entre motivaciones objetivas e influencias artísticas (SEWELL, 2008: 12). Sin duda, las Islas Baleares, arraigadas en la cultura visual francesa, formaron parte de este redescubrimiento fotográfico de la iconografía de viajes, mientras se incorporaba por primera vez en a la iconografía exótica y orientalista del lector norteamericano.

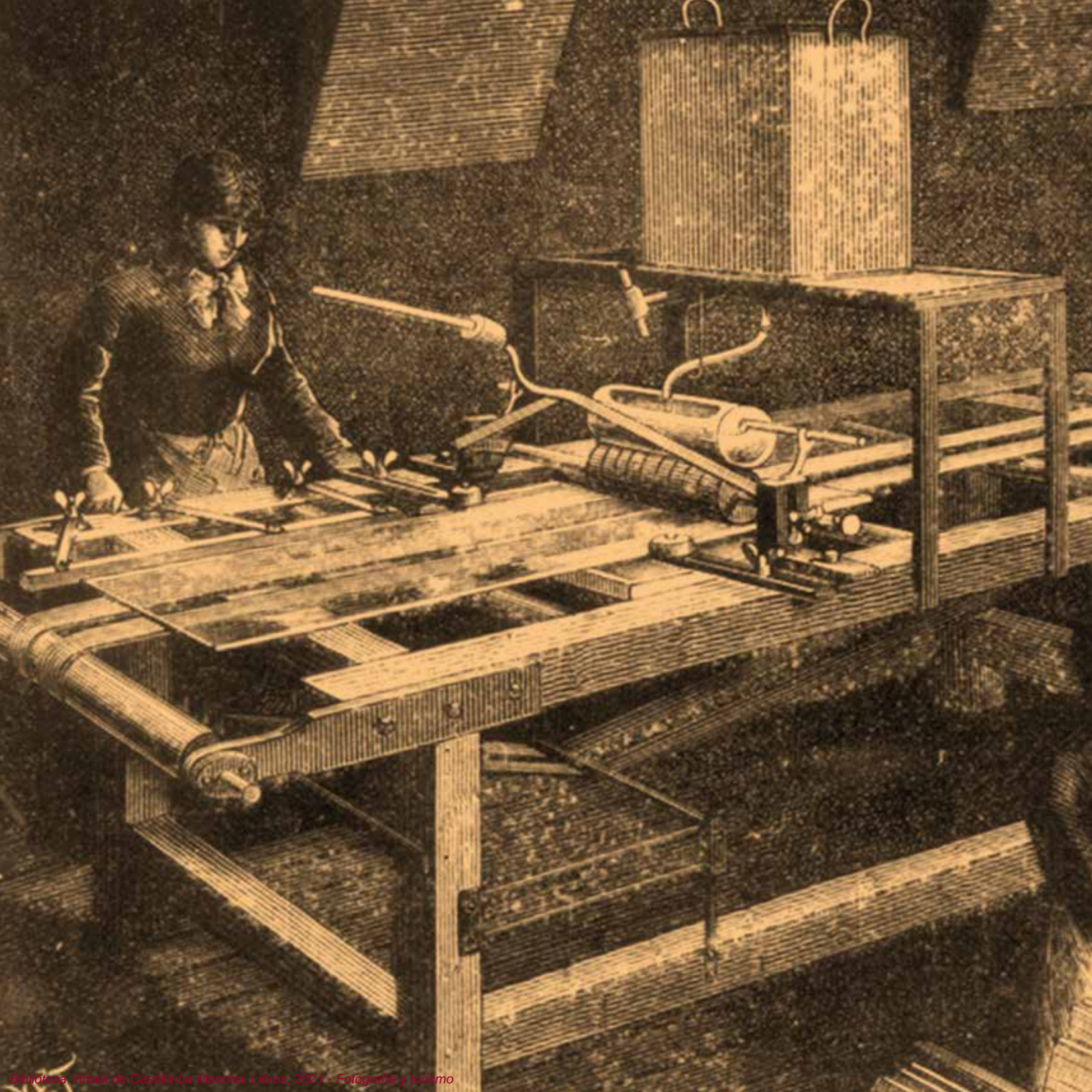
Bibliografía

- ANNE KALBA, L. (2017). *Color in the Age of Impressionism: Commerce, Technology, and Art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- BAS, B. (2011). "A fotografía de Jules Gervais-Courtellemont: un documento para a investigación e a didáctica do patrimonio en Galicia" en *Adra*, 6, pp. 23-35.
- BAKER, R. W. (1928). "The Balearics, Islands Sister of the Mediterranean" en *National Geographic Magazine*, Vol. 54, Núm. 2, pp. 177-206.
- BEETON, S. (2011). "Tourism and the Moving Image. Incidental Tourism Promotion" en *Tourism Recreation Research*, Vol. 36, Núm. 1, pp. 49-56.
- BINNEY HARNDEN, P. (1924). "Keeping house in Majorca" en *National Geographic Magazine*, Vol. 45, Núm. 4, pp. 425-440.
- BIDEAULT, M. (2010). "Œuvre de Jules Gervais-Courtellemont" en *L'Iconographie du Caire dans les collections patrimoniales françaises*. París: Sources, pp. 185-194, <<http://journals.openedition.org/inha/4744>> [Consulta: 5 de octubre de 2018].
- BROTONS CAPÓ, M. M., MURRAY MAS, I. y BLÁZQUEZ-SALOM, M. (2016). "Viaje de ida y vuelta, al mito. La contribución del cine a la formación de la iconografía turística de Mallorca" en *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Vol. 36, Núm. 2, pp. 203-236.
- Bulletin de la Société de géographie d'Alger et de l'Afrique du nord* (1901). Algeria: Charles Zamith & Cie.
- (1912). París: Société d'excursions des amateurs de photographie.
- (1913). Toulouse: Photo-club toulousain.
- CHAPPLE, J. M. (1926). *Vivid Spain*. Boston: Chapple Publishing Company.
- CROUCH, D. y LÜBBREN, N. (2003). *Visual Culture and Tourism*. Oxford y Nueva York: Berg.
- DALMAS, R. (1885). *Les Japonais, leur pays et leur mœurs. Voyage autour du monde*. París: Plon-Nourrit.
- (1925). "Le procédé Artigue à deux plaques pour le Portrait", en *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, 252, p. 86.
- DEVOS, E. (2008). "Jules Gervais-Courtellemont à la Salle Charras. De la photographie au cinématographe" en *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 56, <<http://1895.revues.org/4053>> [Consulta: 1 de octubre de 2018].
- (2017). "À travers Le Caire, l'œuvre de Gervais-Courtellemont en Égypte de 1894 à 1911" en *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*. París: Picard,

- <<http://journals.openedition.org/inha/4886>> [Consulta: 4 de noviembre de 2019].
- DMITRI, I. (1939). *Color photography*. Chicago: Ziff-Davis Publishing Company.
- (1940). *Kodachrome and how to use it*. Nueva York: Simon and Schuster.
- "Excursion aux Iles Balears". (19 febrero de 1906). *Figaro, Journal non politique*, p. 4.
- ESPINOSA FERNÁNDEZ, N. (2011). *La fotografía en los fondos de la Hispanic Society of América: Ruth Matilda Anderson*. Tesis Doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha.
- FRIZOT, M. (Ed.) (1998). *A new history of photography*. Köln: Konemann.
- GARÍ, M. G. (2015). "Franceses en las Islas Baleares a partir de registros consulares. 1835-1926" en *MRAMEGH*, 25, pp.185-208.
- GARCÍA ÁLVAREZ, J., PUENTE LOZANO J. y TRILLO SANTAMARÍA, J. M. (2013). "La imagen de España en National Geographic Magazine (1888-1936)" en *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Vol. 17, <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-454.htm>> [Consulta: 9 de octubre de 2018].
- GERVAIS-COURTELLEMONT, J. (1890). *Algérie artistique et pittoresque. Documents d'art et d'histoire, archéologie, mœurs et coutumes indigènes, excursions et voyages, nouvelles et contes d'Orient*. París: Cia Editeurs d'Art.
- (1896). *Mon voyage à la Mecque*. Paris: Hachette et cie.
- (1913). "Gervais-Courtellemont, Jules Claudin, explorateur et publiciste, membre du Syndicat de la Presse Coloniale depuis sa fondation". París: Leonore Archives nationales, L1125063, <http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/leonore_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=COTE&VALUE_1=LH/1125/63> [Consulta: 4 de noviembre de 2019].
- (1923). *La civilisation: histoire sociale de l'humanité*. París: Le Vasseur et Cie.
- (24 de marzo de 1923). "A travers l'Espagne pittoresque: La semaine de Pâques dans la Sierra de Francia" en *L'Illustration*, pp. 289-292.
- (1928). "Spain's Enchanted Isles" en *National Geographic Magazine*, Vol. 54, Núm. 2, pp. 183-198.
- GILLES, D. (1929). *A Road Through Spain*. Philadelphia: The Penn Publishing Company.
- GÓMEZ, M. y LENAGHAN, P. (2009). *El color del sol. La placa autocroma en España*. Madrid y Nueva York: Ediciones El Viso, The Hispanic Society of America.

- HAMMOND, J. D. (2004). "Photography and ambivalence" en *Visual Studie*, Vol. 19, Núm. 2, pp. 135-144.
- HARMER, E. G. (1923). "Balearic Islands. Sea-girt Outposts of Spain" en Hammerton, J. A. (Ed.). *Countries of the world*. Londres: The Fleetway House, Vol. 1, pp. 517-532.
- HAWKINS, S. L. (2010). *American Iconographic: National Geographic, Global Culture, and the Visual Imagination*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- HILL, J. y SCHWARTZ, V. R. (Eds.) (2015). *Getting the Picture: The Visual Culture of the News*. Londres: Bloomsbury.
- "Keeping posted" (mayo de 1937), *The Saturday Evening Post*, p. 112.
- KRAUSE, P. (1985). "Preservation of autochrome plates in the collection of the National Geographic Society" en *Journal of Imaging Science and Technology*, 29, pp. 182-192.
- La Nostra Terra: revista mensual de literatura, art y ciencias* (1928). Palma: Estampa d'en Francesc Soler.
- LAVÉDRINE, B. y GANDOLFO, J.-P. (2013). *The Lumiere Autochrome: History, Technology, and Preservation*. Los Ángeles: The Getty Conservation Institute.
- LECLERQ, J. (1912). *Voyage à l'île Majorque*. París: Plon-Nourrit.
- "L'eclissi solare del 30 agosto 1905 e le sue fotografie ordinarie e tricrome" (1906) en *Il progresso fotografico*, Año XIII, Febrero, p. 27, <<https://ia800100.us.archive.org/6/items/progressofotogra1326unse/progressofotogra1326unse.pdf>> [Consulta: 10 de octubre de 2018].
- MAINARDI, P. (2017). *Another World: Nineteenth-Century Illustrated Print Culture*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- MARESCAL G. (junio de 1908). "Emploi de plaques autochromes en voyage" en *Photo-Gazette*. París: Año 18, Núm. 25, pp. 130-13.
- MILANOWSKI, S. R. (1982). *Factors influencing the Neglect of Color Photography. 1860 to 1970*. Tesis Doctoral. Massachusetts Institute of Technology, <<https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/75914>> [Consulta: 10 de octubre de 2018].
- MOSBY, T. T. (octubre de 1950). "Life is Pretty Soft in Majorca" en *The Saturday Evening Post*, pp. 169-175.
- MULET, M.-J. (2001). *Fotografia a Mallorca (1839-1936)*. Barcelona: Lunwerg Editores.

- (2009). "Fotògrafs de projecció internacional a Les Balears. Motivacions i objectius" en *Estudis Baleàrics*, 94-95, pp. 91-108.
- NARANJO, J. (Ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo. 1845- 2006*. Barcelona: Gustavo Gili.
- NATHALIE, B. (1996). "Les Visions d'Orient de Jules Gervais-Courtellemont" en *Revue d'histoire du cinéma*, Vol. 1, Núm. 1, pp. 53-61.
- OSBORNE, P. (2000). *Traveling light: Photography, travel and visual culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Photography: the Journal of the Amateur* (1903). Londres: Iliffe & Son, Vol.16.
- Report of the Council of the Yorkshire Philosophical Society*. (febrero de 1898). York: Coultas & Volans Printed king Street.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2013). *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*. Gijón: Ediciones Trea.
- SEWELL, T. G. (2008). "The autochrome Proces" en *Il Photoresearcher*. Viena: Europaena Society of History of Cinema, 11, pp. 5-13.
- SCHULTEN, S. (2000). "The Making of the National Geographic: Science, Culture, and Expansionism" en *American Studies*, 4, p. 26.
- The Bootle Free Library Museum and Technical School Journal* (diciembre de 1905), Vol. 4, Núm. 32.
- The British Journal of Photography* (noviembre de 1896), 27. Londres: H. Greenwood.
- VIOLARD, E. (noviembre de 1891). "El *Moniteur* en las Baleares" en *Las Baleares: diario republicano*. Año I, Núm. 164, p. 2.
- WALTON, J. K. (2005). "Paradise lost and found: Tourists and expatriates in El Terreno. Palma de Mallorca, from the 1920s to the 1950s" en Walton, J. K. (Ed.), *Histories of Tourism: Representation, Identity and Conflict*. Cleveland: Chelview Publications, pp. 179-194.
- WEST, L. (1932). *Making an Etching*. Londres: London LTD.
- ZOTTI, C. A. (2008). "El viatge de l'ull i les vistes Lumière" en Mulet, M.-J. y Seguí, M. *Fotociència*. Palma: Govern de les Illes Balears.



EL TURISMO EN LOS NUEVOS IMAGINARIOS DE LA SOCIEDAD DE LAS MASAS CON ALGUNOS DE SUS ANTECEDENTES Y TRANSFORMACIONES ACTUALES

Bernardo Riego Amézaga

Universidad de Cantabria

doi.org/10.18239/coe_2021_156.06

Resumen

La denominada "*segunda revolución industrial*" hará evidente sus cambios en los países económicamente más desarrollados durante las tres décadas finales del siglo XIX, y en el caso español, sus manifestaciones comenzarán mostrarse en los primeros años del siglo XX y traerán prácticas como el taylorismo en el control de la producción industrial y una diversificación y producción en escala que ya había sido ensayada con éxito en otros países pero no todavía en España que seguía condicionada por su economía de base dual.

Además de los cambios económicos, *la sociedad de las masas* consecuencia de esa segunda revolución industrial, posibilita la aparición de fenómenos culturales nuevos que se reflejarán en las revistas gráficas o *magazines*, el cinematógrafo y su visión animada del mundo o la tarjeta postal como enciclopedia visual, mientras que irán apareciendo intensos cambios en las costumbres sociales entre los que destaca el *viaje turístico*, que presenta unas características diferentes a la experiencia romántica del viaje decimonónico.

Este texto reflexiona sobre los imaginarios y las prácticas que esas nuevas formas de viaje turístico van a suponer en los comienzos de la sociedad de las masas en España, en las que emergen nuevas posibilidades por la oferta de la industria fotográfica, que estimula el recuerdo y posibilita la aparición de aficionados que reflejan con sus cámaras el momento de transformación y también de resistencia a la modernidad que se está dando en la sociedad española de comienzos del siglo XX. Un viaje que no solo es físico y territorial sino también mental y cultural. Para

entenderlo mejor se realiza una breve incursión a los antecedentes decimonónicos y a las prácticas culturales del nuevo espectador digital.

Palabras clave: sociedad de las masas, España siglo XX, medios de masas como espacio cultural y mental, viaje y experiencias visuales, fotografía de aficionados, viajeros románticos, espectáculos ópticos, nuevas prácticas culturales del espectador digital.

Abstract

The so-called "second industrial revolution" will make evident its changes in the most economically developed countries during the final three decades of the 19th century, and in the Spanish case, its manifestations will begin to show themselves in the first decades of the 20th century and will bring practices such as Taylorism in the control of the industrial production and a diversification and production in scale that already had been tried with success in other countries but not still in Spain that continued conditioned by its economy of dual base.

In addition to the economic changes, the society of the masses as a result of that second industrial revolution, allows the appearance of new cultural phenomena that will be reflected in graphic magazines, the cinematograph and its animated vision of the modern world or the postal card as a visual encyclopedia, while there will be intense changes in social customs, among which the tourist travel, which presents characteristics different from those of the nineteenth century as a romantic experience.

This text reflects on the imaginary and the practices that these new forms of tourist travel are going to assume in the beginnings of the society of the masses in Spain, in which new possibilities emerge for the offer of the photographic industry, which stimulates the memory and allows the emergence of photographic amateurs, who reflect with their cameras the moment of transformation and also of resistance to modernity that is taking place in Spanish society at the beginning of the 20th century. An experience of the voyage that is not only physical and territorial but also mental and cultural. To understand it better, a brief incursion into the nineteenth-century background and the new cultural practices of the new digital spectator is made.

Keywords: society of the masses, Spain 20th century, Mass Media as a cultural and mental space, travel and visual experiences, photography of amateurs, romantic traveler, optical spectacles, digital spectator, new cultural practices.

Las imágenes son un excelente indicador de las transformaciones sociales y culturales que se han producido en la experiencia del viaje desde el siglo XIX hasta nuestros días, justo en unos momentos en los que está comenzando a abrirse un debate, engarzado con las preocupaciones sobre el medio ambiente y las consecuencias del cambio climático, en el que el turismo masivo comienza a ser visto como una de las consecuencias de la contaminación por los innumerables aviones que cada día vuelan a diferentes destinos transportando a millones de pasajeros que temporalmente pululan por unos aeropuertos convertidos en una suerte de *ciudades flotantes* y por la desmesurada *huella ecológica* que dejan esos viajeros masivos en el breve tiempo en el que transitan un lugar¹. Al mismo tiempo, el turismo es hoy una potente industria que incide de modo notorio sobre la riqueza nacional², y es también un hábito cultural, un indicador del nivel de desarrollo social y una expresión más de la sociedad en la que vivimos, una práctica de consumo junto a otras muchas de las que componen nuestra forma de vida moderna.

Me propongo en este texto hacer un recorrido en torno a los imaginarios que el turismo ha ido configurando a lo largo del tiempo, con una breve incursión a sus antecedentes que están sin duda en el viaje romántico del siglo XIX, en la irrupción del ferrocarril que acortó las distancias y creó la idea de que los lugares eran más accesibles que en el pasado cuando solo eran posibles en diligencia y con largos periodos de lento desplazamiento, un tiempo en los que aparecieron nuevas formas de conocer el mundo a través de experiencias ópticas y a través de las revistas ilustradas. Pero el núcleo de mi argumentación girará en torno a la sociedad de las masas y sus consecuencias que se reflejan en tantos fenómenos que inaugurarán esos *años de vértigo* de los que hablaba Philipp Blom (2010) y del que las imágenes han dejado tantas y tantas huellas. Pretendo con ello reflexionar sobre un aspecto que forma parte de mi interés por el espectador de la modernidad, un aspecto en el que estoy investigando en estos momentos desde la perspectiva española.

¹ La cuestión de los efectos del viaje aéreo sobre el medio ambiente ha dado lugar a proyectos como *atmosfair* que estudia su impacto negativo. Véase: <https://www.atmosfair.de/en/>.

² Según los datos del Consejo Mundial de Viajes y Turismo (WTTC por sus siglas en inglés), El turismo contribuyó con 178.000 millones de euros a la economía española en 2018, lo que supone un incremento del 2,4 % respecto al año anterior y representa un 14,6 % del PIB nacional. Fuente: <<https://www.efe.com/efe/espana/economia/el-turismo-aporto-178-000-millones-a-la-economia-espanola-en-2018-2-4-mas/10003-3916283>>.

No quisiera centrar mi aportación en un mero texto centrado en la historia de la fotografía y el turismo en su reflejo en las imágenes sino que me gustaría hacer también otra incursión más indiciaria, ahora, a nuestro tiempo, al tiempo de ese espectador digital que con sus dispositivos móviles *captura*, más que *contempla* los lugares que visita y descubre, creando nuevas condiciones de experiencia de los viajes, que de algún modo intentaré reflexionar mostrando las actuales prácticas culturales que cada vez están más alejadas de las que fueron comunes en la sociedad de las masas y en sus antecedentes decimonónicos.

1. El viajero antes que el turista. De la impronta romántica a las tecnologías visuales sustitutas de la experiencia del viaje

Antes de que el viaje se convirtiera en la experiencia que hemos conocido en el siglo XX, hubo una serie de mecanismos para conocer otros lugares y realidades y no siempre estuvieron vinculadas al viaje físico. Está bastante estudiado, en el caso español, la imagen que de lugares como España dejaron aquellos viajeros que se aventuraban a recorrer un país exótico, en un momento en el que el gusto romántico excitaba la imaginación europea y España era un destino cercano y más asequible que otros lugares de Oriente, donde viajar era mucho más incómodo y minoritario³. Cómo enseguida veremos, este tipo de viajeros románticos potenciaron una industria de las imágenes fotográficas heredera en gran medida de la tradición de la stampa tanto en sus modos como en su estética visual. Sus experiencias dieron lugar a innumerables publicaciones sobre sus viajes por España, con sus imágenes dibujadas y fotográficas, y al mismo tiempo motivaron un mirada un tanto burlesca de quienes desde nuestro país, estaban adscritos a la modernidad europea y veían que lo que contaban estos viajeros ocasionales, era una comprensión sesgada, desacertada e incompleta de lo que era la verdadera realidad española, tal vez más pobre que la de algunos otros países, pero que, a pesar de la intensa vigencia de formas y costumbres de la sociedad tradicional, en esencia, estaba en la misma senda e idénticos valores que el resto de las naciones de su entorno europeo. Un matiz que, sin embargo, muchos de estos viajeros no querían captar en su experiencia española.

³ Sin duda los trabajos pioneros de María de los Santos García Felguera y su exposición en 1982, *Imagen Romántica de España*, fueron esenciales para entender este fenómeno.

A modo de ejemplo, la *Revista Española de Ambos Mundos* publicaba en 1853, una crítica a un libro recién aparecido en Londres de unos de estos viajeros, llamado W.J. Clark titulado: *Gazpacho o Summer Months in Spain*, en la que ponía de relieve la superficialidad de la descripción de lo español por autores que como Clark:

(...) con tal o cual observación a vista de pájaro desde el cupé de una diligencia, se consideran ya competentemente instruidos y asaz autorizados para hablar excátedra de nuestra península (...) el viajero entra en España sin entender una sola palabra de castellano y sale de ella a los tres o más meses casi en el mismo estado; pero ha visitado con su handbook o manual en la mano, las principales ciudades de Este o Mediodía (...) Ha pasado una semana en la Corte, ha visto una corrida o toros o un baile de gitanos en Sevilla y ya tiene su juicio formado acerca de España y sus habitantes.

Respecto al *gazpacho* que da título al libro y que este viajero dice que es el plato nacional, porque ha visto a todo el mundo, incluso a familias sentadas en la calle, comiéndolo juntas de un perol, el autor español de la crítica al libro dice con mucha sorna que aunque ha publicado en sus páginas la receta, se le ha olvidado anotar el ingrediente principal que es el vinagre (*Revista Española de Ambos Mundos*, 1853: 504-505).

Pero la experiencia del viaje en el siglo XIX no se limitaba a los viajeros románticos, ni por supuesto a los *turistas*, un concepto y una práctica que no existía todavía en la mente de las personas de entonces. Aunque conocer otros lugares era también posible por diversos mecanismos tecnológicos que cobrarán gran importancia en ese siglo. Voy a citar tan solo dos de esos mecanismos tecnológicos adscritos a los valores burgueses que tendrán su importancia y abrirán culturalmente el camino los que se desarrollarán en el siglo XX. El primero y más importante es la nueva prensa *pintoresca e ilustrada*⁴, que, sirviéndose del grabado en madera y en menor medida de la litografía, insertará escenas de ciudades, monumentos y lugares

4 Los conceptos de prensa *pintoresca e ilustrada* de esta etapa del siglo XIX aluden a dos modelos de la denominada "prensa de negocio", un concepto formulado por el historiador Jesús Timoteo Álvarez, para referirse a publicaciones no políticas del XIX que contienen muchas temáticas divulgativas e insertan imágenes, que en el caso de la prensa *ilustrada* son también de actualidad. Ambas tipologías de prensa son los antecedentes de la denominada "prensa gráfica" propia de inicios del siglo XX en la que las imágenes publicadas son fotográficas gracias a la evolución de las técnicas de fotograbado.

relevantes, contribuyendo a una redefinición de lo que será importante para ese nuevo tiempo, y posibilitando la construcción mental de que era posible conocer el mundo sin moverse del salón de casa. Una idea que expresa muy bien el *Semanario Pintoresco Español* en 1839, en uno de sus grabados promocionales, cuando muestra a toda una familia viendo y leyendo la revista mientras se asistía a una visión completa del mundo que se evoca de modo muy evidente en la esfera terráquea que domina la composición de la escena mientras un espejo y un reloj al fondo son dos elementos alegóricos más que funcionales. Antes de que se desarrolle la fotografía, que nace ese mismo año de 1839, el *espejo* es una *alegoría de la prensa* y el reloj bien puede estar aludiendo a la conciencia de aceleración perceptiva que las personas de aquel tiempo tenían respecto a su realidad por los continuos avances de la ciencia y de la técnica que la propia prensa que había heredado la tradición de los ilustrados del *saber útil*, daba a conocer de manera continuada en sus páginas.

El segundo de los mecanismos lo conocemos menos a pesar de que la historiografía ha hecho enormes esfuerzos para ir integrando su comprensión a los fenómenos culturales del siglo XIX, más que a entenderlo como antecedentes de otras tecnologías visuales que emergerán en el tiempo de las masas en el siglo siguiente, como fue el caso del cinematógrafo. Me refiero a los espectáculos ópticos, experiencias segmentadas para los gustos populares y para la sensibilidad burguesa (RIEGO, 2004: 57-76). En 1851, coincidiendo con la exposición universal de Londres, James Wild, un cartógrafo y geógrafo británico instaló en Leicester Square, cerca de los pabellones del Palacio de Cristal, un globo gigante también conocido como *Georama*, en el que los visitantes que accedían a su interior a través de unas escaleras que les situaban en plataformas de diferentes niveles, podían contemplar la imagen completa del globo terráqueo con sus continentes,



1. Grabado promocional del *Semanario Pintoresco Español* en 1839 donde se representa la idea de que toda la familia puede contemplar el mundo desde este tipo de prensa sin necesidad de moverse de casa

ríos y países bien con detalle o con un solo golpe de vista. Se han conservado diversos grabados del Georama de Wild, pero retengo uno que se publicó en Madrid en la revista *La Ilustración* en 1854, en el que se muestra de modo sintético esa experiencia visual de conocer el mundo, en este caso no por el grabado y la prensa, sino por el mecanismo envolvente del panorama pictórico, al que se suman otras muchas experiencias hoy todavía bastante desconocidas en sus mecanismos espectaculares, como las denominadas *proyecciones luminosas* de linternas mágicas, vistas ópticas de perspectiva perfecta, y otros espectáculos de los que nos han quedado los vestigios a través de las placas de linterna, cartones con escenas, vistas estereoscópicas y también placas fotográficas para proyectar aunque es necesario reconstruir los ámbitos de exhibición para comprenderlos mejor históricamente⁵.

No resultan extraños todos estos vestigios de experiencias de viaje en el siglo XIX, que es ante todo el siglo de las



2. Georama de Wild para la gran exposición de Londres publicado por la revista de Madrid "La Ilustración" Madrid, el 22 de febrero de 1854

⁵ En el caso de las linternas mágicas existen hoy algunas experiencias de reconstruir la exhibición con estos aparatos históricos a los que se suele modificar la fuente de iluminación porque es muy difícil contemplar hoy en día las proyecciones con la luz original de un infiernillo de alcohol o de petróleo, pero existe un grupo alemán que está trabajando sobre la arqueología del espectáculo de la linterna tal y como era en el XIX. Un trabajo en DVD muy revelador de algunos de sus logros es el titulado: *Screening the Poor 1888-1914*. Filmuseum.com. Alemania 2011.

imágenes, como el siglo XX lo será de su aumento exponencial. Junto a dibujos y estampas de los viajeros románticos como David Roberts que, en 1832, captó con precisión escenas dibujadas y un tanto idealizadas de Granada y de sus monumentos a los que se sumarán posteriormente libros de viajes tan interesantes como el de Louisa Tenison (1853)⁶ que también captó lugares del sur de España en fotografía en unos momentos en los que la práctica fotográfica era técnicamente muy engorrosa. Pero no todos los que visitaban España como viajeros románticos venían pertrechados con aparatos fotográficos. Una vez pasada la primera década desde la invención de la fotografía, se fue consolidando en torno a las nuevas imágenes químicas toda una industria, que aunque nos parezca hegemónica en lo referente a los retratos de estudio, encontró un nicho de negocio en las vistas de ciudades, monumentos y tipos populares, que posibilitaban que los viajeros llevaran en sus maletas algunos recuerdos visuales de una España pintoresca que autores como Charles Clifford recogía en su conocido folleto *A Photographic Scramble through Spain*, dedicado a un mercado, en su caso esencialmente británico, que deseaba tener recuerdos fotográficos perennes de esas experiencias de viaje, reales o deseadas que existían en aquellos momentos (BULLOUGH AINSCOUGH, 2013: 187-228). La *carte de visite* de vistas de monumentos y ciudades e incluso de reproducciones de obras de arte, son el antecedente de la tarjeta postal ilustrada que nacerá con el desarrollo de las técnicas fotomecánicas en la sociedad de la masas, y la ingente producción de fotografías estereoscópicas captando vistas de todos los países del mundo y asignado estereotipos visuales a cada nación, donde Francia era eminentemente monumental, como España era forzosamente romántica, Rusia exótica o Inglaterra industrial, entre otros muchos clichés culturales fácilmente identificables por los compradores. Esas imágenes difundidas a muchos países con pies anotaciones en el reverso en distintos idiomas, constituyen una experiencia de viaje alternativo, en un tiempo en el que las diligencias de caballos con su fuerza de sangre, habían dejado paso a los ferrocarriles donde los viajeros debían aprender nuevas normas de sociabilidad que podían adquirir en algunas de las publicaciones en las que también se recogían chascarrillos

6 (TENISON, 1853). El libro puede consultarse en red en varios repositorios. Indicamos aquí el de la Biblioteca Digital de Castilla y León. Sobre la figura de Louisa Tenison como fotógrafa en España es muy interesante el trabajo de María de los Santos García Felguera (2008-2009: 23-43), <<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=9083>>.

y anécdotas para hacer ameno el viaje a los compañeros de vagón mientras hacía pensar, comparándolo con el tranquilo viaje de antaño, a autores tan sutiles y lúcidos como Antonio Flores, uno de los escritores españoles más interesantes del siglo XIX, autor en 1865 de la primera novela española de ciencia ficción, *Mañana o la chispa eléctrica*, que, “hoy ya no viajamos, tan solo somos transportados” (FLORES, 1865)⁷.

2. Nuevas tecnologías para un tiempo disruptivo, la sociedad de las masas

Al igual que está ocurriendo hoy, los indicios de cambio que se hicieron evidentes desde comienzos del siglo XX, y las consecuencias de esos cambios fueron un proceso lento y gradual en los diversos países occidentales. En sociedades más desarrolladas industrialmente, como la norteamericana, lo que hoy conocemos como *segunda revolución industrial* comenzó a manifestarse en el último tercio del siglo XIX, la economía de escala se fue imponiendo a métodos de producción artesanos, aparecieron las marcas como elemento diferenciador de las características de los productos y la publicidad como un instrumento para que esa producción en cadena que se estaba dando en diversos sectores, no solo en el automovilístico, pudiera ser absorbida por unos consumidores que se convertirían de ese modo en una reserva constante de compradores de bienes y servicios estimulados por los nuevos modelos psicológicos de seducción publicitaria como el AIDA⁸, a la vez que representaban esa vida moderna en las costumbres, en los gustos y en las apariencias que se iban separando de lo que había sido habitual en las décadas anteriores.

⁷ Hemos manejado la edición original de 1865, la referencia a los viajes en tren y en diligencia se encuentran en el tomo segundo “Hoy” que se publicó por primera vez en 1855 en plena efervescencia española de la construcción ferroviaria.

⁸ En 1898 se hizo la primera formulación del modelo AIDA (Captar la Atención, para atraer el Interés y despertar el Deseo para realizar la Acción de compra. Es uno de los paradigmas de la publicidad comercial de base “científica” basada en las formulaciones del conductismo. Una de las consecuencias de este modelo es la importancia de las imágenes en el mensaje publicitario que atrae la atención del lector del periódico o del espectador de carteles o de los anuncios del cinematógrafo. La cultura de la persuasión publicitaria alcanzará uno de sus hitos más notables con Edward Bernays autor de *Propaganda*, publicado en 1928, y que supuso la institucionalización de modelos que moldearán los gustos de la opinión pública en torno a nuevas costumbres y valores inducidos por la publicidad.

Todos esos cambios productivos y sus consecuencias fueron conociéndose en España en primer lugar por la prensa antes de que más tardíamente llegasen a implantarse entre nosotros. Las revistas ilustradas fueron publicando informaciones y grabados del trabajo en cadena en ámbitos tan singulares como los mataderos de Chicago que por medio de esa segmentación producían unas enormes cantidades de carne al día que abastecían a ciudades de ese tamaño, mientras tanto, las revistas de divulgación científica mostraban como esa producción en escala industrial afectaba a todos los sectores, incluido el fotográfico, que producía placas secas que hacía innecesario que los profesionales se preparasen sus propias emulsiones para las tomas, y de paso abrían el camino a otro segmento de usuarios, los *aficionados*, de los que enseguida hablaremos.

Una de las cosas que más llama la atención es que las nuevas tecnologías que van a contribuir al cambio que dará lugar a la sociedad de las masas están presentes en España en tiempos muy similares al resto de los países. No hay apenas retraso en su llegada e implantación, pero si hay una escala de uso considerablemente menor a la de otros países. En algunos sectores en los que tenemos datos más precisos como es el caso de la radio, el porcentaje de muy menor uso frente a otros países europeos es evidente⁹, en otras innovaciones como la música grabada en los fonógrafos de Edison aunque no tenemos datos de adquisición entre los españoles, es evidente que la renta disponible debió limitar su compra y hoy es difícil encontrar en los anticuarios españoles este tipo de productos lo que no ocurre en otros países cercanos, como por ejemplo Inglaterra, donde los cilindros de sonido con música grabada se encuentran a millares.

A los efectos prácticos y a la vista de los datos, estimo que las prácticas productivas modernas derivadas de los modelos establecidos en la segunda revolución industrial, debieron implantarse de modo efectivo entre nosotros en la década de los años veinte, y uno de los sectores que lo impulsó fue sin ninguna duda el de la telefonía, tras la creación en 1924 del monopolio telefónico que dio lugar a una actividad de entonces alta tecnología de consumo, y a empresas que trabajaban por primera vez

9 Tenemos datos precisos del uso de la radio por los particulares en España gracias a que era una actividad regulada por la administración y el historiador del medio, Ángel Faus, encontró los registros de autorización. Los datos de utilización en la década de los años treinta revelan una escala muy pequeña respecto a la de otros países europeos. Véase (FAUS, 2007).

con métodos tayloristas¹⁰. Pero en esa economía dual en la que se movía la sociedad española, la modernidad en las formas de vida iba penetrando en sus muchas manifestaciones mientras las costumbres tradicionales se resistían a desaparecer incluso en las grandes ciudades que constituían el motor en los que se hacía muy evidente ese tiempo nuevo¹¹.

Volvamos a la experiencia de los viajeros y al nacimiento del fenómeno del turismo. A comienzos del siglo XX persiste en el imaginario la idea del viajero romántico que viaja al pasado exótico español, pero las imágenes que lo captan son las de algunos fotógrafos que han entendido muy bien el nuevo negocio de masas que está comenzando y ofrecen estudios donde disfrazados de árabes los turistas pueden fotografiarse en escenarios que recuerdan a la Alhambra de Granada y otros hitos del pasado árabe en España. Rafael Garzón y Rafael Señán crearán para ello en febrero de 1889 un estudio en Granada con gran éxito para los turistas que ahora simulan ser viajeros románticos y se fotografían disfrazados en unos decorados de estudio en los que la ficción se transforma en realidad fotográfica en unas imágenes que hoy nos evocan más una suerte de escenas de foto fija del primer cinematógrafo que a fotografías de estudio convencionales. A la fórmula de éxito creciente de ese tipo de estudios con decorados de monumentos árabes, aparecen pronto otros fotógrafos como Abelardo Linares en el mismo Granada, Julio Beauchy en Sevilla o los Garzón en Córdoba¹² que aprovechan la veta de negocio que se acaba de abrir. Son por tanto prácticas fotográficas comerciales que anuncian los cambios que están llegando a las culturas del viaje, y tienen la virtud de evocar las viejas tradiciones de aquellos viajeros románticos con los que quieren identificarse unos turistas que ya están viviendo en un entorno cultural y tecnológico bien diferente.

10 Véase (CARANDELL y RIEGO, 1992).

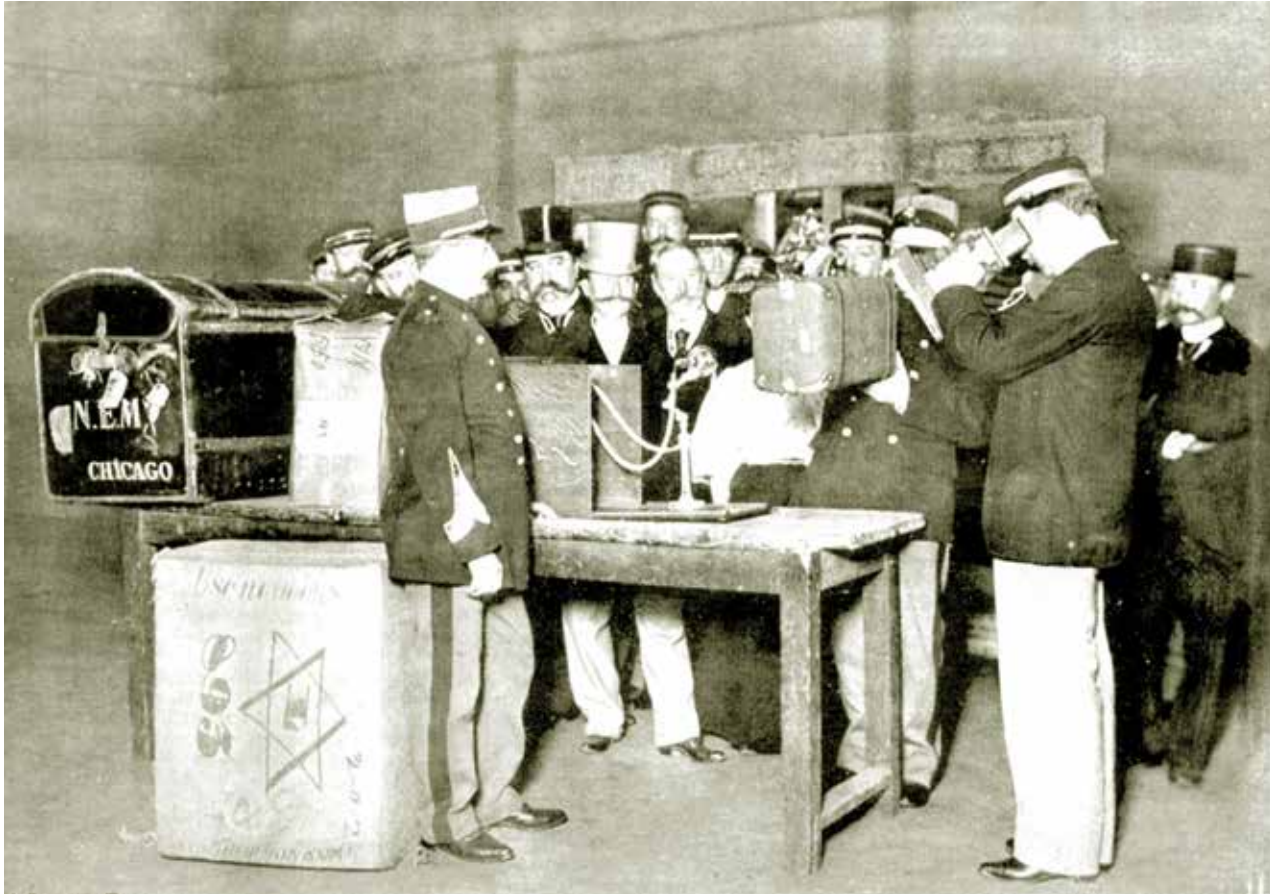
11 Una visión de ese nuevo tiempo impulsado por la sociedad de las masas en España está muy bien compendiada en el trabajo de (FUSI, 1999).

12 En 2017 se presentó en el archivo municipal de Córdoba una exposición titulada “*Los Garzón: Kalifas de la fotografía cordobesa*” que mostró esta tipología de fotografías comerciales de turistas que como muy bien nos mostró en las jornadas la historiadora María de los Santos García Felguera, es necesario conservar los elementos que han pervivido de estos estudios por su enorme importancia cultural.



3. Rafael Garzón. *Turistas en su estudio de Sevilla en una escena que es un auténtico pastiche cultural mezclando la Alhambra con el paisaje de la ciudad hispalense*. Ca. 1910. (Colección particular)

Porque al igual que ha ocurrido en nuestro tiempo con las tecnologías digitales disruptivas que han cambiado nuestras formas de relación y uso de la información, las grandes invenciones que posibilitarán el cambio, estrictamente hablando, pertenecen al siglo XIX. Repasemos algunas de ellas: el cinematógrafo en su versión americana es de 1891 y en su versión europea se presentará en 1895, el fotograbado que contribuirá a hacer omnipresente la iconosfera contemporánea y amplificará las nuevas costumbres y los valores de la modernidad, comenzará a utilizarse tímidamente en algunas revistas españolas en la década de 1880, si bien el hito fundacional lo podemos establecer en el reportaje del terremoto de Andalucía que se publicó en imágenes de fotograbado en *"La Ilustración"* de Barcelona en Febrero de 1885, tiempos muy similares a las de otros países. En el caso de la tarjeta postal ilustrada y sus potentes imaginarios de lugares a conocer, cuya implantación y éxito es otra de las consecuencias del auge de los procesos fotomecánicos, aunque



4. París, aplicación de los Rayos-X al reconocimiento de los equipajes en las aduanas. Examen radioscópico de una maleta. Publicado en la "Ilustración Española y Americana" el 15 de julio de 1897

ya hay ejemplos en los últimos años del siglo XIX, también como el cinematógrafo y la prensa gráfica son expresiones que alcanzarán su plenitud en el nuevo siglo XX¹³.

Y de pronto, desde comienzos del siglo XX, las imágenes crecen en tamaño en los espacios de las páginas de las revistas, donde muestran incesantemente un mundo lleno de novedades mientras el espacio de los textos disminuye para desesperación de la alta cultura que no entiende el mal gusto de las clases populares que prefieren ver a leer. El cinematógrafo se convierte en una enorme atracción popular y en los catálogos de los primeros productores de películas, las imágenes turísticas están muy presentes. Basta contemplar el catálogo Lumière, que Jean Claude Seguin reconstruyó con motivo del centenario del cine en 1995, para comprobar como el nuevo mercado que se estaba abriendo en las exhibiciones cinematográficas incorporaba muchas vistas convencionales de lugares en los que se viajaba por medio del nuevo invento de la entonces denominada *fotografía en movimiento*. Así, en el caso español, tenemos filmaciones tempranas de corridas de toros en Barcelona, procesiones en Sevilla o vistas del centro de Madrid, entre otras ofertas que también incorporaban lugares y acontecimientos de otros países, siguiendo las pautas visuales y temáticas que ya estaban presentes en la industria estereoscópica o en la creciente tarjeta postal ilustrada que estará conectada con los espacios visuales del naciente cinematógrafo por mor de mecanismos como el *bloc postal*, que a modo de secuencias, compendia los hitos de una determinada localidad o dotaba a las historias de una narrativa similar a una breve historia cinematográfica.

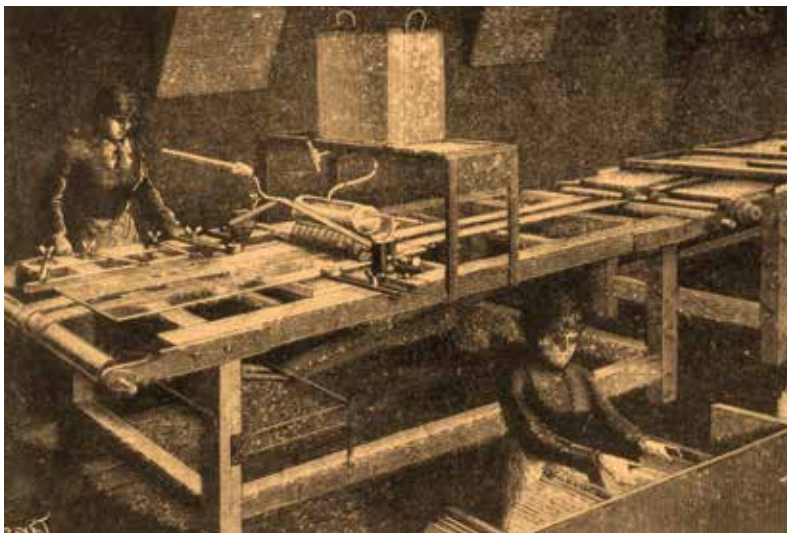
Si el fotograbado y el cinematógrafo amplían la visión del viaje a través de sus mecanismos gráficos y lo hacen de modo creciente desde comienzos del siglo XX, lo cierto es que la publicidad hace más y más presente la idea del viaje y del nuevo viajero que ahora es ya claramente un turista, una persona que hace un "tour". Es decir, una vuelta o un paseo rápido por un mundo cada vez más cercano y abierto, pero solo para unas clases pudientes que se lo pueden permitir. En 1919, la Compañía Trasatlántica ofertaba un crucero de dieciocho días entre Barcelona y Nápoles

13 Remito para esta temática al libro sobre la historia de la tarjeta postal ilustrada en España de la que fueron autores en 2011, Isidro Sánchez Sánchez, Rafael Villena Espinosa, Esther Almarcha Núñez-Herrador, Martín Carrasco Marqués y Bernardo Riego Amézaga con el apoyo del documentalista Oscar Fernández Olalde: *España en la tarjeta postal. Un siglo de imágenes*. Barcelona. Lunwerg Editores.

pasando por Marsella y Génova y visitando monumentos y paisajes al precio de doscientas cincuenta pesetas en primera clase y ciento setenta y cinco pesetas en segunda clase. Un precio que no era precisamente asequible a los sectores más populares de la población ni tan siquiera a las clases medias. Las revistas como *Blanco y Negro* o *La Esfera*, publicaban dibujos de artistas del momento en el que las personas que se representaban preparadas para el viaje pertenecían por su apariencia a las clases altas de la sociedad española. Pero el turismo ya formaba parte en esos años del imaginario cultural y así estaba presente en multitud de noticias y manifestaciones. Cuando se presentan los Rayos-X en 1895, unos meses antes que el cinematógrafo de los Lumière, al poco tiempo ya se anuncia que entre los usos que va a tener, uno de los importantes será el control de maletas en las aduanas, una expectativa tecnológica que entonces no pudo desarrollarse y se quedó en experimento porque pronto se descubrió la peligrosidad de aquella "luz que no se ve", como denominaban en la época a la nueva tecnología que hacía visible el interior de la materia. El turismo está lleno de expectativas futuristas como ocurre en las colecciones de postales que se editan para celebrar el nuevo siglo y en los que se imagina cómo será el próximo siglo XXI, en el que numerosos turis-



5. *Mediadores del turismo moderno.* Anuncio de una agencia de viajes en Barcelona en 1911. (Biblioteca de Cataluña)



6. La segunda revolución industrial también afectó a la Fotografía con la fabricación en escala de placas, rollos y emulsiones. "Aparato para fabricar las placas de gelatino-bromuro" publicado en 1891 en la revista de divulgación científica "La Naturaleza" Madrid, 1891

tas apiñados conocerán el fondo de los mares en barcos submarinos o viajarán en ingenios voladores que en nada evocan a nuestra conocida aviación comercial. Los viajes se constituyen en una industria creciente que necesita *mediación* y *especialización* y así lo explican los anuncios de las agencias de viajes que ya a comienzos de la década de 1911 se ofrecen en ciudades como Barcelona. El turismo, como otras manifestaciones de la vida moderna que se están instituyendo en las ciudades, son una actividad que lentamente está traspasando de las clases altas, que se pueden permitir los grandes viajes, a las clases medias urbanas que van a reformular o reinventar la tradición del descanso estival que se convertirá para los

habitantes urbanos en el denominado *veraneo*, para el que será necesario añadir un elemento que aporte un singular valor a esa experiencia: el recuerdo fotográfico.

La Fotografía se había mantenido como una actividad profesional a lo largo del siglo XIX. Lo cierto es que su práctica no era tan sencilla y se requerían de unos conocimientos que lo mantenían alejados de la mayoría de las personas. Es cierto que existían algunos fotógrafos *amateurs*, cuyas prácticas no eran comerciales, pero requerían de conocimientos similares a las de los profesionales. Las corrientes esteticistas de la fotografía con prácticas como el *pictorialismo* crearon una nueva categoría de fotógrafos, que se dedicaban a captar imágenes con cámaras cada vez más ligeras, con placas fotográficas industriales que podían revelarse en laboratorios propios porque existía una gran oferta de productos disponibles para realizar estas tareas. El aficionado fotográfico surgió en estos años y captó en placas de cristal ese tiempo que se estaba transformando, y eso explica que en las colecciones familiares

que de tanto en tanto aparecen en los desvanes, las temáticas que muestran las actividades tradicionales son tan recurrentes. El concepto de cambio y transformación está presente en esa nueva categoría de fotógrafos, los aficionados, que en la mayoría de los casos no tienen intenciones esteticistas, sino que tienen en sus manos un instrumento de recuerdo, sofisticado como era el sistema fotográfico, pero que ya es accesible para más personas que los fotógrafos profesionales.

Pero posiblemente en las prácticas fotográficas asociadas al recuerdo es donde sea posible ver con mucha más nitidez la consecuencia de la segmentación que ha propiciado la segunda revolución industrial. Si la industria fabrica emulsiones que coloca en placas y rollos flexibles, se necesita que exista una reserva de consumidores que usen esos nuevos productos y les proporcionen sentido cultural y sobre todo personal. Ese es precisamente el hallazgo industrial de George Eastman con su cámara "detective" Kodak, que al igual que hizo Henry Ford con las personas, al convertirlas en chóferes para vender automóviles realizados en sus cadenas de montaje, Eastman consiguió que para captar los recuerdos del veraneo y otros momentos singulares era necesario convertir a las per-

No desperdicie usted su veraneo este año.

No desperdicie admirables ocasiones de perpetuar sus momentos de felicidad. En sus excursiones por el campo, en sus paseos por la playa, en sus jiras, en sus viajes, hallará usted motivos para hacer hermosas instantáneas, que en años venideros le recordarán días felices.

Antes de partir de vacaciones, adquiera usted un **"Kodak"**

Unos minutos son suficientes para aprender el manejo de un "Kodak", y todas las operaciones se hacen en plena luz.

Hay 23 modelos diferentes de "Kodak".
Desde 59 pesetas, y "Bromides", para niños,
desde 20 pesetas.

Pida Catálogo gratuito, gratis, en forma de cualquier recortador de artículos fotográficos, o directamente a

Kodak S. A.
Madrid: Puerta del Sol, 4 y Gran Vía, 23. - Barcelona: Penedas, 3 y Paseo de Gracia, 22.
Sevilla: Campaña, 10.

7. Coincidiendo con la emergencia de la sociedad de las masas, surge en España una clase media alta, de base moderna y homologada a los gustos europeos, que consume nuevos productos como la fotografía de aficionado que éste anuncio de Kodak estimula. Publicado en "Blanco y Negro" Agosto 1924



8. Una aficionada en la localidad cántabra de Ontaneda a comienzos del siglo XX (Colección Archivo UC)

sonas en fotógrafos aficionados, despiezando el proceso fotográfico; dejando al consumidor la parte fácil que muy claramente explicaba el eslogan de promoción de la nueva fotografía para los nuevos aficionados: *"usted apriete el botón"* —mientras se trasladaba a la industria de la producción en cadena la parte engorrosa— *"que nosotros hacemos el resto"*. De ese modo, nace toda una industria de la fotografía de aficionado, que exalta la importancia del recuerdo en los veraneos y los viajes, una industria basada mayoritariamente en mano de obra femenina que construye cámaras baratas, y que también trabaja en los laboratorios revelando y positivando los rollos flexibles que los clientes depositan, porque en la cadena de producción de las imágenes fotográficas, el cliente aprieta el botón, espera y en unos días recibe sus fotos inicialmente de aspecto circular, producidas por una industria que ha llevado la cadena de montaje a la construcción de los recuerdos fotográficos.

Y Kodak especialmente, pero también otras industrias europeas similares como la alemana Agfa, se lanzan a configurar un imaginario de la foto del verano y del recuerdo, de la experiencia esencial y necesaria del viaje que tiene que ser fotografiado para que no se olvide. Estamos, como decíamos líneas más arriba, en el modelo publicitario de la AIDA, y la chica moderna, con el vestido veraniego de rayas y la cámara en la mano que comienza a difundirse en los primeros años del siglo XX, nos recuerda en los anuncios de la prensa y en las carterillas donde se entregan los negativos y las copias, que hay muchas situaciones en las vacaciones que hay que perpetuar en el recuerdo fotográfico, inesperadas e inéditas en la experiencia cotidiana como sugiere uno de los anuncios españoles de Kodak de 1905:

¡Cuántas veces habrá lamentado usted no haber tenido a mano un aparato Kodak para perpetuar algún incidente inesperado que no volverá a presenciar usted en su vida!

La visita de un submarino
 Un hidroplano que ameriza,
 Un enorme cetáceo arrojado por el mar
 Las múltiples y divertidas escenas de playa.

O, dicho de otro modo, la vida moderna contiene situaciones y experiencias nuevas que nunca se pueden perder, y como recuerda ese anuncio, "*las vacaciones sin Kodak pronto se olvidan*" y apenas son suficientes unos minutos para aprender a manejar una de estas cámaras que ya no necesitan del conocimiento de los fotógrafos profesionales¹⁴.

La conjunción de las revistas gráficas mostrando el mundo en fotografía, el cinematógrafo y sus secuencias proyectadas en las barracas de lugares cercanos y lejanos para fascinación de las clases más populares, la tarjeta postal ilustrada como una enciclopedia visual completa de lugares que circulan incesantemente por las redes postales, difundiendo un tiempo de modernidad al que se suman los recuerdos privados de la fotografía de aficionados, constituyendo todo el conjunto un *ecosistema de imágenes* como nunca había existido en el pasado y fijaran toda una cultura de la realidad que estará vigente hasta nuestros días, cuando la opulencia de las imágenes digitales permiten en estos momentos atisbar ya algunos cambios que están superando los modos de producción y difusión instituidos en los comienzos de la sociedad de las masas.

3. Las experiencias ante el viaje del espectador digital: capturar sin contemplar

Las prácticas culturales del turista han mutado como lo han hecho prácticamente todos los procesos y fenómenos que se crearon en el tiempo de la modernidad. No ha ocurrido ningún cataclismo al estilo cinematográfico, sino que todos los cambios se han producido lenta y paulatinamente y paradójicamente en tiempos muy cortos y cada vez más acelerados, desde que en la década de los años ochenta fue introduciéndose la microinformática en los procesos de información y sobre todo, cuando en la década siguiente apareció la telefonía móvil, al principio como

14 Contamos con un trabajo que resume muy bien toda esta nueva cultura fotográfica de los nuevos aficionados centrado en el mundo femenino, con imágenes de la colección de Martha Cooper que muestra una visión muy exhaustiva de imágenes muchas del turismo y el veraneo. Véase (JACOB, 2011).

una extensión de la telefonía particular, solo que sin cables, y poco a poco, fueron implementándose en los terminales funciones que nadie asociaba históricamente a ese dispositivo, como las cámaras fotográficas y videográficas. La extensión de las *infospistas* que pusieron a disposición de los usuarios anchos de banda inéditos en los primeros tiempos de internet¹⁵ y el desarrollo de diversas aplicaciones de mensajería instantánea han posibilitado nuevas formas de comunicación interpersonal y maneras desconocidas de uso de las imágenes, algo que un autor como Patriche Flichy (2003), denominó con gran acierto los *selfmedia* en oposición a los *mass media* que emergieron en el tiempo de la modernidad. Si la comunicación digital es ahora eminentemente *horizontal*, los procesos culturales con las imágenes derivados de la sociedad de las masas eran, por su propia naturaleza, *verticales*. Una postal ilustrada, por ejemplo, era fruto de una edición y al mismo tiempo consecuencia de una elección por parte de quien la compraba y la circulaba por las redes postales. La propia naturaleza de la fotografía ha mudado de su estructura fotoquímica a la intangibilidad de los bits con su ubicuidad y densidad, y autores como Fred Ritchin (2009) o Joan Foncuberta (2010), han sabido reflexionar sobre lo que suponen los nuevos usos y sobre todo sus consecuencias culturales y sociales que han alterado en muy poco tiempo hasta la propia identidad de lo que entendemos como fotografía.

Si en la década de los ochenta y los noventa quienes intentaban explicar la sociedad digital escribían de un modo fascinado y muy acrítico, y ahí están los libros de Nicholas Negroponte y su *Being Digital* publicado en 1995, e incluso el de Bill Gates en ese mismo año *The Road Ahead*, que aquí se tituló *Camino al futuro*, en los albores de la eclosión social de la Internet, en estos momentos los diversos autores que abordan los fenómenos culturales de la digitalidad proyectan, por lo general, una mirada más crítica sobre un tiempo que es evidentemente diferente al de la modernidad pero que, a pesar de las reiterativas posiciones *adanistas* de la industria digital, que proclama que todos los fenómenos que se producen en su seno no tienen antecedentes, cada vez desde la historia encontramos más continuidades y conexiones con el pasado en las nuevas formas sociales y culturales que se están produciendo en los modos de comunicación digital. Algo que para alguien

15 Para entender todo este proceso histórico, contamos con el trabajo de Armand Mattelart (2002).

que haya sido un historiador mínimamente atento a los impactos de las tecnologías es bastante evidente. Sin duda, el autor más relevante en esa línea ha sido Nicholas Carr comparando las redes eléctricas de inicio del siglo XX con las nuevas redes digitales y la denominada *nube*, un paradigma más comercial que real y que encubre una estrategia de posicionamiento en el tráfico de la información que se ha configurado para la nueva economía de base digital como el nuevo *petróleo* del siglo XXI (CARR, 2009).

Pero no es mi intención desviarme hacia ese campo apasionante para quienes nos dedicamos a la historia y de modo singular a la historia de las imágenes, como son las conexiones y las desconexiones de la modernidad con la cultura digital, pero si me interesa centrarme en este texto en las nuevas prácticas culturales que el turismo ha implantado en los últimos años gracias a los dispositivos digitales que captan imágenes y sobre todo en la transformación cultural en los modos de contemplar y hacerlas circular, que se ha producido por un desplazamiento histórico del consumo y producción de las imágenes. Frente al tiempo de la modernidad que hacía necesaria una mediación tecnológica en la producción de las imágenes y tenía una difusión de las mismas a través de canales institucionalizados, llámense prensa o redes postales, por ejemplo, ahora es cada persona el que se convierte en *productor* y *consumidor* al mismo tiempo de las imágenes que crea y pone en circulación por las redes sociales, saturadas de imágenes que se envían, se comentan, muchas se almacenan y se borran enseguida en la memoria de las personas a la velocidad que aparecen otras nuevas, tal vez banales pero fuertemente cargadas del valor de lo personal. Esa figura del *prosumidor*, tan de moda en los análisis de los comportamientos comunicativos de los usuarios digitales, supone una novedad evidente como lo fue la irrupción de los *aficionados* en el tiempo de la modernidad que ya vimos en el apartado anterior.

Fue Lewis Mumford, quien, en un trabajo memorable en plena consolidación de la sociedad de las masas, nos hizo comprender que la aparición de una nueva tecnología, en muchos casos especializa a la que sustituye¹⁶ (MUMFORD, 1934) y la sustituida adquiere una singularidad que en su uso cotidiano no tenía. W.M. Ivins

16 Una edición española de 1998 en Alianza Editorial.



9. Las nuevas prácticas culturales del espectador digital se evidencian en los viajes turísticos y sobre todo en los museos. Escena captada por el autor de este texto en el Louvre en noviembre de 2017

Jr. (1975)¹⁷ lo entendió muy bien en el tránsito funcional que se produjo de la estampa a la fotografía, y en estos momentos es muy interesante la persistencia en ciudades turísticas de esos dibujantes de caricaturas y de imágenes realizadas con su habilidad manual con el papel y con el lápiz que contrastan con esos viajeros actuales que toman miles de imágenes en las memorias electrónicas de sus dispositivos pero que aún siguen dando algún valor a esas técnicas anticuadas que ahora son simplemente anecdóticas para ellos y por eso se ofertan en los lugares más turísticos de las ciudades más vi-

sitadas. Posar ante un dibujante en un tiempo digital y ante unas *iconosferas* tan saturadas como las que tenemos, es una evocación a unos tiempos que ya no parecen que vayan a tener continuidad cultural alguna, aunque sin duda aluden a las predicciones de Mumford o Ivins respecto a la especialización y a la sublimación de tecnologías gráficas ya superadas. Si con la fotografía fotoquímica la experiencia del viaje se certificaba con la presencia ante los lugares visitados, ahora los lugares no son nada más que una suerte de fondo fotográfico o un mero decorado para hacerse unos *selfies* narcisistas donde lo relevante es que el monumento *entre* lo más posible en la composición y en muchos casos, es la pose del retratado, la que ocupa más espacio que el espacio turístico. Una pose que ya no acostumbra a ser estática y más o menos hierática, siguiendo las convenciones creadas por el retrato fotográfico desde el siglo XIX. Ahora hay que saltar ante la cámara, representar algo diferente a la quietud ante la toma o crear cualquier tipo de ambiente visual

17 La edición original titulada: *Prints and Visual Communication* es de 1953.

en el que los personajes niegan conscientemente la propia tradición fotográfica del recuerdo que supone el viaje turístico y que se fue configurando lentamente.

Desde hace unos años me dedico a fotografiar a los turistas en sus ambientes y en captar sus prácticas culturales con las imágenes. Lo he contado en algún texto anterior, que, para mí, fue una revelación un suceso que me ocurrió en 2013 en el British Museum de Londres, cuando estaba fascinado en una de las salas egipcias, contemplando la complejidad simbólica con las imágenes que tenían aquellas personas que cuatro o cinco mil años antes nos precedieron en otra cultura diferente como lo fue la egipcia. Antes había comprobado algunas de las interesantes apreciaciones que Ernst Gombrich había escrito sobre los vasos etruscos y como los que creaban las imágenes sobre ellos, en lugar de reproducir convenciones visuales, miraban ya a la realidad y así la reproducían. Estaba absorto en todo eso y de repente entró en la sala egipcia donde me encontraba un numeroso grupo de turistas con sus cámaras y las de sus teléfonos móviles. Fue en ese momento cuando me di cuenta del cambio que se había producido: nadie miraba a lo que contenían las vitrinas de la sala, solamente lo *capturaba* con sus cámaras, alguno de los visitantes, sin duda un poco más sofisticado, tomaba una foto de la cartela explicativa, e inmediatamente pasaban a la vitrina siguiente donde repetían la misma operación. No necesitaban contemplar, tan solo capturar y capturar, porque esa producción de imágenes continuas es el reverso del propio consumo que significa hoy el viaje turístico, una búsqueda incesante de lugares esperados y conocidos a través de los medios de masas antes de llegar físicamente a ellos.



10. La pervivencia de antiguas técnicas en los lugares más emblemáticos para el turista, confirman las teorías respecto a la especialización de modos de representación que de nuevo se cumplen en el tiempo de la imagen digital y las densas iconosferas actuales. Turistas haciéndose una caricatura en la plaza de España en Roma en abril de 2015 (Fotografía tomada por el autor de este texto)



11. Una turista representando ante el cuadro "El grito" de Edward Munch en la Galería Nacional de Oslo en agosto de 2018. El nuevo espectador digital ha alterado las pautas de distancia cultural que eran habituales históricamente. (Fotografía tomada por el autor de este texto)

Pero donde mejor puede entenderse hoy en día al nuevo espectador digital es en los museos. Basta ponerse a la cola ante alguno de los iconos pictóricos y tan solo esperar a que el visitante actúe. Y vaya si lo hace. De nuevo el cuadro como cualquier monumento arquitectónico se convierte en un fondo para su ego. En 2017, capté una escena de un grupo ante la Mona Lisa en el museo del Louvre en la que a nadie le importaba el cuadro, pero era necesario que en todas sus imágenes apareciera como parte de la escena y de la experiencia del viaje. Entre las imágenes

que más me impresionan de las que he captado, hay una en el Moma de Nueva York, en la sala donde está la obra de Picasso *Las señoritas de Avignon*, junto a otras piezas artísticas muy relevantes del tiempo de las vanguardias, en las que un grupo numeroso de personas sentadas está contemplando las capturas realizadas en sus dispositivos, alguno mirando incluso la pantalla de su audio guía, mientras se encuentran rodeados de cuadros representativos de un momento central de nuestra cultura occidental, que nadie de ellos está mirando porque lo que interesa a estos visitantes es lo capturado con sus máquinas, no el objeto artístico en sí, ni los propios significados históricos o presentes que pueda tener.

Pero la experiencia más sorprendente que he tenido ante este nuevo espectador digital que ya no va al museo a *contemplar* sino a *posar* ante las obras de arte,

la tuve en 2018, en la Galería Nacional de Oslo ante *El Grito* de Edward Munch. Por primera vez me encontré que los visitantes no solo reproducían las nuevas prácticas culturales de la digitalidad, sino que imitaban el contenido del cuadro para que algún acompañante lo captase con su dispositivo móvil. Para mí fue muy turbador porque, por primera vez, descubrieron mis intenciones, que no eran las de un turista más esperando su turno, sino un cazador de esos nuevos usos de las imágenes y hubo una pareja que posaron para mí esperando que sacara la mejor toma posible de su representación. Perdí en aquel momento el placer del cazador de imágenes solitario y emboscado, pero no desaproveché la ocasión, aunque los mejores ejemplos para reflexionar siguen siendo para mí las tomas imprevistas, las que revelan inadvertidamente los cambios que se han producido en un espectador icónicamente opulento que, finalmente, opta por darse la mayor preferencia en la escena sobre los propios productos culturales que visita y ahora integra todo eso en su propio recuerdo y experiencia visual sin las pautas de respeto y distancia que fueron características en el pasado.

Estamos en una nueva etapa de la historia de las imágenes que se revelan muy bien ante el fenómeno del viaje. Un tránsito sin duda hacia otras formas culturales que aún no se han desvelado todavía en su totalidad porque a pesar de la cantidad exponencial de iconos que consumimos, seguimos teniendo preferencia por el realismo fotográfico frente a otros modos de representación del mundo que conocemos. Un realismo que tal vez mute a otras premisas y valores para las generaciones venideras. Unas generaciones que serán, sin ninguna duda, más tecnológicas que las nuestras y con otras posibilidades que ahora apenas se adivinan en lo que de momento se denomina *postfotografía*. Pero lo que vaya a ocurrir ya no forma parte del análisis histórico. A nosotros solo nos queda constatar que tras un largo viaje con las imágenes estamos en un momento en el que como muy bien comentaba hace algún tiempo Ernst Jünger:

Vivimos una época de transición, de claroscuro, en la cual los fenómenos netamente definidos se hacen raros. Los antiguos valores no tienen ya curso y los nuevos todavía no se han impuesto. Es un mundo en el que un cuerpo hace sombra sobre el otro¹⁸.

18 Citado en (PATIÑO, 2017: 29).

Bibliografía

- BULLOUGH AINSCOUGH, R. (2013). "A photographic Sramble through Spain. El papel del libro de Charles Clifford en la divulgación de una imagen de España" en *Index. Communication*, 3, pp.187-228.
- BLOM, P. (2010). *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*. Barcelona: Anagrama.
- CARANDELL, L. y RIEGO, B. (1992). *Telefonía, la Gran Evolución*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- CARR, N. (2009). *El gran interruptor. El mundo en red de Edison a Google*. Barcelona: Deusto.
- GARCÍA, M S. (2008-2009). "Viajeras, fotógrafas y turistas en el siglo XIX" en *Imatge i turisme Estudis balearics*, 94-95, pp. 23-43, <<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=9083>>.
- FAUS, A. (2007). *La radio en España (1896-1977)*. Madrid: Taurus.
- FLICHY, P. (2003). *Lo imaginario de Internet*. Madrid: Tecnos.
- FLORES, A. (1865). *Ayer, hoy y mañana. La fe, el vapor y la electricidad*.
- FONCUBERTA, J. (2010). *La Cámara de Pandora. La Fotografí@ después de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FUSI, J. P. (1999). *Un siglo de España. La Cultura*. Madrid: Marcial Pons.
- IVINS Jr., W. M. (1975) *Imagen fotográfica y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- JACOB, J. P. (Ed.) (2011). *Kodak Girl*. Göttingen: Ed. Steidl.
- MATELART, A. (2002). *Historia de la Sociedad de la información*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- MUMFORD, L. (1934). *Técnica y civilización*. s.l.: Alianza Editorial.
- PATIÑO, A. (2017). *Todas las pantallas encendidas*. Madrid: Ed. Fórcola.
- Revista Española de Ambos Mundos* (1853). Madrid: Crónica Literaria, pp. 504-505.
- RIEGO, B. (2004). "Visibilidades diferenciadas: usos sociales de las imágenes en la España Isabelina" en ORTEGA, M. L. (Ed.). *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e Imágenes en la España Isabelina*. Madrid: Ed. Visor / Presses Universitaires de Marne-La-Vallée, pp. 57-76.

- (Ed.) (2011). *España en la tarjeta postal. Un siglo de imágenes*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- RITCHIN, F. (2009). *After Photography*. New York: W.W. Norton.
- TENISON, L. (1853). *Castille and Andalusia*. Londres: Richard Bentley editor.

COMUNICACIONES

TURISMO



EL INTERESADO.

Jaime Calafell

AGENCIA EFE, S. A.

CORRESPONSALES

Nº 2
27

D. JAIME CALAFELL PIFARRE
residente en (TARREGA (LERIDA)
es corresponsal gráfico de la Agencia
CIFRA.

Madrid, 11 de Mayo de 1949

El Director,

José María Pifarre

MARTE INVADE ESPAÑA

Ramón Barnadas Rodríguez

Fotoconnexió

doi.org/10.18239/coe_2021_156.07

Resumen

En 1955 se empieza a distribuir en España un visor estereoscópico, de fabricación nacional, que se acompaña de cartones con 6 vistas en color de 24x24 mm. En 1960 aparece otro modelo de la misma marca con una palanca que desplaza las imágenes automáticamente. Los visores triunfan: en 1961 se exhiben en la Feria de Muestra de Barcelona y en 1966 se hace una edición especial para la 79 reunión del Comité Ejecutivo de la Unión Internacional de Organismos Oficiales de Turismo. En 1961 su artífice, Jaume Calafell Pifarré (1917-1986) patenta Marte Visión, un visor estereoscópico, automático y de pago que se instalará en lugares concurridos y turísticos. Entre 1947 i 1980 Calafell presenta 31 patentes y explota y comercializa gran parte de ellas desde su domicilio en Tárrega (Lérida). Además, ejerce de fotógrafo especializado en retrato, fotoperiodismo y reportaje social. Su fondo consta de más de 100 000 imágenes.

Palabras clave: visores estereoscópicos, turismo, Lérida

Abstract

In 1955, a stereoscopic viewer manufactured in Spain and called Marte is distributed in the country, and is accompanied by cartons that contain 6 color views of 24x24 mm. In 1960 a new model is sold with a lever that moves the images automatically. The stereoscopic viewers triumph: in 1961 they are exhibited at the Feria de Muestras de Barcelona and in 1966 a special edition is made for the 79th meeting of the Executive Committee of the International Union of Official Tourism Organizations. In 1961 its creator, Jaume Calafell Pifarré (1917-1986) patents Marte Visión, a stereoscopic, automatic and payment viewer that will be installed in crowded and touristic places. Between 1947 and 1980 Calafell presented 31 patents and built and sold most of them from his home in Tárrega (Lérida). In addition, at the same time he works as a photographer specialized in

portraiture, photojournalism and social photography. Its fund contemplates more than 100 000 pictures.

Keywords: stereoscopes, tourism, Lérida.

Coincidiendo con los años finales del periodo de la economía autárquica española, en 1955 se empieza a distribuir por el país un visor estereoscópico de mano, de fabricación nacional, que se acompaña de cartones que contienen 6 diapositivas en color de 24x24 mm y que con los años incluirán a toda España (peninsular y no peninsular), Andorra y Lourdes, en Francia (Fig. 1). A los modelos más simples, en los que el avance de las vistas se hace a mano estirando del cartón que las contiene, se une en 1960, ya en los primeros años del desarrollismo franquista, otro visor de diseño más estilizado que incorpora una palanca para desplazar las imágenes automáticamente (Fig. 2). La supervivencia del primer modelo y el nuevo impulso que supone el segundo, indican la buena acogida que tuvo la iniciativa en una sociedad que empezaba a tener algún pequeño respiro económico. Y todo indica que siguió siendo así, a pesar del impuesto que regía sobre este tipo de instrumento, catalogado, como muchos otros del ámbito de la fotografía, como bien superfluo. Era, por lo tanto, un pequeño lujo que empieza a llegar cada vez más a un mayor número de personas y que pese al gravamen económico, se difunde con relativa facilidad. En esos años hay constancia documental¹ de que se pueden comprar los visores, por ejemplo, en Barcelona, Burgos, León o Madrid donde, de hecho, hasta los distribuye Patrimonio Nacional en el Palacio de Oriente. Pero su difusión no acaba ahí. En 1961 los visores se exhiben a lo grande en la Feria de Muestras de Barcelona, en un stand situado, ni más ni menos, al lado del de la casa Leica y al que no tiene nada que envidiar (en lo referente a ornamentación y montaje, claro está). Además, en 1966 se hace una edición especial del visor que se distribuye en la 79 reunión del Comité Ejecutivo de la Unión Internacional de Organismos Oficiales de Turismo, celebrada en Madrid ese mismo año. Los responsables del evento, por lo tanto, lo consideran una muestra representativa de la modernidad e iniciativa del país, con la que se puede agasajar a los invitados extranjeros.

La secuencia de hechos descrita representa, sin duda, una carrera meteórica de los visores, que fueron comercializados con el nombre de Marte. El nombre tiene

¹ El fondo documental de la familia Calafell incluye cartas con pedidos de visores y vistas a diversas ciudades de España. Las citas que aparecen en el texto sin referenciar proceden de esta documentación.

reminiscencias fílmicas, un arte al que su inventor era muy aficionado en la doble vertiente de espectador y de autor. Recordemos que dos años antes del lanzamiento de los visores se estrenó la exitosa película *The War of the Worlds*, que puso a los marcianos en la boca (y mente) de todo el mundo. Pero la comercialización de los visores Marte de mano resultó ser solo el aviso de una oleada de más calibre. Así, en 1961, su artífice presenta la primera de cuatro patentes que dan lugar a tres versiones de un nuevo instrumento, al que llamará Marte Visión. Se trata de una invención mucho más ambiciosa y compleja tanto de ejecución como de objetivos. Marte Visión es un visor estereoscópico, automático y de pago que a partir de 1962 se instalará en lugares públicos (Fig. 3), con elevada concurrencia y preferentemente turísticos. Su aparición, por lo tanto, coincide temporalmente con la reorientación de la economía española efectuada desde el poder político, que tiene al turismo entre una de sus prioridades. Gracias a esta coincidencia temporal, y siguiendo la terminología de los historiadores del franquismo, el inventor salta de los contactos establecidos en la red de relaciones sociales del ámbito territorial, a los de ámbito estatal. Es algo que para él no era nada fácil ya que, como se verá, no solo estaba alejado de los núcleos importantes del poder político territorial, sino que también lo estaba de los de la producción fotográfica. Pero su carácter fue del todo determinante. Así pues, a través de los contactos territoriales y casualmente en consonancia con las recientes directrices económicas y la nueva imagen que quiere dar el régimen franquista consigue, por ejemplo, que en 1962 el subsecretario de Turismo redacte una carta en la que se lee que su portador "recorre España recogiendo documentación gráfica para la divulgación en estereoscopia y color de las bellezas de nuestro país. Les rogamos le concedan las máximas facilidades, compatibles con la legislación vigente, para el mayor desempeño de su labor".

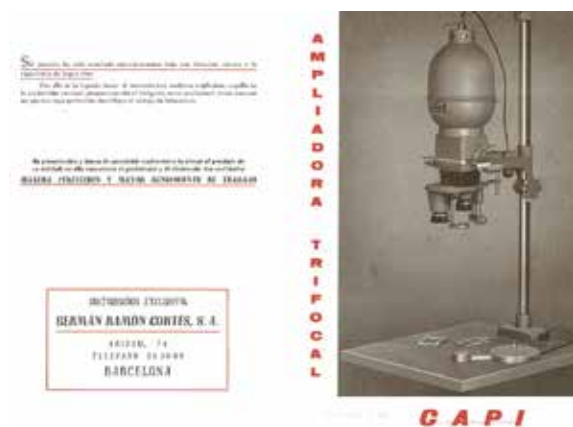
Por lo tanto, la iniciativa personal del inventor sintoniza de lleno con el *interés general* y lo cierto es que, aunque es probable que en numerosas ocasiones quienes leyeran la carta se quedaran trabados al llegar a la palabra *estereoscopia* (tampoco es de esperar que supieran qué era eso), el fotógrafo aprovechó la ocasión allá donde fue. Prueba de ello es que cinco años después de la carta mencionada, la empresa sigue bien viva y amplía horizontes, como se puede comprobar en otra misiva, esta vez firmada por un cargo de rango superior. Es ahora el director general de la Dirección General de Promoción del Turismo quien recomienda a los ayuntamientos la instalación de los visores Marte de pago por ser "una modalidad acertadísima de propagación turística".

La afirmación del director general debería estar basada en la experiencia del subsecretario de turismo, puesto que en 1967 visitó las instalaciones donde se fabricaban los visores y comprobó con sus propios ojos (como no podía ser de otra manera) el efecto de relieve a todo color que producían (Fig. 4). El político debió constatar, con cierto asombro, que los talleres no se encontraban en naves industriales situadas en áreas con las infraestructuras pertinentes, y que los aparatos no habían sido diseñados por ningún equipo de ingenieros. Es de suponer que se desplazó en un elegante vehículo oficial (de esos negros, brillantes y largos, que imponen, y con banderitas laterales al frente) que lo llevó hasta Tárrega, una ciudad próxima a Lérida que entre los años 1950 y 1960 contaba con unos 9000 habitantes. Su economía era básicamente agrícola, aunque contaba con una potente empresa de fabricación de maquinaria para el campo que era un poder fáctico local y ejercía un control despótico, casi absoluto y en múltiples ámbitos, de sus trabajadores (BONALES, 2014). Al llegar a Tárrega, el subsecretario se encontró con que los visores se fabricaban en dos pequeños talleres situados en el corazón de la ciudad. Uno de ellos estaba en un edificio acondicionado para el trabajo que se realizaba en su interior, pero el segundo se hallaba en el propio domicilio del inventor. De hecho, este inmueble, que tenía varias plantas y estaba situado en el centro comercial de la población, además de ser taller y vivienda funcionaba como estudio fotográfico, laboratorio, tienda e incluso, ocasionalmente, como emisora de radio local, además de alojar a un inquilino que nada tenía que ver con la familia, un músico que también daba clases particulares, algunas de ellas, seguramente, al compás de la maquinaria que lo asediaba. El alma mater de esta pequeña gran industria familiar era Jaume Calafell Pifarré (1917-1986), un fotógrafo que, en lo referente a la vertiente profesional, es descrito por los que lo trataron, como hiperactivo, obsesivo, imaginativo e inquieto, y en lo personal, como afable y generoso. Y son valoraciones que coinciden independientemente de si quien los proporciona es un antiguo trabajador suyo, un vecino o un familiar.

Sin los cuatro primeros adjetivos calificativos señalados anteriormente, sería difícil comprender cómo hizo lo que hizo dentro del mundo de la fotografía con los recursos que tenía disponibles. Entre 1947 y 1980 presentó 31 patentes, la mayor parte de ellas sobre instru-



4. Visita del subsecretario de Turismo a las instalaciones de Tárrega en las que se fabricaba el Marte Visión (Familia Calafell)



5. Folleto de propaganda de la amplificador trifocal patentada y fabricada por Jaume Calafell (Familia Calafell)

mentos fotográficos. No está nada mal para quien, con 15 años, se inició en el mundo laboral como peluquero en su pequeño pueblo natal —Sant Guim de Freixenet— y que cambió de profesión al comprobar que las fotografías que hacía a los clientes eran muy valoradas. De formación autodidacta, el joven fotógrafo abre un estudio en Tárrega en 1940 mientras hace el servicio militar en Burgos (donde, sorprendentemente, tiene otro estudio!) para, como era preceptivo, *purgar* el hecho de haber luchado en el bando republicano durante la Guerra Civil, eso sí, después de que fuera eximido de cualquier tipo de participación política contraria al régimen. La combinación de la fotografía y la invención, por lo tanto, fue fructífera y las patentes no representaron meros castillos en el aire, sino que, por lo que sabemos, en su mayor parte llegaron a explotarse. A estas alturas del texto ya no debería sorprender el hecho de

que fuera él mismo quien lo hiciera, con todo lo que eso conlleva. Es decir, fue Calafell quien se arriesgó a llevarlas a cabo, creando las infraestructuras necesarias, solicitando préstamos y buscando socios, y quien también buscó los canales de comercialización de los productos, llamando a numerosas puertas y compitiendo con otras empresas nacionales que estaban mucho mejor situadas tanto geográfica como económicamente.

Durante su período activo, los productos que vendió Calafell fueron variados. Algunos no tenían nada que ver con la fotografía y se originaban de necesidades que identificaba a su alrededor, hecho que da cuenta de su versatilidad. Así, a modo de ejemplo, podemos encontrar una alarma antirrobo, un marcador de la clasificación de los equipos de fútbol, una lámpara flexible, un regulador de gas o una afiladora de sierras (esta última invención fue patentada en colaboración con un vecino). Situados ya en el terreno de la fotografía, además de los visores estereoscópicos Marte y Marte Visión ya mencionados, podemos encontrar proyectores de diapositivas, ampliadoras (Fig. 5) convencionales y con tres ópticas (que permitían trabajar con diferentes formatos de negativos sin tener que variar la altura del cabezal), un mecanismo de enfoque automático para ampliadoras,

un fotomatón semi-automático e invenciones menores, consistentes en accesorios de diversa índole (archivadores de diapositivas, marginadores, etc.).

Como se puede apreciar, las invenciones mencionadas no implican la aplicación de tecnología punta de la época, y quedan restringidas al ámbito de la electromecánica más o menos accesible. Pero esto no es en ningún caso algo que las descalifique. En esa época la mayor parte de los productos fotográficos de producción nacional tienen esa característica, que deriva del precario desarrollo científico-técnico del país (que, por otro lado, venía de antiguo). Dicho de otro modo, las creaciones de Calafell se sitúan, como mínimo, a la misma altura de las que producen empresas fotográficas nacionales de prestigio, aunque, desde luego, pasan más desapercibidas por motivos de difusión y accesibilidad. Hay que tener en cuenta que en Tárrega la producción se basa en una empresa familiar, que contrata algunos trabajadores a tiempo completo y que cuenta con la participación a tiempo parcial, a la salida del trabajo, de algunos obreros especializados de la empresa de maquinaria agrícola local (eso sí, con el plácet del amo). La producción puede clasificarse como de un "yo me lo guiso, yo me lo como", puesto que en plena obertura de la economía española Calafell opta, como casi siempre lo hará, por una concepción autárquica de la empresa, en la que se hace de todo. Otro hecho diferencial respecto de la competencia de Calafell es la clasificación de las patentes registradas. Era relativamente frecuente que una parte de las de las empresas fotográficas nacionales fueran patentes de



6. Retrato iluminado de Calafell (década de 1940) (Familia Calafell)



7. Carnet de corresponsal gráfico de Calafell (Familia Calafell)

introducción, es decir, patentes que se copiaban del extranjero cambiando la firma del inventor y que tras registrarse quedaban un tiempo en cuarentena. Si durante ese período el verdadero inventor no había reclamado la propiedad intelectual, el pretendido inventor nacional podría explotar la patente libremente. Aunque parezca mentira, era esta una práctica legal, regulada desde 1929, y que tenía por objeto facilitar la entrada de procesos y tecnología extranjera en el país, aunque de facto, como puede suponerse, resultó no ser más que pura piratería (que quedó eliminada de la legislación española con la entrada en la Unión Europea). El caso es que ninguna de las patentes de Calafell es de introducción; o bien son de invención, o bien de adición, es decir, de modificaciones de sus propias invenciones, hecho que

da idea de sus capacidades y atrevimiento.

Por si fuera poco, Calafell realizaba más actividades a todas las expuestas anteriormente. En tanto que fotógrafo, el retrato de estudio fue uno de los pilares en los que se consolidó su fama a nivel local (Fig. 6). Pero además de los vecinos de Tárrega y de muchas otras poblaciones de alrededor, por delante de sus cámaras también llegaron a circular algunas personalidades de la época, como el actor Paco Martínez Soria, con quien trabó amistad (curiosamente en 1938 Martínez Soria había protagonizado una película sobre un fotógrafo, rodada por la CNT/FAI)², o Vicente Tarancón, por aquel entonces obispo de Solsona. Pero también lo hicieron alguna noche de domingo, cuando a duras penas nadie transita por las calles y no hay miradas indiscretas, las prostitutas del local La Garza, que anhelaban tener retratos hechos por el fotógrafo de moda. Otro eje alrededor del cual también giraba la producción fotográfica de Calafell era el reportaje periodístico. Aunque era delegado de la agencia EFE (Fig. 7), no se prodigó mucho en la prensa generalista, pero tomaba iniciativas por cuenta propia, muchas a nivel provincial, de manera sistemática, pero otras más allá de la que en principio debería haber sido su radio

² *Paquete, el fotógrafo público número uno*, (1938), dirigida por Ignacio F. Iquino.



8 A. Vista de Eva Perón a Barcelona, junto a Francisco Franco (1947)



8 B. La Guardia Civil y periodistas posan delante de la cueva donde tienen lugar presuntas apariciones de la virgen María, en Las Cuevas de Vinromá (1947)



8 C. Llegada del barco Semíramis a Barcelona con los repatriados de la División y Legión Azul (1954). (Familia Calafell)

de acción. En este sentido destacan, por ejemplo, el seguimiento que en junio de 1947 hizo de la visita de Eva Perón a Barcelona junto a Francisco Franco (Fig. 8); las apariciones, ese mismo año, de la virgen María en Las Cuevas de Vinromà en Alicante (donde también filmó en cine de 16 mm); la llegada en barco a Barcelona de los soldados de la División y de la Legión Azul repatriados desde Rusia en 1954; o diversos partidos de fútbol de la primera división. Y quizás la tercera dedicación más destacada como fotógrafo (pero no la última, ya que hay alguna más también meritorias) es la del reportaje social. No solo consiguió acaparar las bodas y multitud de eventos de Tárrega, sino que llegó a trabajar en diversas ciudades de España a petición de los contrayentes. De esa manera, entró en muchas ocasiones en conflicto con los llamados *exclusiveros*, es decir, fotógrafos locales que habían obtenido mediante pagos a iglesias, restaurantes e incluso porteros/os de edificios, una pretendida exclusiva para realizar las fotografías de los actos que tuviera lugar en dichos espacios.

El estudio Calafell, por lo tanto, fue muchas cosas a la vez y geográficamente abarcó un espacio que superaba en mucho las expectativas de lo que cabría esperar de un fotógrafo local. Además, el negocio tuvo una vida longeva y una actitud renovadora. Así, por ejemplo, en la década de 1980 aparecieron nuevos visores estereoscópicos de mano, los Marte 2000, de estética moderna y los últimos Marte Visión se retiraban de las calles de Barcelona en 1993. No cabe duda de que la personalidad del fundador fue primordial, pero se intuye la importante participación de otro elemento clave: la familia. Su esposa, Carmen Pueyo (1916-2000), a quien conoció de joven en Sant Guim de Freixenet, adoptó el rol mayoritariamente asignado a las mujeres en esa época. Los cuatro hijos, Jaume (1947-2011), Àngels (1944), María Teresa (1951) y Mari Carme (1959), crecieron bajo su amparo y todo ellos, a medio plazo, pasaron a formar parte del personal del estudio. Durante su adolescencia ya se habían iniciado como fotógrafos en fiestas locales, bodas o desfiles de moda, primero con el padre, pero bien pronto de manera autónoma. La producción, por lo tanto, llegó a ser desorbitada y actualmente la familia conserva un archivo que, a la espera de ser tratado como le corresponde, debe contar con más de 100.000 fotografías de temática, formato y soportes diversos, además de equipos fotográficos y documentación.

Agradecimientos

Familia Calafell, familia Torres, Museu Comarcal de l'Urgell, Ajuntament de Tàrrega, Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya, Oficina Española de Patentes y Marcas.

Bibliografía

BONALES, J. (2014): *El model social franquista dins la fàbrica J. Trepal de Tàrrega. Relacions laborals i condicions de vida (1939-1961)*. Tàrrega: Ayuntamiento de Tàrrega.

Paquete, el fotógrafo público número uno (1938), dirigida por Ignacio F. Iquino.



EL TORREÓN PRACCIÓN

VISTAS ESTEREOSCÓPICAS DE ESPAÑA

N.º 1. CIUDAD REAL — Plaza del Pueblo.

EL TURISMO PRÁCTICO: FOTOGRAFÍA ESTEREOSCÓPICA EN CIUDAD REAL

Cristina Flox Labrada

Universidad de Castilla-La Mancha

doi.org/10.18239/coe_2021_156.08

Resumen

La Casa Editorial Alberto Martín realizó una colección de vistas estereoscópicas a principios del siglo XX de las principales ciudades españolas, llamada "El turismo práctico". Ciudad Real es una de esas ciudades y permite apreciar como era dicha ciudad el pasado siglo y observar las modificaciones urbanas que ha sufrido en menos de un siglo.

Palabras clave: turismo, Alberto Martín, urbanismo, Ciudad Real.

Abstract

The Publishing House Alberto Martín made a collection of stereoscopic views at the beginning of the 20th century of the main Spanish cities, called "El turismo práctico". Ciudad Real is one of them and allows you to appreciate what the city was like last century, as well as to observe the urban changes it has undergone in less than a century.

Keywords: tourism, Alberto Martín, urbanism, Ciudad Real.

Introducción

El procedimiento fotográfico que intenta reproducir la visión binocular del ojo humano es lo que conocemos como estereoscopia (FERNÁNDEZ RIVERO, 2004: 14). La fotografía estereoscópica consiste en que dichas imágenes "engañan" al cerebro, pues se fusionan y hace que tengamos una percepción tridimensional de éstas, en dar volumen a un objeto, situándolo en el espacio a través de una serie de procesos fisiológicos y psicológicos que se desarrollan en nuestro cerebro (VALERIANO MARTÍNEZ et al, 2009: 21).

Charles Wheatstone fue quien inventó y asentó las bases de la visión estereoscópica y del estereoscopio en 1838. Como todo invento fue modificado y mejorado,

siendo David Brewster quien se encargó de ello, adaptó la estereoscopia a la fotografía, realizando un aparato más pequeño, práctico y sencillo. Brewster y Jules Duboscq, un óptico parisino, trabajaron juntos durante 1850 para poder presentar, al año siguiente, un estereoscopio con diversas vistas en la Exposición Universal de Londres (VALERIANO MARTÍNEZ et al, 2009: 22).

El procedimiento es sencillo, a través de dos fotografías de una misma escena tomadas desde dos puntos distantes, prácticamente la separación de los ojos, cuando las revelamos, ambas imágenes se montan sobre un soporte, normalmente de cristal o cartulina, y con un visor especial, el estereoscopio, se produce el fenómeno de dar tridimensionalidad a dichas imágenes (VALERIANO MARTÍNEZ et al, 2009: 15). Este sencillo y fascinante invento impresionó a la Reina Victoria en el Crystal Palace en 1851, por lo que este nuevo artilugio se convirtió en el nuevo pasatiempo burgués (VALERIANO MARTÍNEZ et al, 2009: 23).

La fotografía estereoscópica alcanzó su máximo esplendor en la década de los 1860 debido a las sesiones privadas realizadas en las casas aristócratas, pero también se utilizaron en sesiones didácticas en colegios y bibliotecas y en ámbitos populares, como eran los espectáculos ambulantes que recorrían numerosas localidades. Una década más tarde, en 1870, empieza el declive de esta industria por la aparición de nuevos métodos e innovaciones en el mundo de la fotografía.

A principios del siglo XX ese declive se acentuó debido a la aparición del coleccionismo de tarjetas postales, ediciones de prensa, el turismo de masas, el cine o la radio. Debido a las mejoras en el campo de la fotografía, ésta se convierte en un ámbito accesible, apareciendo la fotografía para aficionados (VALERIANO MARTÍNEZ et al, 2009: 26).

La estereoscopia llegó a España sobre 1850 a través de artículos en revistas especializadas. España era un destino exótico y reclamado por los viajeros románticos y los fotógrafos tomaron el relevo a estos viajeros, recorrieron el país fotografiando los rincones más característicos españoles para ser contemplados posteriormente. Era una buena estrategia para enseñar España a aquellas personas que no tenían medios para viajar, pero también era una buena campaña publicitaria para animar a aquellos con suficientes medios para conocer de primera mano el país.

Durante el siglo XX se realizan numerosas colecciones de vistas estereoscópicas españolas, donde destacan las de Alois Beer, H. C. White Co. o ediciones estereoscópicas como las de Alberto Martín, Revell o la Editorial Estereoscópica Española.

También se practicaba de manera aficionada, por lo que la popularización de esta práctica nos ha dejado numerosas vistas sin datos, como autoría o la fecha en que fueron tomadas dichas vistas, pero también gracias a que dichas colecciones particulares han permanecido en poder de familiares o descendientes se ha podido romper con el anonimato de varias de las vistas. (VALERIANO MARTÍNEZ et al, 2009: 29)

Actualmente se trata de una rama de la fotografía casi desconocida y en desuso, cuya práctica casi ha desaparecido y es objeto de culto y coleccionismo.

1. Casa editorial Alberto Martín y “El Turismo Práctico”

La casa editorial Alberto Martín fue una de las principales empresas en publicar vistas estereoscópicas en el siglo XX, además de tarjetas postales, mapas y atlas. Durante los años 10 y 20 de principios del siglo XX se tomaron fotografías de los principales rincones de España y en la década de 1930 se publicó una colección de vistas estereoscópicas de España denominada “El Turismo Práctico”. Dicha colección salió a la venta en dos modalidades, hay que destacar que ambas modalidades regalaban un estereoscopio y un estuche para guardar el aparato y las vistas.

La primera modalidad consistía en 210 vistas estereoscópicas de las principales ciudades, monumentos y parajes naturales de España. Estaban impresas en gelatinobromuro, en blanco y negro o viradas al sepia sobre cartulina blanca. El tamaño era de 9x18 cm. El dorso de las vistas contenía una breve descripción de la imagen en francés, inglés y español, a modo de miniguía turística. Se vendían en carpetas y cada una contenía 14 vistas, numeradas.

La segunda modalidad amplió el número de ciudades fotografiadas. Es en esta modalidad donde aparece Ciudad Real. Además, se vio modificado el número de vistas que contenía cada carpeta, en este caso eran 12 y también estaban numeradas, también se redujo el tamaño de éstas, 8.5x17 cm y se eliminó la descripción en inglés que había en el dorso de la imagen (MARTOS CAUSAPÉ y RUIZ ROJO, 2007: 21) (Fig. 1).



1. Dorso Ciudad Real, Puerta de Toledo. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

2. "El Turismo Práctico" en Ciudad Real

La autoría de las fotografías se desconoce, al igual que no se sabe si el fotógrafo o fotógrafos se vieron influenciados por otras vistas de la época. Las doce vistas que componen la serie de Ciudad Real son:

- El Paseo del Prado
- Portada de la Catedral
- Altar Mayor del a Catedral
- Puerta del Sagrario
- Coro de la Catedral
- Plaza de la Constitución
- Detalle Plaza de la Constitución
- Calle del General Aguilera
- Plaza del Pilar
- Banco de España
- Parroquia de San Pedro
- Puerta de Toledo

Al observar los elementos seleccionados por el fotógrafo, apreciamos la falta de elementos monumentales que hay en la ciudad debido al poco interés que había, y que sigue habiendo, por la conservación y preservación del patrimonio ciudadrealeño. Predominan las imágenes de carácter religioso. Hay cuatro imágenes dedicadas a la catedral, desconociendo si es por la admiración que podría sentir el fotógrafo hacia el templo, por completar las doce vistas de Ciudad Real o porque apenas 30 años antes de ser tomadas dichas imágenes, se enmarcó el nuevo Obispado-Priorato de las Órdenes Militares con sede en Ciudad Real.

El paseo del Prado, donde se encuentra la catedral, era un sitio emblemático para los habitantes de la ciudad, siendo uno de los puntos de encuentro y ocio debido a que en dichos jardines también se localizaba el casino de la ciudad.

Los jardines del Prado son el espacio verde interior más antiguo, era el único jardín que había en la ciudad, además de ser el primer paseo público hasta que apareció el parque de Gasset, que en el momento de la realización de estas fotografías estaría en construcción, pues fue inaugurado en 1915 (Fig. 2).

Esta imagen muestra una parte de la actual Plaza Mayor de Ciudad Real, donde aparece la Casa del Arco, primera casa consistorial de la ciudad. En el siglo XVII el arco y la barandilla fueron añadidos. Durante el siglo XVIII y el XIX este edificio sufrió



2. Ciudad Real, Paseo del Prado. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha



3. Ciudad Real, Detalle de la plaza de la Constitución. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

diversos daños en su estructura, especialmente por el terremoto de Lisboa acontecido en 1755 e incendios. Debido a las condiciones ruinosas de la estructura del edificio, en 1864 fue declarado edificio en ruinas, y en 1868 se iniciaron en la parcela de enfrente las obras del nuevo ayuntamiento (Fig. 3).

La colección de "El Turismo Práctico" es una fuente de información muy preciada debido a que nos muestra el patrimonio de principios del siglo XX, como bien se aprecia en dicha imagen, con el antiguo ayuntamiento de Ciudad Real, el cual apenas tuvo 100 años de vida.

La imagen muestra la disposición de una plaza castellana, con soportales y un espacio central cuya protagonista es una fuente. La construcción del edificio se inició en 1868, realizado por Rafael Chacón y Pedro Pérez. En 1969 el edificio del ayuntamiento fue declarado en ruinas, por lo que se anunció un concurso para elegir el proyecto del nuevo edificio.

El nuevo edificio debía mantener las líneas castellanas de la plaza, pero no fue así. Hubo un proceso de renovación total pese a la queja de los vecinos de la ciudad. El edificio actual del ayuntamiento, inaugurado en 1976, de estilo neogótico es más característico de países nórdicos que de una capital manchega (Figs. 4 y 5).

La calle del General Aguilera era, y sigue siendo, una de las más concurridas de la ciudad debido a su actividad comercial. Es la calle que une la Plaza de la Constitución con la Plaza del Pilar.

VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA



4. Ciudad Real, Plaza de la Constitución. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha



5. Plaza Mayor de Ciudad Real. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

La Plaza del Pilar era otro de los puntos de encuentro de la ciudad y cuya tradición sigue vigente. Es otra de las imágenes de la colección que muestra el patrimonio desaparecido de Ciudad Real.

En la imagen de la plaza aparece el palacete de los Barrenengoa, mandado construir en 1832 por el político e industrial D. Dámaso de Barrenengoa y realizado por el arquitecto D. Sebastián Rebollar y Muñoz, encargado también de la construcción de otros edificios significativos de la ciudad. Además, este desaparecido palacete estaba decorado en su interior con pinturas de Ángel Andrade.

El nombre con el que se conocía a este palacete fue gracias a su segunda dueña, D^a Mariana Sánchez Cantalejo, el palacete de doña Marianita, que posteriormente fue adquirido por el Banco Vitalicio de España. Así se llegó al acuerdo de que el emblemático palacete fuera derribado en 1961 para ser sustituido por un edificio de seis plantas.

El otro edificio que se ve en la imagen fue construido a finales del siglo XIX, se trata del Casino Popular, que posteriormente fue comprado por los Ayala para convertirse en su residencia. Pero la llegada de la década de los 60 del siglo XX corre la misma suerte que la gran mayoría de los edificios de Ciudad Real, siendo derribado en 1965 para construir en dicha finca un bloque de pisos (Figs. 6 y 7).

En la misma Plaza del Pilar podíamos encontrar el Banco de España y que aún se conserva. Es una construcción de principios del siglo XX proyectado también por



6. Ciudad Real, Plaza del Pilar. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha



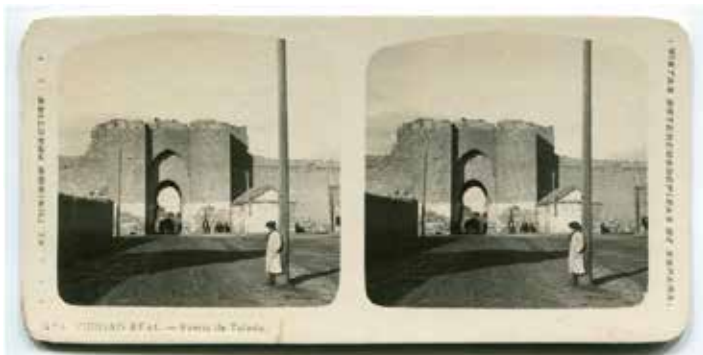
7. Plaza del Pilar de Ciudad Real, publicado en Boletín de Información Municipal de 1967. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha



8. Ciudad Real, Banco de España. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

D. Sebastián Rebollar. En 1985 se vendió a Caja Postal y, posteriormente, pasó a manos privadas, cuyos dueños instalaron una residencia para la tercera edad que también cerró, dejando en incógnita el futuro de este edificio (Fig. 8).

Gracias a "El Turismo Práctico" la gente podía conseguir una miniguía turística de España, debido a las descripciones que tenían en el dorso dichas tarjetas. También es una magnífica fuente de información que nos permite conocer el estado de Ciu-



9. Ciudad Real, Puerta de Toledo. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha



10. Puerta de Toledo en la actualidad

dad Real a principios del siglo XX y observar las modificaciones urbanísticas que ha tenido la ciudad. Como podemos observar con el estado de la Puerta de Toledo (Figs. 9 y 10).

BIBLIOGRAFÍA

- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E., LENAGHAN, P. y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. (2007). *Viaje De ida y vuelta. Fotografías de Castilla-La Mancha en The Hispanic Society of America*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (UCLM).
- CENTRO DE ESTUDIOS DE CASTILLA-LA MANCHA, <<https://www.uclm.es/centros-investigacion/ceclm>>.
- FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. (2004). *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: la imagen estereoscópica*. Málaga: Miramar.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2005). *La Huella de la mirada. Fotografía y Sociedad en Castilla-La Mancha 1839-1936*. Barcelona: Lunwerg.
- MARTOS CAUSAPÉ, J. F. y RUIZ ROJO, J. A. (2009). *La fotografía estereoscópica en Guadalajara (volumen I)*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara.
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. et al (2001). *La fotografía en España, de los orígenes al siglo XXI*. Madrid: Espasa Calpe.

- SOGUEZ, M. L. (1981). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- VALERIANO MARTÍNEZ, L. et al (2009). *Fotografía estereoscópica en Cuenca (1858-1936)*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- VEGA, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015) historia, tendencias, estética*. Madrid: Ediciones Cátedra.



LA COMISARÍA REGIA DE TURISMO Y SUS FONDOS FOTOGRAFÍCOS EN LA PROMOCIÓN TURÍSTICA DE TOLEDO (1911-1928)

José García Cano

Académico Correspondiente en Consuegra

de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo

doi.org/10.18239/coe_2021_156.09

Resumen

En el año 1911 y según Real Decreto firmado por Alfonso XIII se creaba “una Comisaría Regia encargada de procurar el desarrollo del turismo y la divulgación de la cultura artística popular”. Algunas de las funciones que desarrolló la Comisaría Regia de Turismo fueron la de difundir y promover el conocimiento de la cultura y del arte y la exhibición adecuada del mismo. Dentro de este capítulo podemos enmarcar algunos proyectos editoriales que emprendió la Comisaría, como por ejemplo la impresión de una serie de postales de diferentes ciudades con el objetivo de difundir y dar a conocer nuestro patrimonio y que llevaron por título España artística, monumental y pintoresca. Estamos sin duda ante lo que fue el inicio en España del uso de la fotografía como herramienta de promoción del turismo, acercando al turista o interesado los monumentos y ciudades que se querían promocionar por aquél entonces. Por ello, en estas líneas analizaremos algunas de las fotografías que utilizó la Comisaría Regia de Turismo para promocionar turísticamente España y más concretamente la ciudad de Toledo.

Palabras clave: turismo, Comisaría, Regia, Toledo, promoción, fotografía.

Abstract

In the year 1911 and according to Royal Decree signed by Alfonso XIII was created the “Comisaría Regia in charge of procuring the development of tourism and the dissemination of popular artistic culture.” Some of the functions developed by the Comisaría Regia de Turismo were to disseminate and promote knowledge of culture and art and its proper exhibition. Within this chapter we can frame some editorial

projects that the Comisaría Regia undertook, such as the printing of postcards from different cities with the aim of disseminating and publicizing our heritage and which were titled "España artística, monumental y pintoresca". We are undoubtedly before what was the beginning in Spain of the use of photography as a tool for the promotion of tourism, bringing closer to the tourist or interested the monuments and cities that were wanted to promote by that then. For this reason, in these lines we will analyze some of the photographs that the "Comisaría Regia de Turismo" used to promote tourism in Spain and more specifically the city of Toledo.

Keywords: Tourism, Comisaría, Regia, Toledo, promotion, photography.

Introducción

Para entender como se ha llegado a la actual gestión pública del turismo en nuestro país, y de cómo la administración dedica una buena parte de su presupuesto en la difusión, promoción y protección de este importante sector, debemos realizar una mirada retrospectiva hacia principios del siglo XX, exactamente al año 1911, cuando se crea mediante Real Decreto firmado por Alfonso XIII una "Comisaría Regia encargada de procurar el desarrollo del turismo y la divulgación de la cultura artística popular"¹. Nos encontramos ante uno de los primeros pasos que se daban hacia la gestión pública del turismo en España, sector que comenzaba a vislumbrarse como una importante fuente de ingresos y al que debíamos prestar especial atención. Es cierto que anteriormente a la Comisaría Regia del Turismo y Cultura Popular, concretamente en 1905, ya se había gestado dentro del Ministerio de Fomento que dirigía el conde de Romanones, un organismo que se denominó la Comisión Nacional de Turismo, primer movimiento institucional surgido en España para gestionar a nivel oficial este sector y que aunque reducida, realizó una labor editorial publicando algunos impresos, declaró como monumentos nacionales a algunos edificios y propuso crear una Red de Alojamientos del Estado (CAL MARTÍNEZ, 1997: 126-127).

Según consta en el Real Decreto de creación de la Comisaría Regia, una de sus atribuciones sería la de "procurar el desarrollo del turismo y la divulgación de la cultura artística popular", así como según rezaba su Artículo 2º, "vigilar la conservación eficaz y procurar la exhibición adecuada de la España artística, monumen-

1 R. D. de 20 de junio de 1911, publicado en la *Gaceta de Madrid*, Núm. 171, p. 805.

tal y pintoresca”², siendo precisamente ambas funciones las que hoy nos interesa recordar y analizar, ya que supusieron el germen de la promoción del turismo en España a través de la fotografía y de las publicaciones turísticas.

1. El comisario regio

Pero hablar de la Comisaría Regia de Turismo sin hablar del que fue su único director, sería contar su historia a medias. Don Benigno de la Vega Inclán y Flaquer, II marqués de la Vega Inclán, amigo personal de Alfonso XIII fue la persona que designó el monarca el 20 de junio de 1911 para gestionar este recién creado departamento que debía velar por un turismo cultural, moderno y de calidad. Con gran experiencia en el sector cultural, escritor, militar e impenitente viajero que recorrió medio mundo, el marqués de la Vega Inclán fue también aficionado a la arqueología, a las antigüedades y a la pintura, convirtiéndose en el candidato perfecto para desempeñar la dirección de la Comisaría y ser la persona que comenzase a estructurar las futuras políticas turísticas en nuestro país. Por lo que respecta a Toledo, no podemos olvidar que don Benigno de la Vega Inclán fue la persona que promovió las aperturas y explotaciones turísticas de la Casa del Greco y la sinagoga del Tránsito. Sobre la primera se ha dicho que fue “la primera reconstrucción de un ambiente histórico intentada en España” (LAVÍN BERDONCES, 2009: 43) y con respecto a la segunda, se procedió a restaurarla íntegramente con financiación del Patronato de la Casa del Greco cuyo presidente era precisamente el mismo marqués, el cual realizó el proyecto de restauración junto al arquitecto Eladio Laredo. Otro de los logros en el sector turístico que debemos al marqués, es la creación de la actual Red de Paradores de Turismo, ya que, gracias a su gestión y su visión de las necesidades de alojamiento en España, se empezaron a concebir este tipo de hoteles de lujo que se ubicarán muchos de ellos en monumentos como castillos, conventos, etc.

2. La labor de difusión de la comisaría regia

Fuera de la polémica sobre la gestión que realizase el marqués (MORENO GARRIDO, 2005: 32-33), nos interesa analizar la labor de difusión y promoción turística

2 *Ibidem.*

que se realizó a través de diversas ediciones de libros, folletos y fotografías³. El trabajo editorial de la Comisaría se plasmó con la publicación tanto de una serie de treinta y cuatro textos titulados *El Arte en España*, como de una serie de postales que recogían monumentos y edificios con interés turístico. En primer lugar los libritos sobre *El Arte en España* se centraron en publicitar localidades como Ávila, Santander, Sevilla, Valladolid, Zaragoza o el Escorial entre otras y cómo no Toledo. Sobre nuestra ciudad se publicaron dos títulos. Por lo que respecta a la edición de las postales y fotografías también nos encontramos con una buena parte de las ciudades que se querían promover y potenciar como destinos turísticos desde la Comisaría, centrándonos en nuestro caso en la ciudad de Toledo. Es importante señalar que la labor editorial de la Comisaría tampoco estuvo exenta de polémica ya que las guías publicadas, en vez de confeccionarse desde un punto de vista más cercano y actual, pecaron de ser demasiado eruditas y poco adaptadas al formato de guía turística que ya se demandaba por parte del público. Las guías de la colección *El Arte en España* se publicaron en tres idiomas (castellano, francés e inglés) y se acompañaban de diversas postales con imágenes de las ciudades en cuestión. En las portadas aparece el nombre de la edición como *Edición Thomas*, ya que las guías fueron impresas, grabadas y estampadas en los talleres Thomas de Barcelona⁴. El nº 3 y el nº 26 serían los dedicados a Toledo, ocupándose el primero de la Casa del Greco y el segundo de la catedral (Fig. 1). Los textos que se desarrollan en cada una de ellas fueron escritos por Rafael Doménech (director del Museo de Arte Decorativo de Madrid) y por José Polo Benito, deán de la catedral de Toledo y miembro de la Real Academia de la Historia.

Sobre el número dedicado a la Casa del Greco encontramos al principio una aproximación al entorno de la misma, en la que el autor detalla el origen de la sinagoga del Tránsito tan cercana al museo del pintor cretense, ya que en un origen ambos edificios pertenecieron al enorme palacio del tesorero del rey don Pedro I el Cruel.

3 Otras publicaciones de la Comisaría fueron por ejemplo Propaganda y Defensa de la España Monumental, la Sección de Montaña, la Biblioteca de Cultura Patria, Propaganda de viajes por España y determinadas Guías-panfletos.

4 Joseph Thomas i Bigas (Barcelona, 1852-Berna, 1910) fundó en 1880 la Fototipia Thomas en un establecimiento de la Gran Vía de Barcelona, aunque posteriormente se trasladó a la calle Mallorca de la misma capital catalana, cerrando sus talleres alrededor de 1950. En las guías aparece la dirección de la calle Mallorca 291.

Encontramos recogida la tradición que se ha ido repitiendo en diversas crónicas de que el fundador de la sinagoga, es decir Samuel Ha Leví, a finales de 1360 cayó en desgracia y fue prendido por el rey que antes le protegía, quien, motivado por la avaricia, le reclamó el impresionante tesoro que el almojarife guardaba en los sótanos de su palacio, hoy parte de ellos ubicados en los jardines del Museo del Greco. Según la guía las propiedades de Samuel Leví ascendían a “170.000 doblas, 4.000 marcos de plata, 125 arcas repletas de paño de oro y seda, gran cantidad de joyas y 80 esclavos moros, moras y moreznos”. Además, se añade que el nuevo tesorero del rey don Pedro —Martín Yáñez— registrando un sótano secreto de sus palacios halló en él “tres montones de oro y plata, tan grandes, que detrás de ellos podía esconderse un hombre de regular estatura”. Continúa narrando como los restos de aquel palacio y la casa que sobre ellos se levantó, fueron comprados por el marqués de la Vega Inclán el cual los transformó en la Casa Museo del Greco. En ella no solo podía encontrar el visitante cuadros del propio pintor, sino también de Carreño, Mazo, Herrera el Viejo y Murillo, entre otros. La guía se completa con 48 láminas de muy buena calidad en blanco y negro, en las que aparecen distintas partes del museo, como los jardines, las cuevas, las terrazas y trece cuadros de los expuestos en el interior, la mayor parte de ellos del Greco como San Pedro, San Francisco y el lego y el retrato de Covarrubias. También encontramos otro lienzo de la reina doña Mariana, obra de Carreño, un San Hermenegildo de Valdés Leal y El buen pastor de Murillo.

La guía número 26 titulada *La Catedral de Toledo* hay que indicar que se centra en el museo catedralicio que como bien se explica en su interior, fue inaugurado en el año 1900, señalando que los objetos incluidos en el mismo, proceden del tesoro mayor, sacristía, sala de ropas, Ochavo, sala capitular, coro, presbiterio y capillas. Se detallan algunas de las piezas aún hoy podemos encontrar en el templo, como las esferas de plata que fueron donadas por la reina doña Mariana de Neoburgo, el manto de la Virgen de época del cardenal Sandoval y Rojas y como no la custodia de Arfe. Sobre ella se recuerda la tradición de que fue hecha con el primer oro que se trajo de América para la reina Isabel la Católica, así como los curiosos datos sobre los 15.000 tornillos que posee y las más de 250 estatuas que la adornan. Por lo



1. Portada de la obra *Catedral de Toledo* de la edición “*El Arte en España*” (archivo del autor)



2. Folleto titulado "Excursión a Toledo" editado por la Comisaría Regia (archivo del autor)

que respecta a la pintura se citan algunos cuadros imprescindibles como el Expolio, el Apostolado, etc. Son 48 las láminas con imágenes incluidas en el libro, en las que aparece la sacristía, todos los cuadros del apostolado de El Greco, el Expolio, el prendimiento de Jesús obra de Goya, así como el Papa Paulo III de Tiziano o el Cardenal Borja y Velasco de Velázquez. También se incluyó la portada y una de las miniaturas de la famosa Biblia de San Luis (s. XIII). Casullas y dalmáticas reflejan el importante fondo textil de la catedral. La sala Capitular fue otro de los rincones que se reflejaron en la guía incluyendo algún detalle de los frescos de Juan de Borgoña como el Descendimiento o el retrato del cardenal Sandoval y Rojas pintado por Tristán en el siglo XVI. La custodia de Arfe se muestra en dos de las imágenes, que se completan con una serie de santos y vírgenes talladas de diferentes autores y épocas. Se trataba de un modesto catálogo artístico que pretendía poner en valor el arte que se encierra entre los muros del templo catedralicio y que el turista podía descubrir en aquél reciente Museo de la Catedral Primada.

Otra de las publicaciones que editó la Comisaría Regia fue un folleto en formato de tríptico titulado *Excursión a Toledo*, que bajo el epígrafe de *Itinerario de viajes populares (Divulgación y propaganda)* se imprimió en Madrid, en la imprenta de Fortanet, en la calle Libertad, 29 (Fig. 2). Se repartían de forma gratuita y en el mismo se informaba de los horarios de trenes Toledo-Madrid y Madrid-Toledo. Esta publicación no contenía imágenes sino simplemente dos sencillos planos de la línea férrea de Madrid a Toledo y viceversa. El profesor e historiador del arte Manuel Bartolomé Cossío, a cuya autoría debemos la primera gran monografía sobre Greco publicada en 1908 (COSSÍO, 1908), firmaba el texto en el que se explicaban durante varios puntos los atractivos artísticos y monumentales de la ciudad. Repasa en breves líneas las diferentes etapas artísticas e históricas que se pueden encontrar entre las murallas de Toledo. Comenzando por la arquitectura romana se citan las Cuevas de Hércules, las ruinas del Circo, los estribos del puente de Alcántara, para seguir con la visigoda y pasando por la gótica, mudéjar, renacentista, greco-romana (el Ochoavo de la catedral, el Hospital Tavera, el Ayuntamiento y la puerta del Cambrón) y terminando con la arquitectura neo-clásica ejemplarizada en la

puerta Llana o el Instituto de Segunda Enseñanza (actual edificio del vicerrectorado de la Universidad de Castilla-La Mancha). Termina el folleto recomendando un itinerario para el posible visitante a Toledo en el que se detallan los monumentos que se podían visitar. Comienza el itinerario con el Castillo de San Servando, el cual en aquellos momentos se encontraba arruinado y en proceso de conservación. En el texto se indica que sus "ruinas sirven para encerrar ganado y realzar la belleza del paisaje." Continúa con el puente y la puerta de Alcántara, para seguir con las murallas visigodas del siglo VII. Más cerca del centro del casco histórico aparece la puerta del Sol, a la que señala Cossío como "la más famosa y pintoresca". Después nos encontramos con el Miradero que da paso a la plaza de Zocodover desde la que llegamos a la catedral, descrita como "el monumento gótico más españolizado". Siguen el ayuntamiento, la Posada de la Hermandad, el Alcázar, Hospital de Santa Cruz, el Mesón de la Sangre, Santo Tomé, las Casas de Fuensalida (lo que hoy es el Palacio de Fuensalida), la Casa del Greco, las dos sinagogas, San Juan de los Reyes, Puerta del Cambrón, y Santa Leocadia, donde se indica que se conserva el "Cristo del brazo caído, que inspiró a Zorrilla la conocida leyenda de A buen juez mejor testigo", refiriéndose lógicamente al Cristo de la Vega. Los últimos lugares recomendados son las ruinas del circo romano, las puertas antigua y nueva de Bisagra, el Hospital de Afuera, Santiago del Arrabal y la mezquita del Cristo de la Luz. Como podemos observar un circuito turístico que apenas ha cambiado con el paso de los años y que cualquiera de los cientos de turistas que visitan cada día Toledo realiza habitualmente.

3. Imágenes sobre toledo editadas por la Comisaría Regia

Veamos a continuación las imágenes de Toledo que difundió la Comisaría en formato de postales y que fueron sin duda una de las primeras campañas gráficas publicitarias promovidas por la administración para dar a conocer la riqueza cultural de Toledo. Las imágenes que analizamos se pueden localizar en diversos archivos y bibliotecas públicas⁵, aunque las que vamos a utilizar se encuentran deposita-

⁵ Otra colección de esta serie de imágenes, así como de las publicaciones de la Comisaría se pueden encontrar en el Museo Romántico en Madrid, ya que el fundador del mismo fue precisamente el marqués de la Vega Inclán.

das en el Archivo General de Palacio en Madrid⁶. A través de estas retrospectivas, podemos entender como se pretendía ofrecer al visitante y turista la imagen más monumental y pintoresca del Toledo de comienzos del siglo XX. Además, nos sirven para rastrear el pasado más cercano de algunos edificios y rincones que hoy se han modificado sustancialmente, ya que casualmente las imágenes cumplen este año un siglo de antigüedad ya que según la datación que aparece impresa se sitúan entre septiembre-octubre de 1918.

La serie completa de imágenes de Toledo conservada en el Archivo General de Palacio recoge cincuenta y nueve imágenes de la ciudad de Toledo, que consideramos imprescindibles para estudiar el desarrollo y la promoción del turismo en nuestra ciudad.

La temática de la serie que analizamos recoge tanto diferentes vistas de la ciudad, como algunos de los monumentos más importantes y simbólicos de Toledo. Veamos en el siguiente cuadro el desglose de la temática de cada una de las imágenes:

Tabla 1. Relación de las imágenes conservadas en el Archivo del Palacio Real editadas por la Comisaría Regia de Turismo⁷

Nº orden	Nº inventario ⁷	Descripción
1	10143300	Vistas de Toledo
2	10143301	Vista parcial de las Covachuelas
3	10143302	El Tajo
4	10143303	El Tajo y fábrica de armas
5	10143304	Panorama I
6	10143305	Panorama II
7	10143306	Panorama III

⁶ El Archivo General de Palacio se encuentra ubicado en el Palacio Real de Madrid, en la calle Bailén.

⁷ Este número de inventario corresponde al que cada imagen posee según la descripción del Archivo General de Palacio, dependiente de Patrimonio Nacional. La signatura completa de cada imagen sería: Archivo General de Palacio. Signatura 1. Caja 430, seguido del número de inventario correspondiente.

Nº orden	Nº inventario⁷	Descripción
8	10143307	Puente de Alcántara y Alcázar
9	10143308	Puerta del Sol
10	10143309	Puerta de Ajilana
11	10143310	Puente de Alcántara
12	10143311	Puente de San Martín
13	10143312	Puente de Alcántara
14	10143313	Puerta de Alfonso VI
15	10143314	Puente de San Martín
16	10143315	Puerta del Cambrón
17	10143316	Puerta de Visagra
18	10143317	Castillo de San Servando
19	10143318	Torre de la Catedral
20	10143319	Interior de la Catedral
21	10143320	Catedral, interior de la Puerta de los Leones
22	10143321	Catedral, Puerta de los Leones
23	10143322	Catedral, exterior del presbiterio
24	10143323	La Catedral
25	10143324	Catedral, interior
26	10143325	Catedral, interior
27	10143326	Catedral, interior
28	10143327	Catedral, coro
29	10143328	San Juan de los Reyes, claustro
30	10143329	Interior de San Juan de los Reyes
31	10143330	San Juan de los Reyes puerta del Claustro
32	10143331	San Juan de los Reyes
33	10143332	San Juan de los Reyes interior
34	10143333	Hospital de Afuera

VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA

Nº orden	Nº inventario⁷	Descripción
35	10143334	Cuesta de los Pascuales
36	10143335	Calle de los Niños Hermosos
37	10143336	Calle de Comercio
38	10143337	Calle de San Miguel
39	10143338	Posada de la Sangre
40	10143339	Callejón de la Soledad
41	10143340	Salón de la casa de Mesa
42	10143341	Posada de la Hermandad. Antigua Cárcel de la Hermandad
43	10143342	Portada de Santa Cruz
44	10143343	Interior del Cristo de la Luz
45	10143344	Calle de Santo Tomé
46	10143345	Santa María la Blanca, interior
47	10143346	Palacio de los Condes
48	10143347	San Juan de los Reyes, patio
49	10143348	Ábside del Cristo de la Luz
50	10143349	El Zocodover
51	10143350	Patio del Alcázar
52	10143351	La sinagoga del Tránsito
53	10143352	Casa del Greco, jardines bajos
54	10143353	Casa del Greco, patio
55	10143354	Casa del Greco, cocina
56	10143355	Casa del Greco, chimenea del renacimiento
57	10143356	Casa del Greco, salón
58	10143357	Casa del Greco, terraza y jardines
59	10143358	Interior del Tránsito de la Sinagoga

Por lo que respecta a la descripción física y soporte de la serie de imágenes aquí expuestas nos encontramos en primer lugar con el membrete de la Comisaría Regia del Turismo y Cultura Popular, así como unas líneas que explicaban los lugares donde se repartían gratuitamente las mismas. Entre ellos se encontraban la sede de la Comisaría, en la calle Sacramento número 5 de Madrid, así como el Museo del Greco en Toledo, la Biblioteca Cervantina de Valladolid, la Casilla del Turismo en Cádiz, la Hospedería de Santa Cruz en Sevilla, en las Delegaciones de Turismo de la Comisaría Regia y en las Asociaciones de Turismo de España. Las medidas exactas de los soportes de las imágenes son de 20,3 cm de alto por 12,1 cm de ancho. Las fotografías originales fueron tomadas por la conocida casa Hauser y Menet ubicada en la Travesía de la Ballesta de Madrid desde 1890. Esta empresa alcanzó cierta fama gracias a las tarjetas postales que distribuyeron y se convirtió en una de las editoriales más importantes de aquella época. Realizaron diversas colaboraciones con varias entidades, entre ellas la Comisaría Regia de Turismo. Algunas de las imágenes usadas para la serie que editó la Comisaría, eran anteriores a 1911, fecha de inicio de la misma, ya que fueron reutilizadas por Hauser y Menet ante el encargo de la propia Comisaría.

En la parte posterior de las imágenes aparece el nombre del insigne médico don Gregorio Marañón, enamorado de Toledo y de todo lo toledano, el cual incluyó una serie de consejos médicos que bajo el título de "Vulgarización de higiene pública" se difundían al mismo tiempo que las imágenes para darles la máxima difusión entre la población.

4. Análisis de las imágenes

Hemos seleccionado algunas de las imágenes de esta serie para comprender como fue la imagen que se quería proyectar de la ciudad y sobre todo los elementos patrimoniales que se pretendió difundir de cara al futuro turista o visitante. Toledo con sus impresionantes monumentos, con sus bucólicos y evocadores paisajes se va a mostrar como el arquetipo de una ciudad turística que ofrecía historia, arte y mucha cultura; pero además en las imágenes editadas por la Comisaría Regia se mostraban algunos nuevos atractivos turísticos que querían atraer al viajero culto, ávido de profundizar en la pintura, en la arquitectura, etc.; nos referimos a la recién inaugurada Casa del Greco, que como ya indicábamos se debía al propio Comisario Regio, el marqués de la Vega Inclán. Se dedicaron 6 de las 59 imágenes a la Casa del Greco, en las que se mostraban los jardines, el patio y algunas estancias interiores.



3. Puente de Alcántara y Alcázar. Archivo General de Palacio (AGP), Núm. inventario 10143307

Nos sorprende como la mayor parte de los monumentos que se pretendían difundir y dar a conocer ya en 1918, son en la inmensa mayoría los mismos que durante todo el siglo XX se han ofrecido al turista desde los órganos que han gestionado el turismo en Toledo tanto a nivel local, como nacional y más modernamente regional; es decir la imagen turística de Toledo apenas ha sufrido avances o innovaciones en casi un siglo, siendo a finales del mismo, cuando las políticas turísticas han ampliado la oferta al visitante, introduciendo espacios y edificios que nunca antes se habían explotado o utilizado como recurso turístico.

Comenzamos con una imagen del puente de Alcántara (Fig. 3) con el Alcázar al fondo. Se aprecia también la antigua Fonda de la Caridad que levantó el Cardenal Lorenzana en el siglo XVIII (PORRES, 1971). En la misma imagen se invita a descubrir dos importantes monumentos toledanos; el Alcázar y el puente romano de Alcántara.

En la siguiente imagen se nos muestra una de las puertas de la muralla de Toledo, en este caso la conocida como puerta de Ajilana (Fig. 4), aunque más comúnmente se la conoce como la puerta de Valmardón. En ella se nos muestra tanto el arco exterior como el interior de la puerta, así como la figura de dos personajes, que apoyados en el muro contemplan la estampa. Al fondo los chapiteles de la Puerta de Bisagra que cae hacia el norte.

En este caso encontramos uno de los edificios más interesantes de Toledo y a la vez de los más antiguos. Se trata de la mezquita del Cristo de la Luz (Fig. 5), la cual se nos muestra muy diferente a la actualidad ya que podemos ver al fondo de la imagen el retablo hoy desaparecido que ocupó la parte del ábside cristiano que se añadió a partir del siglo XII a la mezquita.

A continuación, tenemos otro de los monumentos más recurrentes por los turistas en la ciudad; la sinagoga de Santa María de la Blanca (Fig. 6). En la imagen aún se puede apreciar el retablo del siglo XVI obra de Juan Bautista Vázquez y Nicolás Vergara el Viejo que hoy se encuentra en la iglesia de San Salvador junto a la calle Santo Tomás.



4. Puerta de Ajilana o de Valmardón. AGP, Núm. inventario 10143309



Fig. 5. Mezquita del Cristo de la Luz. AGP, Núm. inventario 10143343

También las plazas, calles y rincones fueron reflejadas como es el caso de esta imagen en la que encontramos la plaza del Seco (Fig. 7), señalada en el pie como calle de San Miguel, con una pintoresca escena en la que una vecina carga agua de la fuente, mientras otro paisano subido a un burro observa al fotógrafo. Sorprende encontrar como algunas de las casas de la plaza aún hoy siguen prácticamente idénticas. Por otro lado, las casas de la derecha hoy han sido sustituidas por cierto hotel toledano muy conocido. Imagen, al fin y al cabo, muy representativa del Toledo que se podía encontrar el turista.

VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA



6. Sinagoga de Santa María de la Blanca. AGP, Núm. inventario 10143345



7. Calle de San Miguel (actual plaza del Seco). AGP, Núm. inventario 10143337

Otro callejón que quedó inmortalizado entre las imágenes de la Comisaría Regia fue el callejón de los Niños Hermosos (Fig. 8), el cual se encuentra prácticamente igual en la actualidad. La nota curiosa de la imagen nos lo deja el caballero que posa junto a una ventana quizá requiriendo los amores de una toledana que se encuentra al otro lado de la reja.

No podía faltar otro de los edificios sobre los que se quería incidir en su promoción. Se trata de la sinagoga del Tránsito (Fig. 9) abierta al público gracias la labor del repetido marqués de la Vega Inclán el cual comenzó una importante labor de restauración sobre el edificio que ya había sido declarada Monumento Nacional en 1887. La vinculación de la sinagoga del Tránsito a las Fundaciones Vega Inclán llegó hasta 1969 cuando una Orden la convirtió en un organismo independiente adscrito al Patronato Nacional de Museos.

Si de callejones curiosos (y estrechos) hablamos, también la Comisaría Regia se acordó de reflejar en sus instantáneas el callejón más estrecho de Toledo⁸, es decir el callejón de la Soledad (Fig. 10), en plena calle de Santo Tomás, resto de un antiguo adarve cuya medida en la parte más estrecha es de 0,86 cm. No estamos seguros si ya en aquellos años se tenía identificado

8 Leyendas de Toledo <<https://www.leyendasdetoledo.com/callejon-mas-estrecho-de-toledo/>> [Consulta: 20 de octubre de 2018].

este callejón con el que ostentaba el título de más estrecho, pero es cierto que nos muestra otra escena muy toledana en la que la señora con su cántaro nos recuerda el trajín diario de bajar al río Tajo a por agua.

Conclusión

El fin —de alguna forma demandado en vista de su gestión— de la Comisaría Regia de Turismo y Cultura Artística Popular llegaría en abril de 1928, cuando el marqués de la Vega Inclán cierra un episodio en la historia de la gestión turística en nuestro país. El marqués recibió una carta de Primo de Rivera donde se le comunicaba el cese en su cargo (MORENO GARRIDO, 2005: 42) como Comisario Regio, el único que había tenido la Comisaría durante sus 17 años de existencia. Fuera de las polémicas que suscitó la figura del Comisario, incluyendo las cuentas cuya transparencia brilló por su ausencia, no podemos negarle que la visión que tuvo de la gestión del turismo en aquellos complicados años supuso una innovación en el sector que décadas después se seguía alimentando de los frutos cosechados por don Benigno. En la ciudad de Toledo podemos afirmar que tanto la apertura de la Casa del Greco como la sinagoga del Tránsito supusieron un antes y un después en la oferta turística de la ciudad, ofreciendo al visitante no solo un nuevo concepto de casa-museo innovador en España, sino un lugar donde recuperar la figura de uno de los mejores pinceles que han pasado por nuestra historia, cuyos trabajos comenzaron a reconocerse y ponerse en valor precisamente en aquella época, después de siglos de olvido por parte de la sociedad y del arte españoles. La labor editorial que realizó la Comisaría aun siendo muy mejorable, supuso un acercamiento a las primeras campañas de marketing turístico en España. Fue una forma rápida y muy visual de acercar el arte y la cultura a los potenciales turistas que llegaban a nuestras ciudades.

La Comisaría dio paso a una nueva entidad gestora del turismo en España, como fue el Patronato Nacional de Turismo, al cual se le recibió como agua de mayo por



8. Callejón de los Niños Hermosos. AGP, Núm. inventario 10143335

- KAGAN, R. L. (2013). "El marqués de Vega-Inclán y el patrimonio artístico español: ¿protector o expoliador?" en Socias Batet, I. y Gkozskou, D. (coords.). *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Somonte-Cenero, Gijón, Asturias: Trea, pp. 193-203.
- LAVÍN BERDONCES, A. C. (2009). *El Greco: Domenikos Theotokopoulos 1900*. Bruselas: BAI.
- LOZANO BELLOSO, M. (2007). "El Archivo Fotográfico del Patronato Nacional de Turismo como fuente para la historia gráfica del patrimonio histórico-artístico de Extremadura" en Hermoso Ruiz, F. (coord.). *VIII Congreso de Estudios Extremeños: libro de actas*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz-Institución Cultural "Pedro de Valencia", pp. 477-493.
- MORENO GARRIDO, A. (2005). "Turismo de élite y administración turística de la época (1911-1936)" en *Estudios Turísticos*, 163-164. Madrid: Instituto de Estudios Turísticos, pp. 31-54.
- (2010). "El Patronato Nacional de Turismo (1928-1932): balance económico de una política turística" en *Investigaciones de historia económica: revista de la Asociación Española de Historia Económica*, Vol. 6, Núm. 18. Barcelona: Elsevier España, pp. 103-132.
- PADILLA BLANCO, B. M. (2012). "Museo del Greco. El proceso de renovación de una institución centenaria" en *Museo.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 7-8. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, pp. 280-291.
- PORRES MARTÍN-CLETO, J. (1971). *Historia de las calles de Toledo*. Toledo: Diputación Provincial.
- VIÑALS BLASCO, M. J. (2001). "La historia del turismo" en BARRADO TIMÓN, D. (coord.). *Geografía mundial del turismo*. Madrid: Síntesis, pp. 31-60.



10. Callejón de la Soledad. AGP, Núm. inventario 10143339



UN NUEVO DAGUERROTIPO DE TOLEDO. LA PUERTA DEL SOL

María de los Santos García Felguera
Universidad Pompeu Fabra

David Blasco Planesas
Coleccionista

doi.org/10.18239/coe_2021_156.10

Resumen

Un golpe de suerte y un ojo sagaz han llevado a David Blasco Planesas (estudioso y coleccionista) hasta un nuevo daguerrotipo de Toledo. Después de la *Vista general de Toledo* (Bilbao, colección de Soraia Molina y Jose Valderrey), que se presentó en este mismo *Encuentro de Historia de la Fotografía* en 2016, ahora tenemos el retrato de uno de sus monumentos más reproducidos, la Puerta del Sol.

Con huellas de haber tenido una vida difícil, pero con detalles que indican la alta calidad que tuvo la imagen, esta placa de cobre plateado, de 160 x 120 mm, viene a enriquecer la galería de imágenes fotográficas de la ciudad de Toledo que ya es una de las más completas de España, al tiempo que hace crecer la lista de daguerrotipos escénicos de todo el país.

Encontrado con un marco del siglo XX, que se ha sustituido para formar un nuevo “paquete daguerriano”, el cartón pegado al dorso del daguerrotipo lleva una inscripción manuscrita que lo sitúa entre 1841 y 1845. En una primera aproximación, y con las dificultades que presenta para distinguir detalles, la comparación de este daguerrotipo con otras imágenes de la Puerta del Sol, hechas en torno a los años centrales del siglo XIX —tanto fotografías como grabados y dibujos— nos permite marcar una fecha antes de la cual se hizo sin lugar a duda. Por otra parte, a la vista de su procedencia (Pamplona) y del hallazgo de un nuevo anuncio de un daguerrotipista en Toledo, podemos aventurar una hipótesis sobre su autoría.

Palabras clave: daguerrotipo, Toledo, Puerta del Sol, Schmidt, Pamplona, España.

Abstract

A stroke of luck and a shrewd eye have taken the collector David Blasco Planesas to a new daguerreotype of Toledo. After the general view of Toledo (Bilbao, Soraia Molina and Jose Valderrey collection), which was presented at this same Photography History Meeting in 2016, we now have the image of one of its most reproduced monuments, the Puerta del Sol.

With traces of having had a difficult life, but with details that indicate the high quality of the image, this silver-plated copper plate (160 x 120 mm, the same measures as the general view) comes to enrich the gallery of photographic images of the city of Toledo that is already one of the most complete in Spain, while enriching the list of scenic daguerreotypes from this country.

Found with a twentieth century frame, which has been replaced to form a new daguerrian package, the daguerreotype has a handwritten inscription on the back that dates it between 1841 and 1845. In a first approximation, and with many difficulties to distinguish details, the comparison of this daguerreotype with some other images of the Puerta del Sol, made around the central years of the nineteenth century -photographs, engravings and drawings- allows us to mark a date before which it was undoubtedly made. On the other hand, in view of its origin (Pamplona) and the advertisement of a daguerreotypist found in both cities (Toledo and Pamplona), we can venture a hypothesis about the authorship and the date.

Keywords: daguerreotype, Toledo, Puerta del Sol, Schmidt, Pamplona, Spain.

Introducción

En diciembre de 2016, en los *VII Encuentros de Historia de la Fotografía (Fotografía y sociedad)*, que se celebraron en Ciudad Real, se presentó una *Vista de Toledo* al daguerrotipo, el primero y hasta octubre de 2018, único daguerrotipo escénico que conocíamos: una vista de la ciudad desde la ermita de la Virgen del Valle, que habían comprado en San Sebastián unos coleccionistas vascos (José Valderrey y Soraia Molina) y que se conserva en Bilbao (GARCÍA FELGUERA y VALDERREY, 2016: 445-462).

En noviembre de 2018, en los *VIII Encuentros (Fotografía y turismo)* y en Toledo, presentamos otro daguerrotipo hecho en la ciudad, de uno de sus monumentos más dibujados, pintados y fotografiados, la Puerta del Sol (Fig.1). Este llega también del Norte, de Pamplona, lo han comprado dos coleccionistas de Monistrol (David Blasco

Planesas y Lola Toledo Sáez), y viene a enriquecer la galería de imágenes fotográficas de la ciudad del Tajo, que es una de las más completas de España, además de añadir un nuevo ejemplar a la breve lista de daguerrotipos escénicos de nuestro país.

Nada ocurre por casualidad, y en ambos casos al golpe de suerte se ha unido un ojo sagaz y acostumbrado a rastrear tesoros fotográficos, como el de David Blasco, nacido en Monistrol, al pie de la montaña y el santuario de Monserrat, y que dedica su vida al conocimiento de ambas, tanto como profesional (con su trabajo en la biblioteca de la abadía) como en los ratos libres, en los que se entrega a la investigación¹, buscando documentos de todo tipo sobre Montserrat y la zona, textos e imágenes (grabados, litografías, dibujos, óleos, carteles y fotografías antiguas), de las que es un gran coleccionista².

1. El descubrimiento

La historia del descubrimiento la cuenta David Blasco mucho mejor que yo.

“Mi “pequeña historia” del daguerreotipo comienza así: Todo empezó el 26 de septiembre. Buscando, como casi cada día por internet, alguna *carte-de-visite* para seguir con mi colección de fotografía antigua, me tropecé con un vendedor (un particular) que tenía algunas de Barcelona. Al cabo de un rato, me envió una imagen con dichas fotografías, pero lo que me sorprendió fue lo que había debajo de ellas; a simple vista, pude distin-



1. *Puerta del sol*, daguerrotypo, col. David Blasco y Lola Toledo. Foto Pep Parer

¹ Entre sus obras, *Montserrat desaparegut* (Efadós, 2017); *El Cremallera de Montserrat. Història gràfica* (Farell, 1998), *Cap al nou Cremallera de Montserrat* (Farell, 2009), *La medicina a Monserrat* (Sunya, 2009) y numerosos artículos sobre la historia de Monistrol.

² Preocupado por el rescate y la conservación del patrimonio histórico de la zona, es uno de los fundadores de la asociación *Amics del Cremallera i Funiculars de Montserrat* (creada en 1995), gracias a la cual se ha salvado de la picota la estación de este tren en Monistrol, y se ha recuperado un antiguo convoy.



2. Puerta del sol, daguerrotipo, col. David Blasco y Lola Toledo.
Marcas de platero. Foto Pep Parer

guir, en un sencillo marco de mediados del siglo XX, una plancha de metal en la que se entrevía una imagen... Al principio pensé que era una especie de matriz (o fotolito) de esas que se utilizaban para imprimirla posteriormente en un libro, o cualquier publicación...; pero no era eso. Amplié la imagen, y pese a su mala calidad, distinguí en un extremo de la placa un dibujo (una especie de Cruz de Malta), un 30 (el porcentaje de plata utilizado en la aleación), y la palabra GARANTIE (Fig.2). Viendo todos estos detalles, con los nervios a flor de piel, y aún con un poco de incredulidad, no lo dudé ni un instante, y le dije a mi mujer, Lola, que la comprase (ella está más adelantada en este mundo de internet, que no yo). Cuando ella me comunicó que ya había hecho la compra, pensé para mí: ¡He encontrado un daguerrotipo escénico!, pero la alegría duró poco (de momento), porque inmediatamente después, el vendedor, algo molesto porque no me quedaba con ninguna *carte-de-visite*, me respondió que él me había enseñado algunas fotos y le sabía mal que no me interesase ninguna, y le extrañaba que

me interesara lo que había debajo. Por miedo a que se desentendiese de la pieza que yo quería, le compré tres *cartes-de-visite* de Barcelona, de la casa *Napoleón*, aunque ya las tenía. Al ver que también me interesaban estas fotos, parece que se quedó más tranquilo, y finalmente me vendió los *napoleones*, junto con la "imagen enmarcada". Pasaron los días, y el 4 de octubre llegó a casa un paquete desde Pamplona a mi nombre; lo abrí, y con gran asombro vi que, efectivamente, era un daguerrotipo escénico de la Puerta del Sol de Toledo.

La placa llevaba una inscripción manuscrita en el reverso, igual que el daguerrotipo de Toledo de la colección de José Valderrey y Soraia Molina.

Otra casualidad hizo que unos meses antes, en un encuentro con la profesora María de los Santos García Felguera, ella me regalara su libro sobre el daguerrotipo descubierto y presentado en el año 2016 en Toledo (GARCÍA FELGUERA, 2017). En ese trabajo pude ver alguna similitud con el que yo había adquirido: las mismas medidas de la placa y el mismo porcentaje de plata, aunque la

marca del platero era distinta y el texto —aunque parecido en la estructura y la descripción— parecía escrito por otra persona.

El mismo día que me llegó a las manos (4 de octubre), le envié una fotografía de un detalle del daguerrotipo a María de los Santos, y después de más de 30 minutos enviándonos whatsapps comentando la pieza, finalmente me llamó, proponiéndome presentarlo en las Jornadas de Fotografía en Toledo, que se celebrarían el mes siguiente (noviembre). Yo, naturalmente, acepté sin dudarlo ni un instante. Fue un mes “a contrarreloj”: encuentros con ella, pasarle la pieza, y ella a su vez al fotógrafo Pep Parer, para que lo fotografiara y sacara esos maravillosos detalles que a simple vista no vemos, y después, pasarle la pieza a Esther Llorca, para encapsular de nuevo el daguerrotipo y hacerle un estuche digno, ya que, como he dicho, el marco que tenía cuando lo recibí, no era de la época del daguerrotipo y la placa estaba muy expuesta al aire. Mientras tanto, tanto María de los Santos como yo íbamos investigando la pieza, el momento en que pudo ser realizada y su posible autoría.

Entre todos buscamos relaciones con otras fotografías y grabados, a contra-reloj, porque teníamos poco tiempo. Así, después de un mes intenso —mezcla de nervios e investigaciones, pero sobre todo de ilusión—, en el mes de noviembre de 2018 y en el marco de los *VIII Encuentros de Historia de la Fotografía. Fotografía y turismo*, dimos a conocer precisamente en Toledo el segundo daguerrotipo que conocemos, hasta el momento, de esa ciudad”.

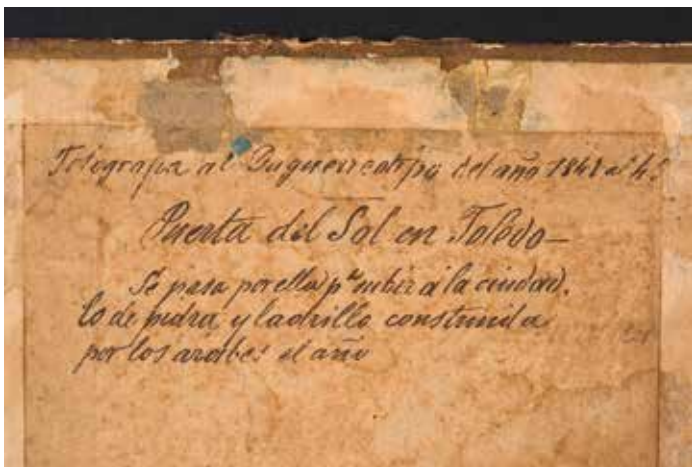
2. El objeto

Se trata de una placa de cobre plateado, de 161 x 121 mm, las mismas medidas de la *Vista de Toledo*, con huellas de haber tenido una vida difícil: dobleces en el ángulo inferior izquierdo, arañazos por toda la superficie y sulfuración de la plata por el azufre que hay en el aire, al no estar bien sellado el paquete daguerriano. La placa apareció en un marco del siglo XX³ y con un vidrio de la misma época, pegada por detrás a un cartón ácido con un adhesivo grumoso de color verde; el marco estaba abierto y sin sellar, no tenía espaciador que evitara el contacto directo de la placa con el vidrio, y conserva el agujero de haber tenido una hembrilla para colgarlo en la pared.

3 El marco, de madera lacada en marrón, mide 225 x 184 mm y el cartón 205 x 167 mm.



3. *Puerta del sol*, daguerrotipo, col. David Blasco y Lola Toledo. Nuevo paquete daguerriano hecho por Esther Llorca



4. *Puerta del sol*, daguerrotipo, col. David Blasco y Lola Toledo. Inscripción escrita al dorso. Foto Pep Parer

En estas circunstancias era imprescindible tomar medidas para frenar la degradación de la placa, y se encargó de ello Esther Llorca, con una intervención respetuosa y conservadora que ha consistido en fabricar un nuevo paquete daguerriano con materiales neutros, de conservación, sellado y aislado, y colocado en una caja que protege la pieza del movimiento⁴ (Fig. 3).

Sobre el cartón que hacía de respaldo, y que lleva un filete dorado alrededor, hay una inscripción manuscrita (Fig. 4):

"Fotografía al daguerreotipo del año 1842 al 45/ Puerta del Sol en Toledo/ Se pasa por ella p^a subir a la ciudad. Es de piedra y ladrillo construida por los árabes el año".

La frase no termina, como si quien la escribió necesitara consultar algún libro para completarla y no llegara a hacerlo nunca.

La inscripción pudo haber sido escrita por dos manos diferentes, una para la primera

4 No se ha hecho ninguna limpieza a excepción de suaves sopladitos a distancia con pera de aire; se ha colocado un passe-partout realizado con cartón de conservación, que sin tocar la placa, hace de espaciador entre esta y el nuevo vidrio (de borosilicato de 2 mm), tanto por delante como por detrás, debido a las deformaciones del plano de la placa; se ha sellado todo el paquete con cinta adhesiva de PH neutro Filmoplast P90, para proteger la placa del oxígeno y evitar el avance de la degradación. El nuevo paquete daguerriano se ha colocado en una caja de conservación con hueco a medida realizado en una cama de plastazote gris. Todos los materiales han superado el certificado P.A.T. (Photographic Activity Test) ISO 18916 y cumplen los criterios de estabilidad, reversibilidad y conservación a largo plazo.

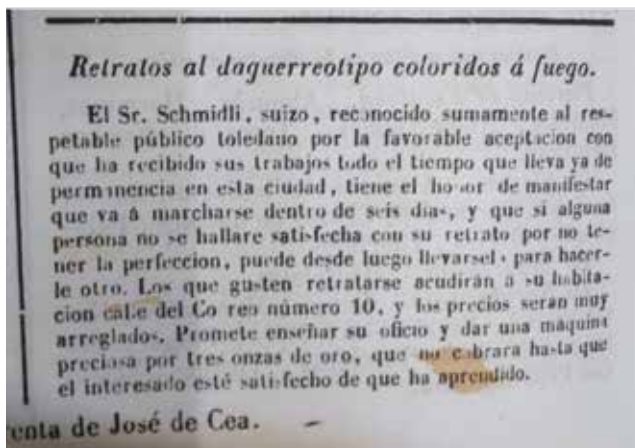
línea (“Fotografía al daguerreotipo del año 1842 al 45”) y otra para el título y las explicaciones. Sin ser igual que la del daguerrotipo con la *Vista de Toledo*, en la que pudieron intervenir todavía más manos⁵, sí guarda cierta semejanza, sobre todo con la datación (“del año 1842 a 1845”) y el texto de “Fotografía al Daguerreotipo arriba en la cima se ve el grandioso alcázar o palacio de Carlos V. (quemado)”. Tal vez un estudio grafológico nos daría más pistas, y no lo descartamos. Además, en el daguerrotipo de la *Puerta del Sol* se distinguen restos de otras inscripciones más abajo, a mitad de la superficie del cartón, perdidas aparentemente por haberse mojado en algún momento, que hasta ahora no hemos podido leer, pero de las que esperamos sacar algo con luz ultravioleta.

En ambos casos la inscripción sitúa el daguerrotipo en las mismas fechas tempranas —1842 a 1845— y del mismo modo, parecen fechas típicas de alguien que sabe cuándo se empezó a usar esta técnica. En 2016, tras estudiar detenidamente la *Vista de Toledo*, llegamos a la conclusión de que ese daguerrotipo se había hecho con toda seguridad entre 1847 y 1857, entre la colocación del telégrafo en una torre del Alcázar y la reforma de la Casa del diamantista, y probablemente en los primeros años cincuenta; para la *Puerta del Sol* tenemos menos pistas, porque la imagen está más dañada y hay menos elementos para comparar con otras imágenes, como veremos después. Aun así, teniendo en cuenta que esta imagen (como la *Vista de Toledo*) no está invertida de derecha a izquierda, 1842 parece una fecha demasiado temprana⁶. Sin negar la posibilidad de que pudiera hacerse entonces, como los daguerrotipos de Roma de Achille Morelli en 1841, por ejemplo, lo cierto es que la imagen sin invertir se generalizó más cerca del año 1845 que de 1842.

Según las marcas de platero, la placa tiene la misma cantidad de plata (30) que la *Vista de Toledo*, pero el trébol en este caso es de cuatro hojas (no de seis); en la *Puerta del Sol* existe una tercera marca con el sello “GARANTIE” rehundido y enmarcado por un rectángulo, muy parecido a los que Chiesa y Gosio (CHIESA y GOSIO, 2013: 336) catalogan como de producción francesa y sitúan entre los años

⁵ Para las relaciones y semejanzas entre uno y otro, (GARCÍA FELGUERA, 2017).

⁶ Aunque hubo cámaras como la del norteamericano Wolcott (patentada por Wolcott y Johnson el 8 de mayo de 1840) que resolvieron este problema sólo unos meses después de que Daguerre hiciera público su invento, y en 1841 lo resolvieron Chevalier en Francia y Voigtlander en Austria, la solución tardó unos años en generalizarse. En Madrid, el daguerrotipista Manuel Herrero lo anunciaba en la prensa a finales del año 1844.



5. Anuncio de Schmidli (Schmidt), *Boletín Oficial de la Provincia de Toledo*, 10 de mayo de 1849

1846 y 1848. Pero no podemos olvidar que el daguerrotipista pudo utilizarlo en cualquier momento, inmediatamente después de comprarlo o al cabo de un tiempo.

Sobre la posible autoría del daguerrotipo tenemos pocas pistas. Los datos que conocemos nos llevan a pensar que la placa nunca salió de España, porque el texto está escrito en castellano y ha aparecido en Pamplona. Igual que pensábamos de la *Vista de Toledo*, este pudo haberlo hecho alguien que pasó un tiempo en la ciudad (como su actual propietario), tal vez un militar, y al marcharse se la llevó como recuerdo. Por otra parte, hay pocas noticias de daguerrotipistas profesionales que pasaran por Toledo. Hasta ahora sólo se conocían los que se hacían llamar *Profesores photographicos*, que se anunciaron en 1846⁷; pero acabamos de encontrar un anuncio

de 1849⁸, en el *Boletín Oficial de la Provincia de Toledo* (10 de mayo), de un señor "Schmidli" suizo (seguramente Schmidt), en la calle del Correo número 10 que, además de retratar y "colorear a fuego", enseñaba a hacer daguerrotipos y vendía una máquina para hacerlos por tres onzas de oro (Fig. 5). A partir de ahí podemos pensar que quizá la persona que lo hizo pudo aprender con este Schmidli, sin duda el "Shmich suizo" que ya recogía Lee Fontanella precisamente en Pamplona en febrero de 1848⁹, retratando y enseñando por 320 reales de vellón, además de sugerir a los posibles alumnos que el daguerrotipo podía servir para ganarse la vida: "Si alguno quiere tomar lecciones de este arte tendrá el retratista una satisfacción de dejar sus conocimientos artísticos en esta ciudad, que no dejarán de tener un buen sueldo".

7 Hoja volante impresa por José Cea en 1846 (Archivo Diocesano de Toledo) en (CERRO, 2015).

8 Damos las gracias a Gregorio Escalada por su valiosa ayuda.

9 (FONTANELLA, 1981: 51) citando a (BALEZTENA, 1960), (ARAZURI, 1986) y (ARAZURI, 1995).

Con estos nuevos datos, ¿por qué no pensar que lo pudo hacer el propio Schmidt y llevarlo consigo a Pamplona en otra estancia en la ciudad o camino a Suiza? Según este anuncio del año 1848, que reproduce íntegro Arazuri en *El diario de Navarra* (BALEZTENA, 1960: 3), el daguerrotipista (Shmild) había pasado en Pamplona y en toda la provincia de Navarra el tiempo suficiente como para hacer 2.300 retratos. Aunque exagerara, cosa que parece probable, lo es también que su estancia en la zona pudo ser relativamente larga para un transeúnte y que pudo volver después de pasar por Toledo. Puestos a lanzar hipótesis, y sin posibilidad de verificarlas a día de hoy, podemos pensar que tal vez la *Vista de Toledo* hiciera el mismo camino que la *Puerta del Sol* y viajara en el mismo equipaje en el año 1849, después de mayo.

3. La puerta del sol

En el poco tiempo que hemos tenido para estudiar el daguerrotipo de la *Puerta del Sol*, por lo reciente de la adquisición y por las dificultades que presenta para distinguir detalles, la comparación de este con otras imágenes de la Puerta hechas en torno a los años centrales del siglo XIX -tanto fotografías como grabados y dibujos- nos permiten aventurar algunas hipótesis y marcar una fecha antes de la cual se hizo sin lugar a duda.

La elección de esta puerta para fotografiar no es casual; era una de las principales entradas a la ciudad y por ella pasó Teófilo Gautier (1811-1872) en junio de 1840 (GAUTIER, 1845: 154-55). cuando viajaba por España con su amigo el periodista Eugène Piot (1812-1890), como después relató en su libro:

... entramos en Toledo jadeando de sed y de curiosidad, por una magnífica puerta árabe, con un elegante arco apuntado¹⁰, con pilares de granito rematados por bolas y adornado con versículos del Corán. Su nombre es Puerta del Sol, es rojiza, de un tono cocido y confitado como una naranja portuguesa y se perfila maravillosamente sobre un limpio cielo de lapislázuli.

Una vez pasada la Puerta del Sol se sale a una especie de terraza desde la que se disfruta una vista amplia de la vega del Tajo...¹¹

10 "Ojivo pronunciado", dice (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1857: 28).

11 La traducción es nuestra. Agradecemos su valiosa ayuda a Stéphaney Onfray.

Como Gautier, todos los escritores que se acercaron a Toledo o escribieron sobre la ciudad, hablan de la Puerta del Sol, pero se ocupan de la historia de su construcción, no de problemas ni restauraciones de su época; o la despachan, como lady Luisa Tenison en 1853, diciendo que es “Una bonita puerta árabe, que ya no se usa”¹². A la construcción se refieren Nicolás Magán en el *Semanario Pintoresco Español* (1842) (MAGÁN, 1842: 103); Amador de los Ríos en *Toledo pintoresca* (1845) (RÍOS, 1845: 290-91); Manuel de Assas en el *Álbum artístico de Toledo* (1847-1848) (ASSAS, 1847-8); este mismo y Pedro Pablo Blanco en *El indicador toledano* (1851) (BLANCO y ASSAS, 1851: 74-76); José María Quadrado en el tomo de *Recuerdos y bellezas de España* que dedica a la ciudad (1853) (QUADRADO, 1853: 294) y Sixto Ramón Parro en *Toledo en la mano* (1857) (PARRO, 1857: 504-08). Otros no mencionan la puerta cuando hablan de Toledo, como el crítico francés Ernest Lacan en *La Lumière* (1855) (LACAN, 1855), o el pintor Federico de Madrazo, que sin embargo pensaba en Toledo ya en 1839, al considerar las posibilidades del daguerrotipo¹³; algunos simplemente la usan para situar una escena de su viaje, como Francisco de Paula Mellado, que se encuentra con su amigo Mauricio bajo el arco de la Puerta del Sol en *Recuerdos de un viaje por España* (1849) (PAULA MELLADO, 1849: 2).

El barón Taylor en 1826 habla de ella como una puerta magnífica, de construcción robusta, que el tiempo ha respetado, revistiéndola de un matiz severo y armonioso, propio de los países bendecidos por el sol¹⁴. Entre las escasas referencias a su estado a mitad del siglo XIX, encontramos una de 1863 en el Boletín de *El Arte en España*, que se queja a la Comisión de monumentos de que se han movido las dovelas del arco de entrada y amenazan con desprenderse, y que la puerta del piso superior está “casi obstruida por los escombros de un corral inmediato”¹⁵; por su

12 “A fine Arabic portal, no longer used” (TENISON, 1853: 462).

13 “¡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”, escribía Federico a su padre el 25 de enero de 1839 (MADRAZO, 1994: 188-89).

14 “... le temps, qui l'a respecté, l'a revêtu d'une teinte sévère et cependant harmonieuse qui est le cachet de l'antiquité dans les pays aimés du soleil” (TAYLOR, 1826 : 153-54).

15 *Boletín de El Arte en España*, 15 de octubre de 1863, Variedades, p. 28

parte Casiano Alguacil le dedica la primera entrega de su "Nuevo Museo Fotográfico" en 1866, pero no habla del estado en que se encuentra¹⁶. Tampoco los textos más modernos dan muchas pistas, por ejemplo, en 1921 cuando se informa del expediente incoado por la Comisión nacional de monumentos de Toledo para declarar como tales las murallas, puertas y puentes (LAMPÉREZ Y ROMEA, 1921: 103) (GRACIA MARTÍN, 2008: 16, 408, 431-433)¹⁷.

4. Grabados, dibujos, pinturas

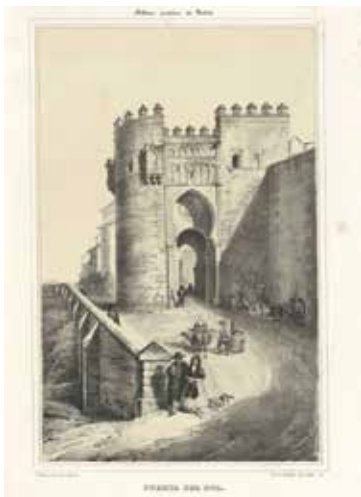
Las ilustraciones grabadas, las pinturas y los dibujos de la *Puerta del Sol* sirven sólo relativamente para nuestra investigación, porque en general tienden a presentar el monumento en un estado mejor del real. Así hacen Laborde en su *Viaje por España* (1812) y el Barón Taylor en el suyo (1826), o José Castilla en el *Semanario Pintoresco español* (1842) (MAGÁN, 1842: 103), donde se afirma que está "perfectamente conservada". El único elemento que cambia entre unas imágenes y otras es una de las dos ventanas situadas en la parte alta, a la derecha, que describe *El arte en España* (1865) y que ilustra con un grabado de Pizarro: "A la altura del arranque de los arcos inferiores, se ven en el torreón dos ventanas defensivas de medio punto, encerradas en dos recuadros unidos" (MARIÁTEGUI, 1865: 19)¹⁸.

Genaro Pérez Villaamil en el pequeño cobre de 1835-9 (óleo sobre hojalata, Madrid, Museo del Prado, una de las 42 vistas de ciudades españolas), presenta esas dos ventanas en mal estado (peor del que vemos en las fotografías), tal vez buscando una imagen pintoresca. El mismo Villaamil, unos años después (1842-1850), en los grabaditos de *La España artística y monumental*, dibuja las dos ventanas abiertas, aunque más abierta la izquierda. También abiertas se ven en el grabado de J.A. que incluye Francisco de Paula Mellado en la *España geográfica, histórica, estadística y pintoresca* (1845) (PAULA MELLADO, 1845: 819). Más parecidas al daguerrotipo aparecen las dos ventanas en la litografía que "copió del natural" J. Vallejo para acompañar un texto de mayor seriedad artística como fue el *Álbum artístico de Toledo* de

16 Y de nuevo en *Monumentos Artísticos de España*. Ver (CARRERO DE DIOS et al., 1983), (SÁNCHEZ TORIJA, 2015: 65, 196) y (SÁNCHEZ TORIJA, 2018).

17 Agradezco su ayuda a la doctora Esperanza Navarrete de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

18 Véase p. 22, ilustración, p. 10, C. Pizarro d^o. y g^o.



6. J. Vallejo, *Puerta del Sol*, litografía, Manuel de Assas, Álbum artístico de Toledo, Madrid, 1847-8



7. *Puerta del sol*, Charles Clifford, h. 1858, Madrid, Biblioteca Nacional

Manuel de Assas (1847-8) (Fig. 6). Desgraciadamente, el dibujo de Cecilio Pizarro (1825-1886), que guarda el Museo del Prado no nos sirve para esta comparación, porque solo recoge la parte izquierda de la puerta¹⁹.

A la vista de esas ilustraciones, grabadas, dibujadas o pintadas, podemos pensar que las dos ventanas estuvieron abiertas en la primera mitad del siglo XIX (tal como las presentan Laborde, Taylor, Villaamil y Mellado, todas anteriores a 1845) y que tal vez en algún momento entre esa fecha y 1848 la ventana de la derecha se tapió, quizá para evitar que entrara alguien desde el muro inmediato que llegaba justamente a esa altura. O simplemente que los artistas fantasean.

5. Fotografías

Que la puerta se fotografió y no poco lo demuestran las múltiples fotografías en papel que nos han llegado, pero también los grabados aparecidos en la prensa y hechos a partir de fotografías, como el que ilustra un artículo del *Museo Universal* en 1857 (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1857: 28), al principio del cual se puede leer: "Como una muestra de esta arquitectura, estampamos en nuestras páginas la reproducción exacta de una fotografía que hemos hecho tomar de la Puerta del Sol de Toledo"; además, el pie del grabado reza "La Puerta del Sol en Toledo (sacado en fotografía)", y lleva las firmas de Álvaro y Pizarro. Pero la descripción es muy genérica, sólo habla de "...sus muros ennegrecidos por el tiempo, surcados de cicatrices, de mutilaciones que los ennoblecen...", sin precisar en qué consisten esas cicatrices. En este grabado de 1857 la ventana aparece exactamente igual que en las fotografías de esos años y en el daguerrotipo.

Para comparar la imagen del daguerrotipo con las fotografías de los años cincuenta y sesenta del siglo XIX, han sido decisivas las fotografías que ha hecho Pep Parer, que nos han permitido ver más de lo que podemos apreciar a simple vista. Gracias a ellas comprobamos que el estado de la puerta

¹⁹ Cecilio Pizarro, 1840 - 1873. Lápiz compuesto sobre papel avitelado, 177 x 116 mm, Museo del Prado. La ficha del Prado lo relaciona temáticamente con el aguafuerte publicado en *El Arte en España*, t. 3, 1865, entre p. 10-11 (firmada, "C. Pizarro dº y gº"). Como hemos visto, de Pizarro es también la ilustración de *El Arte en España* (1865).



8. Puerta del sol, detalle de las ventanas arriba a la derecha: daguerrotipo, Clifford 1857, Alguacil h. 1879

es el mismo (o muy parecido) a las fotografías de Edward-King Tenison (1852)²⁰, Oppenheim (1852)²¹, De Launay (1854)²², Carpentier (1856)²³, Clifford (h. 1853, h. 1857 y h.1858)²⁴ (Fig. 7), Beaucorps (1858)²⁵, Begué (1863-1865)²⁶, Lamy (1863)²⁷

20 Edward-King Tenison (1805-1878), *Puerta del Sol, Toledo*, 1852, calotipo, álbum *Recuerdos de España*, 1852-1853, París, Bibliothèque Nationale de France (FONTANELLA, 2017).

21 Felix Alexander Oppenheim (1819-1898), *Puerta de Toledo*, 1852, calotipo, Islamische Kunst Museum.

22 Alphonse De Launay (1827-1906), *Puerta de Toledo*, 1854, calotipo, Madrid, Librería Gonzalo Fernández (PIÑAR y SÁNCHEZ, 2014a: 58).

23 Joseph Carpentier (1829-1871), *Puerta del Sol*, 1856, estereoscopia, positivo a la albúmina a partir de negativo al colodión húmedo, París, Bibliothèque Nationale de France (SÁNCHEZ y FERNÁNDEZ RIVERO, 2011).

24 Charles Clifford (1819-1863), *Puerta del sol*, h. 1853, ¿negativo de papel?, Madrid, colección Martín Carrasco; h. 1857, positivo a la albúmina a partir de negativo de vidrio al colodión húmedo, Londres, Victoria & Albert Museum; h. 1858, dos positivos a la albúmina a partir de negativo de vidrio al colodión húmedo, Madrid, Biblioteca Nacional (FONTANELLA, 1999: 614-616).

25 Gustave de Beaucorps (1824-1906), *Puerta del sol*, 1858, calotipo, París, Bibliothèque Nationale de France, y Pamplona, Museo Universidad de Navarra.

26 Alfonso Begué (1831- 1865), *Puerta del Sol*, estereoscopia, positivo a la albúmina a partir de negativo al colodión húmedo (SÁNCHEZ TORIJA, 2015: 56).

27 Ernest Lamy (1828-1891), *Puerta del sol*, positivo a la albúmina a partir de negativo al colodión húmedo, número 22 de *Collection de vues d'Espagne*, 1er janvier, 1864 (TORRE DE LA VEGA, 2006).



9. *Puerta del sol con andamios*. Jean Laurent, 1865, Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España. MCF; Anónimo, 1866-7, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

y Alguacil (1866)²⁸. En todas ellas, como en el daguerrotipo, la ventana de arriba a la derecha está cegada; es decir, que la ventana está cegada en todas las fotografías que se hicieron antes de la restauración de la Puerta (Fig. 8); una restauración re-

28 Casiano Alguacil (1832-1914), *Puerta del sol*, h. 1866, Archivo Municipal de Toledo. Ver (SÁNCHEZ TORIJA 2015: 243) y (SÁNCHEZ TORIJA, 2018).



10. *Puerta del sol*, detalles de la vista a través de la puerta: daguerrotipo, col. David Blasco y Lola Toledo; calotipo, Gustave de Beaucorps, 1858

clamada por la Comisión de Monumentos de la Academia de San Fernando, que tuvo muchos problemas, desde que se hizo cargo de ella en 1857. Dicha restauración se inició en el año 1864 (llegándose a colocar andamios que se desmontaron sin usar) (GRACIA MARTÍN, 2008: 193, 263-67) y finalmente se llevó a cabo a lo largo de 1867, como informa la prensa toledana²⁹.

Los andamios se pueden ver en dos fotografías: una de Laurent (fecha en 1865, Madrid, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España. MCD) y otra

²⁹ *El Tajo*, 13 de enero de 1867, lamenta que no se hubieran iniciado las obras; el 5 de octubre da la noticia de que se han acabado; y el 19 nombra a todos los arquitectos que participaron: Ceferino Díaz como director, Santiago Martín Ruiz como arquitecto provincial y Fenech como arquitecto municipal.

anónima, fechada en 1866-1867 (Centro de la imagen de Castilla-La Mancha) (Fig. 9). Los andamios son diferentes en cada una de ellas: en la fotografía de Laurent se trata de una estructura vertical que sólo cubre la mitad derecha de la puerta (justamente la que nos interesa, aunque no se vea la ventana); en la anónima, la estructura es horizontal, ocupa todo el monumento a lo ancho y apenas rebasa en altura el arco de entrada; además, la parte superior ya ha sido restaurada y se ven las dos ventanas abiertas. Podemos pensar que el andamio fotografiado por Laurent es el que se colocó en 1864 (desmontándose después sin haber servido), y el de la fotografía anónima el que sirvió para la restauración.

Esto nos situaría en unas fechas límite para la realización del daguerrotipo: antes de 1864, cuando se colocó el primer andamio o, como mucho, antes de 1867, cuando se colocó el segundo y se llevó a cabo la restauración. De todos modos, son fechas tan tardías para un daguerrotipo que nos ayudan poco. En 1864 y en 1867, como en 1857 y 1858, tal como demuestran las fotografías de Clifford, Beaucorps, Begué, Alguacil o Laurent, era mucho más práctico utilizar positivos en papel albuminado a partir de negativos de colodión húmedo sobre vidrio, que daguerrotipos.

Lo que podemos ver a través del vano de la puerta es prácticamente lo mismo que vemos en las fotografías de Beaucorps (1858) (Fig. 10) y Carpentier (1856): una ventana en el piso bajo y un balcón en el principal de una casa de tres pisos (como se ve en las otras dos fotografías), y a continuación, en sentido ascendente, un portón de madera, de los que tienen los corrales en La Mancha (que se ve entera en las otras dos). Sabemos cómo era esa acera de la calle por otra fotografía estereoscópica (colección particular), tomada por el otro lado de la puerta, aunque no nos permite ver estos edificios. El daguerrotipo está tomado desde un punto ligeramente más bajo que la fotografía de Beaucorps, pero muy próximo, más parecido que ningún otro.

A partir de la nitidez de estos edificios que se ven a través de la puerta podemos hacernos una idea de la calidad que tuvo la imagen, aunque ahora esté maltrecha. Y lo mismo a partir de la nitidez con la que se ven las hileras de ladrillo. No podemos obtener información sobre la época del año porque no hay pistas de vegetación; en otras fotografías, como la de Clifford en la Biblioteca nacional de España, se distingue una mata de hierba en la zona alta a la derecha, por encima de las ventanas, pero en el daguerrotipo es imposible.

Con todo ello y a la espera de lo que nos pueda deparar la investigación a partir de ahora, podemos felicitarnos de tener un nuevo daguerrotipo de la ciudad de Toledo y un nuevo daguerrotipo escénico que a añadir a la lista de los tomados en España.

Bibliografía

- ARAZURI, J. M. (1986). "Historia de la fotografía en Navarra", en Yañez Polo, M. A., Ortíz Lara, L. y Holgado Brenes, J. M. (eds.), *Historia de la fotografía española. 1839-1986*, Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía, Actas del I congreso, pp. 305-313.
- ARAZURI, J. M. (1995). *Historias, fotos y "joyas" de Pamplona*. Pamplona: edición del autor.
- ASSAS, M. (1847-1848). *Álbum artístico de Toledo. Colección de vistas y detalles de los principales monumentos toledanos*. Madrid: Imprenta de Julián Saavedra y litografía de Bachiller.
- BALEZTENA, I. (seudónimos Tiburcio de Okabio y Premín de Iruña) (28 de febrero de 1960) "Ay Nemesio, ay Nemesio... Hazme una foto al magnesio" en *Diario de Navarra*.
- BLANCO, P. P. y ASSAS, M. (1851). *El indicador toledano ó Guía del viajero en Toledo*, Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos.
- Boletín de El Arte en España* (15 de octubre de 1863).
- CARRERO DE DIOS, M. et al. (1983), *Toledo en la fotografía de Alguacil. 1832-1914*. Toledo: Ayuntamiento de Toledo.
- CERRO, 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*. s.l.: youcanprint.
- El Tajo* (13 de enero de 1867).
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. (28 de febrero de 1857). "Monumentos de Toledo. La puerta del Sol" en *El Museo universal*.
- FONTANELLA, L. (1981). *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Ediciones El Viso.
- (1999). *Clifford en España: un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid: Ediciones El Viso.
- (2017). *This Favored Land. Edward-King Tenison and Louisa in Spain, 1850-1853*. Nueva York: Peter Lang AG.

- GARCÍA FELGUERA, M. S. (2017). *El daguerrotipo de Toledo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- GARCÍA FELGUERA, M. S. y VALDERREY, J. (2016). "El daguerrotipo de Toledo. La ilusión encontrada" en *VII encuentro de historia de la fotografía. Fotografía y sociedad*, Ciudad Real, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 445-462.
- GAUTIER, T. (1845). *Voyage en Espagne*. París: Charpentier.
- GRACIA MARTÍN, F. (2008). *La comisión de monumentos de Toledo (1836-1875)*. Toledo: Ledoria, T. II.
- LACAN, E. (20 de enero de 1855). "De la Photographie et de ses diverses applications aux Beaux-Arts et aux Sciences" (Extrait du *Moniteur*, 12 janvier, 1855) en *La Lumière*, 3.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V. (1921). "Murallas, puertas y puentes de Toledo" en *Boletín de la Real academia de la Historia*, Tomo 78.
- MADRAZO, F. (1994). *Epistolario*. Madrid: Museo del Prado.
- MAGÁN, N. (27 de marzo de 1842). "Muros, puertas y puentes de Toledo" en *Semanario Pintoresco Español*, 13, p. 103.
- MARIÁTEGUI, E. (1865). "Estudios sobre la arquitectura militar de la Edad media en España. Toledo" en *El Arte en España*. Madrid: 1864 (1865), Tomo III, pp. 9-22.
- PARRO, S. R. (1857). *Toledo en la mano. Descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*. Toledo: Imprenta y Librería de Severiano López Fando.
- PAULA MELLADO, F. (1845). *España geográfica, histórica, estadística y pintoresca*. Madrid: Gabinete literario.
- (1849). *Recuerdos de un viaje por España. Primera y segunda parte*. Madrid: Mellado.
- PIÑAR, J. y SÁNCHEZ, C. (2014a). "Oriente al Sur. La presencia de Andalucía en el calotipo sobre España (1849-1869)" en Levenfeld, R. y Vallhonrat, V. (eds.), *El mundo al revés. El calotipo en España*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, pp. 29-63.
- (2014b). "Inventario del calotipo sobre España (1849-1869)" en Levenfeld, R. y Vallhonrat, V. (eds.), *El mundo al revés. El calotipo en España*. Pamplona: Museo Universidad de Navarra, pp. 157-194.
- QUADRADO, J. M. (1853). "Castilla la Nueva" en *Recuerdos y bellezas de España. Obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antiguedades, paysages etc.*, en

- láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa y acompañadas con texto por P. Piferrer.* Barcelona.
- RÍOS, A. (1845). *Toledo pintoresca o Descripción de sus más célebres monumentos.* Madrid: Ignacio Boix.
- SÁNCHEZ TORIJA, B. (2015). *La fotografía de Casiano Alguacil. Un nuevo enfoque,* Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2018). *Fotografía de Casiano Alguacil. Monumentos artísticos de España.* Cuenca: Ediciones de Castilla-La Mancha, Universidad de Cantabria.
- SÁNCHEZ, C. y FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. (2011). "Joseph Carpentier: pionero de la fotografía estereoscópica sobre España" en *Una imagen de España: Fotógrafos estereoscopistas franceses [1856-1867]*. Madrid: Fundación Mapfre - TF Editores, pp. 47-60.
- TAYLOR, J. (1826). *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tetouan.* París: Gide fils.
- TENISON, L. (1853). *Castile and Andalusia, by Lady Louisa Tenison* [Lithographs from drawings by the author and Egron Lundgren. Woodcuts by J. W. Whymper]. Londres: Richard Bentley.
- TORRE DE LA VEGA, F. (2006). "Fotografía estereoscópica de Toledo", en *II Encuentro de Historia de la Fotografía de Castilla-La Mancha*, Toledo: Centro de estudios de Castilla-La Mancha, UCLM.



*Meadville, Pa., New York, N. Y.
Chicago, Ill., London, England.*

15865—The Ancient Gate, Puerta Visagra Actual, Built
in 1550, Toledo, Spain.

TOLEDO PARA “TURISTAS” EN CASA: VISTAS ESTEREOSCÓPICAS DE LAS COMPAÑÍAS ESTADOUNIDENSES

José Manuel López Torán
Universidad de Castilla-La Mancha

doi.org/10.18239/coe_2021_156.11

Resumen

A mediados del siglo XIX veía la luz en Inglaterra la obra titulada *Manual para viajeros por España y lectores en casa*. Con ella, el viajero e hispanista Richard Ford pretendía que, tanto aquellos que se desplazaban a España como los que no podían hacerlo, tuviesen la oportunidad de conocer nuestro país, aunque fuera desde sus hogares. De la misma manera, las fotografías estereoscópicas también tienen la virtud de acercar a tierras lejanas a quienes no podían desplazarse y hacerles así disfrutar de ellas desde sus casas.

Dentro del enorme repertorio de vistas existente, se han seleccionado para este estudio las imágenes de Toledo realizadas por grandes compañías estadounidenses como H.C. White Co., Keystone View Company, Underwood & Underwood o Stereo Travel Co., que tomaron en el siglo XX el relevo de los primeros estereoscopistas franceses y generaron verdaderas colecciones industriales que aportan una mirada única de la ciudad.

Por tanto, el objetivo de este texto es el de presentar qué contribución realizaron estas casas editoras a la historia de la fotografía de Toledo, así como relacionar su producción con los antecedentes en el campo de la estereoscopia.

Palabras clave: estereoscopia, fotografía, España, Toledo, Underwood & Underwood, Keystone View Company, H.C. White Co., Stereo Travel Co.

Abstract

In the mid-nineteenth century it was published in England the book entitled *A Handbook for Travellers in Spain, and Readers at Home*. With it, the traveler and Hispanist Richard Ford intended that, both those who traveled to Spain and those who could not do so, would have the opportunity to know better our country, even from their homes.

In the same way, stereoscopic photographs also have the virtue of approaching distant lands to those who could not travel and making them enjoy from their homes.

Within the wide existing repertoire of views, for this research we have selected Toledo images taken by large US companies such as H.C. White Co., Keystone View Company, Underwood & Underwood or Stereo Travel Co., which took over from the first French stereoscopists and generated in the 20th century industrial collections that provide a unique view of the city.

Therefore, the aim of this text is to present the contribution that these companies made to the history of photography in Toledo, as well as to relate their production to the background in the field of stereoscopy.

Keywords: stereoscopy, photography, Spain, Toledo, Underwood & Underwood, Keystone View Company, H.C. White Co., Stereo Travel Co.

Introducción

En el año 1830, Richard Ford, un viajero e hispanista inglés, llegaba a Sevilla para asentarse allí durante más de tres años, tiempo que le permitió realizar numerosos viajes por toda España. De cada uno de los destinos recopiló anotaciones sobre sus impresiones y descripciones, y a su regreso, se encargó de que quedaran recogidas y vieran la luz en su *Manual para viajeros por España y lectores en casa*¹, obra que rápidamente acaparó una gran atención entre el público. Concebida como una auténtica guía de viajes, con ella pretendía que, tanto aquellos que llegaban a España, como los que no lo hacían, tuviesen la oportunidad de conocer todo lo que nuestro país puede ofrecer, incluso desde sus propios hogares.

Algo muy similar ocurría y ocurre con las fotografías estereoscópicas, ya que los visores diseñados para contemplar estas imágenes hacían posible realizar un viaje por países lejanos sin necesidad de moverse del salón. Hoy día han desaparecido de nuestro entorno cotidiano casi de manera total, de ahí que cueste imaginar el

1 En la primera página, Ford nos informa acerca del carácter de la obra y de los datos que el lector encontrará en ella: "A hand-book for travellers in Spain, and readers at home: describing the country and cities, the natives and their manners; the antiquities, religion, legends, fine arts, literature, sports and gastronomy, with notices on Spanish History". El tomo I recoge "Andalucía, Ronda and Granada, Murcia, Valencia, Catalonia and Estremadura", mientras que el tomo II "Leon, Galicia, The Asturias, The Castilles (Old and New), The Basque Provinces, Arragon, The Pyrenees and Navarre".

enorme impacto que alcanzaron en la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Verdaderamente, la popularidad que tuvieron en países como Francia, Inglaterra o Estados Unidos hizo que constituyeran un elemento obligatorio entre la clase burguesa hasta el punto de no que quedara ningún hogar sin un visor estereoscópico como rezaba el eslogan publicitario de la London Stereoscopic Company “*no home in England without a stereoscope*”.

Pocos son los lugares que escaparon al interés de los fotógrafos que, ante todo, buscaban satisfacer la ingente demanda de la sociedad de conseguir nuevas vistas del mundo. De esta manera, resultan incontables las localidades que han visto cómo su último siglo y medio de historia ha quedado congelado en los miles de tomas realizadas en multitud de técnicas y soportes. Es el caso de Toledo, ciudad que ha acaparado la atención de cientos de fotógrafos de todo el mundo ya desde mediados del siglo XIX y que, en consecuencia, posee un excelente patrimonio fotográfico. A esto se suma que, con gran acierto, haya sido elegida sede para la celebración del VIII Encuentro de Historia de la Fotografía bajo el lema “Fotografía y Turismo”, un espacio de debate en torno a la imagen que continúa la estela de las siete ediciones organizadas por el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha de manera bienal desde el año 2004. En este marco es en el que se decidió abordar la investigación que a continuación se presenta y así ampliar el todavía escaso número de estudios relativos a la imagen estereoscópica en nuestro país.

¿Qué objetivos se persiguen con este trabajo?

En primer lugar, buscamos presentar la contribución que hicieron las grandes compañías estereoscópicas estadounidenses a la historia de la fotografía de Toledo, así como mostrar la visión que estas imágenes proporcionaban de la ciudad en el extranjero. Por otro lado, nos proponemos comprobar si la línea inaugurada en las décadas centrales del siglo XIX por los diversos fotógrafos estereoscopistas, en su mayoría franceses, tuvo su continuación en la labor llevada a cabo por estas grandes empresas.

1. Toledo: destino obligado de fotógrafos

El siglo XIX fue un periodo de grandes cambios en todos los sentidos. Fue el siglo de las revoluciones sociales, del nacimiento de las democracias censitarias o de la Revolución Industrial y, al calor de estas profundas transformaciones, miles de inventos vieron la luz por primera vez. El teléfono, el avión, los antibióticos o

el cinematógrafo son solo algunos de estos ejemplos, sin embargo, de entre todos ellos hubo uno que cambió por completo nuestra manera de ver y recordar el mundo: la fotografía.

Nos debemos remontar a la Francia de 1826, de la mano de Joseph Nicéphore Niépce, para encontrar la primera imagen permanente, y desde ese momento la fotografía ha ido sufriendo una serie de cambios que la han llevado a alcanzar la privilegiada posición de la que goza hoy en día. Así, en algo menos de doscientos años hemos pasado de las primeras instantáneas a los cientos de millones de imágenes que cada día se comparten a través de las diferentes redes sociales y que en tan solo unos segundos son capaces de llegar a cualquier rincón del mundo.

En esa evolución, una de las innovaciones más originales llegó con la fotografía estereoscópica que, gracias al impulso que se le dio en la segunda mitad del siglo XIX, pudo conformar la primera gran industria fotográfica. No es mi intención en estas páginas detallar de manera profunda el proceso de evolución que experimentó este original formato, pero sí considero necesario precisar al menos los datos básicos que nos permitan contextualizarlo.

Fue en 1838 cuando sir Charles Wheatstone, un físico e inventor británico, presentó en Londres un novedoso aparato, conocido como estereoscopio, que conseguía dar sensación de tridimensionalidad a unos dibujos geométricos. El descubrimiento de Wheatstone llegó el año anterior a la introducción del primer proceso fotográfico, el daguerrotipo, por lo que el siguiente paso que se dio estuvo orientado a la utilización de este nuevo invento dentro del campo de la imagen. En esta ocasión, fue el físico escocés David Brewster quien trabajó en diseñar un aparato basado en el mecanismo ideado por Wheatstone y en encontrar una aplicación para la fotografía. Esos avances también dieron su fruto en la producción de las primeras imágenes estereoscópicas que fueron tomadas, primero con una cámara de un solo objetivo, y a partir de la década siguiente ya con una cámara binocular (HERNÁNDEZ LATAS, 2013: 47 y FERNÁNDEZ RIVERO, 2004: 27-28).

Con el paso de los años la técnica se fue perfeccionando considerablemente y se tiende a situar 1860 como el inicio de la época dorada de la fotografía estereoscópica. En este momento las principales casas editoras comenzaron a enviar fotografías por todo el mundo con el fin de conformar amplios catálogos de vistas que satisficieran la demanda de un público que deseaba tener un conocimiento mayor del mundo.



1. *Still there's no place like home*. Stereo Travel Co., hacia 1915. Fuente: Colección Esther Almarcha Núñez-Herrador

Contemplar las imágenes estereoscópicas constituía una de las formas más particulares de viajar, ya que permitía admirar las vistas de monumentos o paisajes característicos cómodamente sentado en el sofá de la casa. Como se puede contemplar en la imagen, era una actividad común entre las familias burguesas, un entretenimiento distendido en el que compartir las vistas con las que se contaba e incluso intercambiarlas. Los destinos lejanos y exóticos levantaban pasiones entre los consumidores, por ello la India, Egipto, China o Japón fueron algunos de los países elegidos por la mayor parte de las empresas. Sin embargo, no era necesario desplazarse miles de kilómetros para contemplar escenas totalmente distintas a las que tanto británicos como franceses estaban acostumbrados a ver en su entorno cotidiano.

España también ofrecía auténticos escenarios de ensueño, de ahí que la nueva corriente romántica atribuyera a nuestro país características propias de un lejano reino oriental. Ciertamente, fascinaba a todo visitante europeo sobre todo por su patrimonio arquitectónico medieval, dentro del cual, la herencia de Al-Ándalus jugaba un papel

muy importante. De igual modo, las grandes catedrales góticas, los monasterios, los conventos o los miles de pequeños templos repartidos por todo el territorio eran un reclamo para el ojo del fotógrafo. Por ello, del enorme conjunto de imágenes tomadas en aquellos años, destacan por su volumen aquellas en las que el protagonismo lo ocupan los edificios de origen medieval. Y es que precisamente uno de los rasgos de identidad del movimiento romántico fue echar la vista a la Edad Media y a su legado patrimonial.

Como podemos imaginar, Toledo no pudo permanecer ajeno a esta nueva tendencia, con sus monumentos, sus calles, sus plazas, las vistas del Tajo y la belleza de su entorno natural. En este sentido, inevitablemente se consolidó como una de las paradas obligadas entre todos estos viajeros y fotógrafos profesionales que llegaban a nuestro país y confirmó así su gran papel entre las ciudades de España gracias al sorprendente número de vistas conservadas. La que antaño fuera capital del reino visigodo, importante foco cultural en Al-Ándalus o ciudad imperial en tiempos de Carlos V acaparó la rápida atención de tantos y tantos fotógrafos que, atraídos por su belleza y su poder evocador, llamaban a las puertas de la ciudad en busca de nuevas tomas. El potencial histórico y patrimonial de Toledo es más que evidente y no deja de ser fruto de la coyuntura que ha vivido como cruce de caminos de diferentes culturas y civilizaciones a lo largo de su historia.

Tal y como ha señalado recientemente la profesora María de los Santos García Felguera (2017: 23) en su obra *El Daguerrotipo de Toledo*, la llegada de fotógrafos a la ciudad está documentada apenas unos años después de la presentación del gran invento en París. Gracias a un anuncio impreso en el año 1846 en los talleres de José de Cea y conservado en el Archivo Diocesano de la ciudad podemos certificar la que posiblemente sea la primera actividad fotográfica profesional en la localidad.

La imagen de Toledo rápidamente traspasó fronteras y llegó al extranjero gracias también a todos aquellos viajeros que, posteriormente a su regreso, mostraban las fotografías que habían tomado a su paso. Gracias a esas imágenes, en los hogares de los países de nuestro entorno y de otros más lejanos como Estados Unidos se podía disfrutar de los encantos de nuestra ciudad y cada nueva aportación no hacía sino reforzar su importancia. Por ello, cada vez eran más los europeos que llegaban hasta la ciudad movidos por la evocación de sus laberínticas calles, sus ruinas o sus imponentes edificios religiosos y civiles.

Dentro de las incontables imágenes de Toledo, editadas en todos los formatos posibles, las estereoscópicas constituyen uno de los repertorios más originales. Se atribuye

al francés Joseph Carpentier el primer reportaje estereoscópico de nuestro país y en él encontramos vistas de la Puerta del Sol, del Castillo de San Servando o del entorno del Puente de Alcántara, tomadas todas ellas en la década de 1850. Los hermanos Gaudin con sus *Vues d'Espagne* aportaron una de las mejores colecciones de esas primeras décadas, al igual que harían los fotógrafos Ernest Lamy y Jean Jules Andrieu con sus también interesantísimas imágenes. Como se puede apreciar, la contribución francesa al despegue de la estereoscopia en España, y más en concreto en Toledo, es más que evidente y fueron los fotógrafos llegados del país vecino quienes consiguieron acaparar casi la totalidad de la producción durante la segunda mitad del siglo XIX.

2. Toledo y las compañías estadounidenses

El interés por Toledo no decayó con el paso del tiempo, sin embargo, a medida que la centuria llegaba a su término, el agotamiento del sistema de producción utilizado en el mercado de la estereoscopia se iba haciendo más acusado, por lo que se vio necesario introducir importantes novedades. En esta carrera, Europa quedó atrás respecto a Estados Unidos, un nuevo competidor que estaría llamado a consolidar su hegemonía en el sector.

Como señala Fernández Rivero (2004: 87-89), la estereoscopia tuvo un desarrollo más tardío en este país, sin embargo, supo rápidamente adaptarse a las necesidades del mercado, sortear la crisis que afectaba al sector en las últimas décadas del siglo XIX y arrebató a Europa la primacía de la producción. Fue sobre todo a partir de 1880 cuando se fueron dando los pasos decisivos para la consolidación de una verdadera industria fotográfica y a ello contribuyeron innovaciones como la utilización del cartón rígido y curvado, la venta en lotes de hasta cien vistas conocidos como *boxed sets* o la fabricación de nuevos visores. Además, junto a los modestos estudios fotográficos como Southworth & Hawes o Beckers & Piard creados en un primer momento, llegaron por esas fechas empresas de mayor tamaño como E. & H. T. Anthony & Company, Griffith & Griffith o la American Stereoscopic Company y, por consiguiente, con un volumen de producción muy superior. Finalmente, ya casi en el filo del cambio de siglo la casi totalidad del mercado quedó en manos de cuatro potentes compañías: Stereo Travel Company, H.C. White Co., Underwood & Underwood y Keystone View Company. Estas últimas crearon auténticos catálogos visuales del mundo y Toledo consiguió también acaparar de lleno su atención. Así, con el cambio de siglo serían estos grandes estudios estadounidenses los que toma-

rían el relevo de los fotógrafos franceses en la producción de vistas estereoscópicas de nuestro país y, por consiguiente, también de la ciudad.

Precisamente, para la elaboración del presente trabajo se ha estudiado la contribución que realizaron las cuatro empresas mencionadas en último lugar con el fin de mostrar la visión que proporcionaron de Toledo más allá de nuestras fronteras. De la misma manera, se ha intentado encontrar relaciones entre las tomas realizadas por estas nuevas compañías y las imágenes tomadas por fotógrafos particulares, en su mayoría franceses, durante la segunda mitad del siglo XIX. Como podrá comprobar el lector en las páginas siguientes, ha sido posible establecer esa analogía en un buen número de fotografías, algo que ha resultado llamativo respecto a la hipótesis inicial que se planteaba en el momento en el que se decidió abordar el presente estudio.

2.1. Stereo Travel Company

Stereo Travel Company fue una pequeña empresa fundada en Nueva York a finales del siglo XIX que emitió la mayoría de sus vistas hacia 1905. Al igual que el resto de las firmas que se van a presentar, las imágenes que tomaban eran comercializadas en gruesas cartulinas de color gris y con una anotación al pie en la que se detallaba el lugar representado. Varias son las imágenes que se han conservado de Toledo, todas con copyright en el año 1908, y resulta llamativo que, a pesar de tener una producción más modesta que el resto de las compañías, produjo algunas de las vistas más originales de la ciudad.

Quizá dos de las más destacadas sean la 31 y la 39, ambas del Hospital de Santa Cruz, debido a la particularidad de sus tomas y composiciones. Este singular edificio del siglo XVI aparece representado en imágenes estereoscópicas realizadas por fotógrafos como Lamy o Laurent, sin embargo, no constituye uno de los espacios más comunes dentro de los catálogos. En el caso de la segunda, la particularidad que presenta reside en el punto desde el que está realizada, mucho más retirado de lo habitual y con un marco de vegetación que encuadra la portada principal. Por otro lado, la número 31 sí recuerda más a las tomas tradicionales, pero presenta como rasgo característico la presencia en primer plano de dos hombres sentados sobre unos bloques de piedra a la sombra de un árbol. Prácticamente la totalidad de las vistas de las colecciones de esta época están destinadas a mostrar los monumentos de las ciudades y rara es la ocasión en la que se incluyen personas. Sin embargo, en el caso de las imágenes de Toledo pertenecientes a la colección de Stereo Travel Co. se ha detectado una mayor



2. *Group of Spanish children, Toledo, Spain.* Stereo Travel Co., 1908. Fuente: Colección Esther Almarcha Núñez-Herrador

atención a las gentes, ya que al igual que en la vista de Santa Cruz, muchas de ellas muestran personas dentro de las composiciones y no los parajes casi desérticos que resultan habituales en este tipo de fotografías. El mejor exponente de esta situación es la número 36, donde el interés lo acapara ese “grupo de niños españoles”, en un intento casi antropológico por mostrar los modos de vida o el aspecto de los residentes. A pesar de los pocos detalles que se pueden apreciar al fondo, llegamos a la conclusión de que la imagen está tomada junto a la puerta del Cambrón, ya que en el margen superior derecho se aprecia la esquina de la Torre de los Abades y del Hospital del Nuncio Nuevo.

Este mismo interés se ha constatado también en imágenes tomadas en otras ciudades españolas y enlaza de lleno con la percepción que se quería transmitir sobre las costumbres en España. Así, es posible contemplar un grupo de mujeres lavando la ropa en el río en Segovia, un conjunto de barrenderos en Madrid o un vendedor de verdura con un burro en una calle de Sevilla.

Por último, otro de los rasgos distintivos que se han encontrado dentro de las imágenes de Toledo pertenecientes a esta compañía son las claras analogías que se pueden establecer con varias de las fotografías tomadas por el francés Lamy a mediados del siglo XIX. De la decena de imágenes de las que disponemos, dos de ellas coinciden plenamente con los encuadres de este fotógrafo. La primera de ellas, la número 29 *Bridge and Cathedral* guarda una notable semejanza con la número 32 de Lamy *Vue de la ville et du pont Saint-Martin* en lo que respecta al lugar de la toma. Lo mismo sucede con la número 34 *River Tagus at Toledo* y la 19 del fotógrafo francés *Le Tage près le pont d'Alcantara* donde los encuadres son idénticos y las únicas diferencias que encontramos son las que respectan a la evolución de los edificios y el entorno de las riberas del Tajo. Comprobar los cambios sufridos en este punto de la ciudad también constituye un interesante estudio y la comparativa de estas dos imágenes separadas por cuatro décadas nos puede ayudar a ello.

2.2. H. C. White Co.

Al igual que la anterior, fue fundada a finales del siglo XIX, pero nuevamente encontramos su mayor volumen de producción en la primera década del XX. Paradójicamente, la información disponible sobre esta compañía es notablemente escasa, a pesar de tratarse de uno de los mayores estudios de la época en Estados Unidos y posiblemente el que fabricó las vistas de mayor calidad de entre los que aquí se presentan. Aun así, sabemos que su fundador, Hawley C. White se trasladó en 1874 a Vermont y estableció allí una pequeña empresa de visores estereoscópicos que con el tiempo fueron reconocidos como los mejores del mercado y se situaron a la cabeza de la producción mundial (FERNÁNDEZ RIVERO, 2004: 93).

No fue hasta 1899 cuando comenzó la producción de vistas estereoscópicas, por tanto, algo más tarde que otras compañías del sector. Esto le llevó necesariamente a buscar novedades que le permitieran ganar su nicho de mercado como la incorporación de un texto informativo en la parte posterior de la cartulina y la creación de la serie *The perfect stereograph. Edition Deluxe* con una calidad excelente, muy superior a la de sus competidores (FERNÁNDEZ RIVERO, 2004: 94).

Precisamente dentro de esa serie encontramos algunas de las vistas estereoscópicas más bellas de Toledo, destacadas por su cuidadísimo enfoque y la calidad de sus cartulinas. Con copyright en 1908, están numeradas a partir de la 10851 y son fácilmente reconocibles por el color gris muy oscuro del soporte y las letras doradas utilizadas.

Una de las más llamativas es la número 10852, *The Cathedral and Alcazar, looking N. from South bank of Tagus*, una cuidada vista general de la ciudad desde el Valle con la Catedral y el Alcázar perfectamente encuadrados entre vegetación y formaciones rocosas. El motivo representado es, posiblemente, el punto más repetido entre las fotografías de Toledo, sin embargo, lo que hace diferente a esta toma frente a las demás es ese marco natural elegido.

Si bien recordábamos a Ernest Lamy por las claras analogías que se pueden establecer con las imágenes de Stereo Travel Co., en este caso la fotografía número 10854 *Old bridge of Alcantara and the imposing Alcazar on the cliffs above the Tagus* evoca la toma número 1 de Laurent incluida en la colección *Vues, Musées & Costumes d'Espagne & du Portugal*. El punto elegido para inmortalizar la escena es idéntico al de la imagen tomada por el fotógrafo de origen francés en la década de 1870, desde una altura media en la colina que conduce al castillo de San Servando. Nuevamente resulta de gran interés el análisis que se puede hacer al comparar las dos instantáneas y cómo a través de ellas podemos reconstruir los cambios ocurridos en esta zona de la ciudad en los treinta años que las separaban. Los más fácilmente observables quizá sean la incorporación de los chapiteles que coronan las cuatro torres del Alcázar y la ausencia del sistema defensivo de la Plaza de Armas del puente.

Junto a la imagen anteriormente descrita, la número 10853, *Picturesque Bridge of Alcantara (13th century)-Hospital San Juan Bautista in distance*, también reproduce el mismo punto de la ciudad, pero desde una perspectiva mucho más original. En esta ocasión, el fotógrafo está situado en las proximidades de la actual Academia de Infantería, lo que permite ver el Hospital de Tavera y los barrios de las Covachuelas y San Antón. Este encuadre, además, permite contemplar todavía en pie la vivienda que ocultaba la Puerta de Alcántara y que sería demolida apenas unos años después.

Estas son solo algunas de las vistas que esta gran compañía nos dejó de la ciudad de Toledo, conjunto que posiblemente podría haber sido mucho mayor si no fuera por el cierre de la empresa en el año 1915. La fiebre por las vistas estereoscópicas no tardó en llegar a su fin y a mediados de la década de 1910 ya mostraba signos de agotamiento. A pesar de contar con un fondo de entre 12.000 y 13.000 vistas, la disminución de las ventas llevó a que esta firma vendiera sus negativos a la Keystone View Company. Ese importante volumen es fácilmente reconocible ya que, en el sistema de numeración, las vistas creadas originalmente por H.C. White Co. llevan



3. Picturesque Bridge of Alcantara (13th century)-Hospital San Juan Bautista in distance. H.C. White, 1908. Fuente: Colección José Manuel López Torán

la letra W delante del número de la imagen en las cartulinas de la nueva compañía. Esta es la misma suerte que corrió el siguiente estudio que vamos a presentar: Underwood & Underwood.

2.3. Underwood & Underwood

Esta gran empresa fue fundada por dos hermanos, Elmer y Bert Underwood, en el año 1882 en Ottawa, Kansas. Apenas cinco años después trasladaron su oficina central a Nueva York y, gracias a su rápido crecimiento, abrieron nuevas sedes en Canadá e Inglaterra. Durante unos años, Underwood & Underwood fue la mayor editora de vistas estereoscópicas del mundo y se calcula que llegaron a acumular entre 30.000 y 40.000 ejemplares. En 1920 se suspendió la producción de imágenes y vendieron sus fondos y los derechos de reproducción a Keystone View Company y, al igual que ocurría con el caso anterior, podemos reconocer los nega-

tivos originarios de esta empresa gracias al prefijo V que añaden las cartulinas de Keystone delante del número de referencia (FERNÁNDEZ RIVERO, 2004: 93-94).

Entre las novedades que incorporaron a la industria de la estereoscopía encontramos la introducción de los *boxed sets* con hasta cien cartulinas cada uno y distribuidas por países. En esta ocasión, las tarjetas las encontramos en dos colores; el gris similar a las anteriores y además un característico color crema. En el reverso incorpora un texto informativo con una breve descripción del espacio o lugar que muestra, normalmente en inglés, aunque en ocasiones traducida a otros idiomas.

En el caso de las vistas de Toledo, esta compañía proporcionó uno de los conjuntos más extensos de todos, con más de una veintena tomadas en 1902 pertenecientes a la serie *Spain. Through the Stereoscope*. Dentro de este grupo, destaca por su singularidad la número 31, *Municipal Plaza and south façade of the famous old Cathedral-Seat of the Primate of Spain*, que muestra una escena de la Plaza del Ayuntamiento con la fachada principal de la Catedral como telón de fondo. El interés de la instantánea sin duda lo acapara la joven que permanece apoyada sobre la reja de la zona ajardinada, así como la vegetación, hace tiempo desaparecida, de este enclave tan emblemático de la ciudad. Al tomarla desde un ángulo muy bajo, el fotógrafo consigue enfocar la atención en los elementos de primer plano y no tanto en la monumentalidad de la catedral como sí ocurre, por ejemplo, en las imágenes de Jean Andrieu o Laurent, donde la fachada de la sede primada es el único elemento que se desea destacar.

Por otro lado, una de las vistas más peculiares es la número 18, *The Tagus River at Toledo, where Famous Swords of Knighthood Days were made*, que consiste en una toma algo lejana de la antigua Fábrica de Armas, montada sobre una cartulina color crema y que posteriormente también sería comercializada por Keystone con el número V15871. Son muy escasas las fotografías que tenemos tomadas desde ese punto de la ciudad, de ahí la necesidad de destacar este ejemplar.

Finalmente, también conviene mencionar la imagen número 12, un interesantísimo y atípico encuadre de la vista general de Toledo. Tomada desde una altura superior a la habitual, la silueta de la ciudad queda enmarcada en su lado inferior por una masa rocosa sobre la que está colocado un hombre. Esta composición recuerda a la fotografía tomada hacia 1860 por Jean Jules Andrieu, *Le Tago & les moulins mauresques de la Vieja*, no tanto por la perspectiva elegida, sino por la disposición de los diferentes elementos de la imagen.



4. Municipal Plaza and south façade of the famous old Cathedral. Underwood & Underwood, 1902. Fuente: Colección Esther Almarcha Núñez-Herrador

2.4. Keystone View Company

Esta compañía, fundada en 1892 por el fotógrafo B.L. Singley estaría llamada a convertirse en la mayor firma de vistas estereoscópicas del mundo. Nada hacía presagiar que una pequeña empresa ubicada en sus orígenes en Meadville, Pennsylvania, lejos de grandes centros de producción de imágenes como Nueva York, Filadelfia o Boston, se haría con el control absoluto de la industria a partir de la década de 1920. Gracias al abrumador éxito de ventas que alcanzó, abrió oficinas en Londres, París, Sídney, Río de Janeiro, Tokio o Ciudad del Cabo y acabó prácticamente con todos sus competidores, de quienes adquirió todos sus catálogos hasta contar con cerca de 45.000 vistas (FERNÁNDEZ RIVERO, 2004: 94-95).

Entre las características que definen los productos de Keystone destacaremos la montura de las imágenes sobre cartulinas curvas de color gris oscuro que permitían una mejora en la consecución de la tridimensionalidad, el desarrollo de la línea in-

augurada por Underwood & Underwood en lo que respecta a los textos informativos del reverso y la popularización de los *boxed sets*, gracias a las grandes campañas de vistas de todo el mundo que lanzaron a principios del siglo XX.

La serie más conocida de todas es la *Stereographic Library. Tour of the World*, un conjunto de más de un millar de fotografías de todo el globo y donde España y Toledo están presentes. El número de vistas de la ciudad que Keystone comercializó es, como cabría esperar, el más elevado de los que aquí se presentan, ya que no debemos olvidar que sus fondos se vieron engrosados tras la compra de los negativos de empresas como Underwood & Underwood o H.C. White. El resultado es, en algunas ocasiones, la repetición de vistas como ocurre con la V15871, que ya fue comercializada por la compañía de los hermanos Underwood bajo el número 18. Esta toma, con la Fábrica de Armas al fondo y las vegas del Tajo en primer plano, les sirven para ilustrar una descripción acerca de la importancia de las armas fabricadas en la ciudad:

Una milla al noroeste de Toledo se encuentra la más famosa de sus fábricas, dedicada a la fabricación de armas. Ya en la época romana, las espadas de Toledo eran vistas como las mejores del mundo (...). Se afirmaba que algo peculiar en la arena y el agua del Tajo daba la maravillosa excelencia a las armas toledanas. Aquí las espadas aún se forjan y se templan para el ejército español (...)².

A pesar de las fechas ya tardías, en este tipo de descripciones parece seguir vivo el ideal romántico, ya que las alusiones al pasado medieval de la ciudad, tiempos de reyes y de caballeros, están presentes en todas las descripciones que aportan.

La vista V15865, *The Ancient Gate, "Puerta Visagra actual", built in 1550*, muestra la imponente Puerta de Bisagra perfectamente encuadrada desde el Paseo de la Vega. Como ocurre en todas las imágenes de Keystone, resulta de enorme interés la descripción que se proporciona en el reverso, ya que en definitiva permitía a quienes compraban el ejemplar conocer más de cerca la ciudad de Toledo. En este caso, el texto da una breve descripción de la puerta para después concluir diciendo que:

Toledo es una ciudad donde las cosas se transportan más bien a pie o en la espalda de los burros. Las calles son demasiado estrechas para el uso de vehículos de ruedas.

2 A pie de página se recogen los fragmentos originales en inglés: One mile northwest of Toledo is the most famous of its factories, that for the manufacture of arms. As long ago as Roman times the Toledo blades were celebrated as being the best in the world (...). It was claimed that something peculiar in the sand and water of the Tagus gave the marvelous excellence to the Toledo weapons. Here swords are still forged and tempered for the Spanish army (...).



5. *The Ancient Gate*, "Puerta Visagra actual", built in 1550. Keystone View Company, hacia 1910. Fuente: Open Parks Networks

Si la carreta de bueyes nos sorprende, debemos recordar que esta puerta separa la ciudad del campo, aunque también la carreta de bueyes es una vista común en las zonas rurales, donde el vehículo de cuatro ruedas es prácticamente desconocido³.

De la misma manera, la V15864, *Brige of Alcantara (13th century) and Alcazar, Old Home of Spanish Kings*, completa la información sobre Toledo con un curioso recorrido por la historia de la ciudad:

Es una de las ciudades más antiguas de España y se encontraba en su mejor momento en los tiempos

de los moros. Más tarde se convirtió en la sede de los reyes de Castilla. Es una ciudad construida sobre roca de granito, a más de 1.800 pies sobre el nivel del mar. Alrededor de tres lados, el río Tajo fluye o se precipita a través de un profundo desfiladero. En el lado norte, la ciudad está conectada directamente con la llanura de Castilla. Esta "Roma española" es así una fortaleza natural (...)⁴.

Esta misma descripción es la que sitúan en el reverso de la imagen 33344, titulada *The 13th Century Bridge of Alcantara and the Alcazar*, aunque en esta ocasión la vista está tomada desde un punto más cercano al puente e incluye elementos que enriquecen el análisis, como el hombre y el burro cargado de cántaros del pri-

3 Toledo is a city where things are carried for the most by foot passengers or on the back of donkeys. The streets are too narrow to make wheeled vehicles of use. If the oxcart comes to us as a surprise, we must recall that this gate separates the city from the broad country, also the oxcart is a common sight in rural districts, where the four-wheeled vehicle is practically unknown.

4 It is one of the oldest cities of Spain and was at its best in the times of the Moors. Later it became the home of the kings of Castile. It is a city built on granite-rock, more than 1,800 feet above the sea. Around three sides the river Tagus flows or rushes through a deep gorge. On the north side the city is directly connected with the plain of Castile. This "Spanish Rome" is thus a natural fortress (...).



6. *The 13th Century Bridge of Alcántara and the Alcázar.* Keystone View Company, hacia 1910. Fuente: Colección Esther Almarcha Núñez-Herrador

mer plano o el vehículo y el carro que observamos en la carretera, contrapunto de la modernidad y la tradición. Por las fechas en las que fue realizada la fotografía, resulta importante destacar la presencia del automóvil, ya que en esas décadas el número de matrículas en la ciudad era casi nulo.

Como hemos podido comprobar, el entorno del Puente de Alcántara ha quedado inmortalizado por las cuatro compañías que en el texto se han estudiado, algo que no resulta extraño si tenemos en cuenta que ya desde los inicios de la fotografía en Toledo ha conformado una de las paradas obligatorias de todos los viajeros que llegaban a la ciudad provistos con una cámara.

Otros espacios de la ciudad también fueron capturados por los fotógrafos de la compañía Keystone, como la Puerta del Sol o la Sinagoga de Santa María la Blanca. Precisamente en esta última encontramos uno de los casos más llamativos, ya que la vista V28709 reproduce el interior del edificio toledano bajo el título *In an old*

Moorish part of the Cathedral, Córdoba, Spain, es decir, erróneamente han asociado la imagen con la referencia al interior de la mezquita de Córdoba.

Conclusiones

Las imágenes estereoscópicas fueron uno de los recursos de ocio más populares entre la burguesía de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Como se ha detallado en alguna ocasión, la genialidad de estas fotografías permitía conocer el mundo a quienes observaban las instantáneas desde los salones de sus casas.

Con la contribución que hicieron los fotógrafos franceses en los primeros años, la imagen de Toledo traspasó nuestras fronteras y el público que pudo disfrutar de las bondades de la ciudad creció considerablemente. Sin embargo, fue ya con el cambio de siglo y la llegada de las grandes industrias fotográficas estadounidense presentadas en este texto cuando verdaderamente pudo ser conocido en cualquier parte del globo ante millones de personas. Esta es precisamente una de las principales novedades que incorporaron las grandes firmas americanas a la imagen de Toledo.

Además de la citada contribución que estas empresas realizaron a la historia de la fotografía de la ciudad y a su difusión en el mundo entero, se ha buscado establecer relaciones entre esas nuevas vistas y el amplio volumen de imágenes estereoscópicas tomadas en el siglo XIX. Como el lector ha tenido oportunidad de comprobar, no han sido pocos los casos en los que ha sido posible fijar esa conexión, ya fuese por la perspectiva del enfoque o los elementos que recoge en la toma. Sin embargo, también podemos observar que en lo que respecta al repertorio de vistas, estas contribuciones no incorporaron grandes cambios, sino que reforzaron los enclaves ya ampliamente difundidos en las décadas anteriores.

Para cerrar estas páginas recurro a esta reflexión de Boris Kossoy (2014: 34), fotógrafo e historiador brasileño, ya que expresa a la perfección el objetivo perseguido con esta contribución:

El mundo se volvió, en cierta forma, familiar después de la llegada de la fotografía, el hombre pasó a tener un conocimiento más preciso y amplio de otras realidades que les eran transmitidas únicamente por la tradición escrita, verbal o pictórica. Con el descubrimiento de la fotografía y con el desarrollo de la industria gráfica que posibilitó la multiplicación de la imagen fotográfica en cantidades cada vez mayores, se inició un nuevo proceso de conocimiento del mundo, incluso de un mundo en detalle.

Bibliografía

- DARRAH, W. C. (1997). *The World of Stereographs*. Nashville: Land Yatch Press.
- FERNÁNDEZ RIVERO, J. A. (2004). *Tres dimensiones en la historia de la fotografía: La imagen estereoscópica*. Málaga: Miramar.
- FONTANELLA, L. (1981). *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso.
- FREUND, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARCÍA FELGUERA, M. S. (2017). *El daguerrotipo de Toledo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- GERNSHEIM, H. (1987). *The Rise of Photography, 1850-1880*. Nueva York: Thames and Hudson.
- HERNÁNDEZ LATAS, J. A. (2009). "Zaragoza en la fotografía estereoscópica de principios del siglo XX: El Turismo Práctico" en *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza entre 1908 y 2008*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, Universidad de Zaragoza, pp. 509-522.
- (2013). "Instantaneidad y estereoscopia: el viaje fotográfico a través de España de la compañía parisina J. Lévy et Cie, a finales del siglo XIX" en *Revista Arte y Ciudad, 3.1.*, pp. 31-58.
- KOSSOY, B. (1994). *Roma in stereoscopia: 1855-1908*. Roma: De Luca.
- (2012). *Una imagen de España: fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Madrid: Fundación Mapfre.
- (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cátedra, 2014.



Toledo. Orillas del Tajo. (Batanes)

EL COLOR COMO NUEVO ATRACTIVO TURÍSTICO EN LA POSTAL: PURGER & CO Y TOLEDO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Jaime Moraleda Moraleda
Universidad de Castilla-La Mancha

doi.org/10.18239/coe_2021_156.12

Resumen

Con el origen y difusión de las tarjetas postales ilustradas desde finales del siglo XIX se inició el desarrollo de un fenómeno cultural que superó los límites del objetivo principal de su impresión. Un proceso globalizador que vino condicionado por el auge del turismo desde principios del siglo XX, pues fueron los viajeros los principales consumidores de la postal ilustrada, a la vez que surgió el gusto por su colección.

La casa alemana Purger & Co editó desde 1903 una de las primeras colecciones en España de postales ilustradas coloreadas a través del procedimiento del fotocromo, lo que supuso un atractivo turístico mayor a la hora de distinguirse en un ámbito, el de la edición de postales, que ya vivía uno de sus momentos álgidos.

Nuevas perspectivas, modelos de temática costumbrista, además del novedoso atractivo del color, supusieron el protagonismo de la casa Purger & Co en numerosos países europeos, así como en las más destacadas ciudades españolas, entre ellas Toledo, que para entonces se había convertido ya en uno de los destinos turísticos obligados en España.

Palabras clave: postal, fotografía, Toledo, fotocromo, color.

Abstract

With the origin and diffusion of illustrated postcards by the end of the XIX century began the development of a cultural phenomenon that exceeded the limits of the main objective of its printing. It was a globalizing process conditioned by the rise of tourism at the early XX century, because travelers were the main consumers of the illustrated postcard, while the taste for its collection arose.

Since 1903, the German publisher Purger & Co published one of the first collection in Spain of colored illustrated postcards through the photochrome technique, which was a major tourist attraction when it came to distinguish itself in a field, the edition of postcards, which already lived one of the greatest moments.

New perspectives, examples of costumbrist subjects and the novel attraction of color, supposed the leadership of the Purger & Co publishing house in numerous European countries, as well as in the most important Spanish cities, among them Toledo, that by then had become in one of the main tourist destinations in Spain.

Keywords: postcard, photography, Toledo, photochrome, color.

Introducción

El desarrollo epistolar de los primeros enteros postales surgió con la Ordenanza Real promovida en 1869 por el barón Adolf Maly, director de Correos y Telégrafos de Viena. La edición del primer entero postal unos días después por la administración austro-húngara iniciaba un fenómeno cuyo atractivo principal radicaba en el menor coste y la rapidez con la que circulaba (DE LA TORRE DE LA VEGA, PINEDO BUENDÍA y VALERIANO MARTÍNEZ, 2006: 46-55). Su formato inicial, con unas dimensiones totales de 12,2 x 8,5 cm, era el de una cartulina con el membrete impreso en negro y el franqueo, con valor de dos coronas, en amarillo. El anverso estaba destinado en exclusiva al nombre y dirección del destinatario, así como a la impresión del sello. Por su parte, el reverso era el espacio donde debía escribirse el texto del mensaje.

El uso de enteros postales pronto superó los límites y prohibiciones de la edición oficial y numerosos empresarios comenzaron a producir sus propias tarjetas con dos aspectos diferenciadores muy notables, por un lado necesitaban la adhesión de un sello en la cartulina, según los costes oficiales de franqueo, y por otro se vieron enriquecidas con imágenes publicitarias, costumbristas o meramente descriptivas de algún lugar emblemático, una transformación estética que consideramos la razón de ser de su capacidad de difusión y su alcance social.

Desde 1886 se permitió la comercialización privada de la postal y su envío al extranjero, bajo estrictas normas de formato que afectaban tanto al material de impresión como a las dimensiones, 14 centímetros de largo por 9 de ancho, pues la tarjeta postal se habría de adecuar a las normas internacionales de la Unión Postal Universal (UPU), surgida en 1874 (RIEGO AMÉZAGA, 1997: 21-57).

La leyenda del anverso *Unión Postal Universal*, que aparece justo debajo del texto *Tarjeta Postal*, corrobora la unificación de las distintas administraciones de correos del mundo, lo que favoreció el envío internacional y el ordenamiento de sus costes. Como en los primeros diseños postales, una de sus caras estaba destinada en exclusiva al franqueo y a la dirección de envío, mientras que la otra se dedicaba al breve texto del remitente y al protagonismo de la imagen, una comunicación no reservada, pues el mensaje escrito iría al descubierto, sin sobre, lo que a su vez suponía un ahorro más para el usuario.

Si hacemos un inciso en el uso del lenguaje respecto de la postal, el protagonismo de la imagen propició un cambio en la terminología a la hora de referirnos a cada una de sus caras. Mientras que en los primeros enteros postales la cara destinada a la dirección y al franqueo es conocida como anverso, en las postales ilustradas será conocida como reverso, pues desde ahora y en adelante el anverso es la cara impresa con la imagen, un sutil cambio terminológico que permite entender el protagonismo progresivo que fue adquiriendo la imagen como atractivo principal de la postal.

En España el primer entero postal del que tenemos referencias data de 1873, editado en tiempos de la Primera República (COTTER MAURIZ, 1973), aunque no fue hasta 1875 cuando nuestro país se vinculó a la citada organización internacional (UPU). Si bien, parecía asumir desde el principio el formato internacional al dedicar el reverso en exclusiva al texto del mensaje, mientras el anverso incluía el sello impreso y la dirección del destinatario. En el borde inferior de esta cara se puede leer la leyenda: *Nota. Lo que debe escribirse se hará en el reverso e ira firmado por el remitente.*

Los costes de correspondencia nacional por el envío de un entero postal oficial ascendían a 5 céntimos (Fig. 1), lo que suponía un ahorro importante respecto del precio de franqueo de una carta con sobre, que para entonces suponía justamente el doble. Si bien, la edición oficial de enteros postales pronto tuvo que competir con la producción privada, todo ello regulado tras la



1. Entero Postal, 1873. República Española. Colección particular, Toledo

Real Orden de 1886 y recogido en el nuevo Reglamento de Correos de 1889 que, entre otros aspectos formales dictaba:

Se autoriza la circulación de tarjetas postales sencillas o dobles elaboradas por particulares en cartulinas de buena calidad y con las dimensiones señaladas para las oficiales, reuniendo las condiciones que respecto a éstas se determinan en el art. 20, y llevando además adheridos sellos de correos por valor igual a precio a que se expendan las oficiales para el mismo destino. (MARTÍNEZ AL-CUBILLA, M., *Diccionario de la administración española*, 4ª ed., Madrid, 1892, pp. 344-346)

1. La postal ilustrada en España: el triunfo de la imagen

La reproducción de fotografías como fuente principal para las imágenes que habrían de ilustrar las postales españolas se generalizó desde principios de la nueva centuria (LÓPEZ MONDÉJAR, 1997: 137-140). El perfeccionamiento de las técnicas de impresión, como la fototipia, permitió una excelente resolución y por ende una valorada calidad del producto. La postal ilustrada tuvo una abrumadora aceptación por parte del público, lo que explica la edición de más de medio millón de tiradas mensuales de la casa suiza Hauser y Menet en 1902, que para entonces se había convertido en la editorial de mayor importancia en nuestro país (CARRASCO MARQUÉS, 1992: 21).

El menor coste de envío de la tarjeta postal respecto de la carta escrita, argumento inicial para su incipiente comercialización, no fue ni el único ni el más relevante de los atractivos con el que entender su absoluto éxito. Junto al citado factor económico, fue en realidad el complemento estético lo que catapultó su desarrollo; un objeto atractivo a un precio asequible. La postal es, por consiguiente, no sólo un interesante documento desde el punto de vista epistolar o histórico, sino igualmente artístico, al contribuir la evolución de su estética al auge de sus ediciones y adquisiciones, pues se convirtió progresivamente en un deseado objeto de colección.

Otras empresas editoras, muchas de ámbito local, surgieron en estos primeros años del siglo XX, así como otras extranjeras que también trataron la imagen de las más célebres ciudades españolas (TEIXIDOR, 1999: 230). Todas ellas vieron alentado su desarrollo no sólo por la función principal que prestaba el servicio postal, sino favorecido por otros factores como el desarrollo turístico e incluso impulsado por un coleccionismo cada vez más numeroso en toda Europa. La nueva afición car-

tófila, que tuvo también su desarrollo en España, contribuyó al origen de las primeras colecciones de postales, así como de asociaciones, exposiciones temáticas y revistas.

No podemos olvidar en el caso particular de Toledo la importancia de la Academia de Infantería, institución que reunía a un numeroso grupo de oficiales y cadetes, la mayoría de ellos foráneos, por lo que son cientos de postales las que salieron desde finales del siglo XIX en adelante con el objetivo de enviar desde Toledo un afectuoso recuerdo a familiares y amigos, como queda constancia en los textos de todas aquellas tarjetas circuladas que hemos podido consultar. La imagen impresa fue un recurso muy valorado por quienes, junto a unas breves palabras, querían mostrar con orgullo alguna estampa de la ciudad en la que se encontraban realizando el servicio militar.

El protagonismo que la imagen fue adquiriendo en los primeros años del siglo XX se aprecia con claridad en la evolución del espacio que ésta ocupa en el anverso de la postal, tal y como advertimos en las ediciones de la casa Hauser y Menet, donde, frente a las mayores dimensiones que iba ocupando la fotografía, el remitente sólo disponía para escribir de una franja en blanco en la parte inferior (Figs. 2 y 3). En numerosas ocasiones, el reducido espacio obligaba a escribir el texto sobre la imagen, por lo que en diciembre de 1905 la Unión Postal Universal (UPU) decidió transformar el formato de la tarjeta postal, que desde entonces pasaría a tener el reverso dividido en dos partes, la izquierda destinada al texto y la derecha



2. Toledo. San Juan de los Reyes, 1900. N.º 349, Hauser y Menet. Colección particular, Toledo



3. Toledo. San Juan de los Reyes, 1904. N.º 349, Hauser y Menet. Colección particular, Toledo

a la dirección del destinatario y al sello para el franqueo. Con esta normativa la imagen se había convertido en la protagonista exclusiva del anverso y en esencia del concepto mismo de postal (MORALEDA MORALEDA, 2008: 95-98).

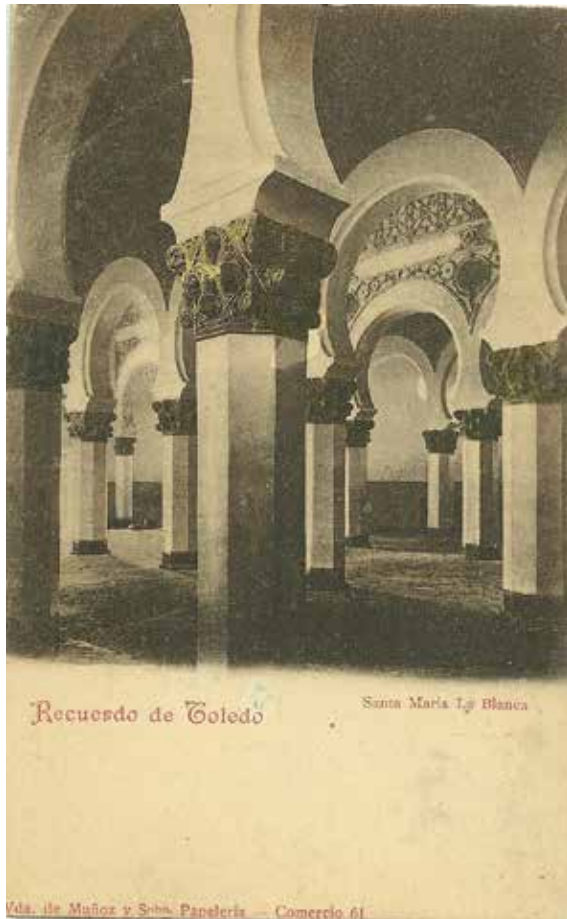
2. El color como nuevo atractivo en la postal: Purger & Co y Toledo a principios del siglo XX

El turismo fue uno de los motores que popularizó el envío de tarjetas postales a lugares remotos del mundo, donde llegaban, no sólo felicitaciones, saludos de afecto o palabras de gratitud, sino imágenes que acercaban al foráneo aquellas tierras lejanas, sólo comprendidas a través de una imagen fotográfica, en muchos casos estereotipada.

Desde los orígenes remotos del arte la necesidad de representar la realidad había estado presente en el pensamiento del artista, la fotografía permitía, por fin, la representación fiel, y por tanto realista, del mundo; sin idealizaciones, ni ensoñaciones románticas, más no por ello desprovista de subjetividad a la hora elegir qué fotografiar y qué descartar. Los editores de postales supieron adecuarse al cliente y a lo que éste admiraba o deseaba encontrar en sus viajes por las tierras del sur de Europa.

La casa alemana Purger & Co (München Photochromiekarte) editó desde 1903 una de las primeras colecciones en España de postales ilustradas coloreadas a través del procedimiento del fotocromo, lo que supuso un atractivo turístico más a la hora de distinguirse en un ámbito, el de la edición de postales, que ya vivía uno de sus momentos más álgidos. Nuevas perspectivas junto a temas de corriente costumbrista supusieron, además del atractivo del color, el protagonismo de la casa Purger & Co en numerosos países europeos, así como en las más destacadas ciudades españolas, entre ellas Toledo, que para entonces se había convertido ya en uno de los destinos turísticos obligados en España. Sin embargo, las imágenes que representan sus tarjetas corresponden a fotógrafos anónimos, generalmente profesionales locales que nunca dejaron su nombre impreso en la postal (GÁMIZ GORDO, RUIZ PADRÓN, 2017:19-26).

El fotocromo, procedimiento desarrollado en la década de 1880 por Hans Jakob Schmid, partía del negativo de una fotografía en blanco y negro y conseguía la impresión en color a través de la combinación con una serie de placas litográficas, método más económico que la fotografía en color, aunque ciertamente de menor calidad. Si bien, el menor coste fue favorable a la popularidad del objeto resultante.



4. *Recuerdo de Toledo. Santa María la Blanca*, ca. 1904. Vda. de Muñoz y Sobo. Papelería-Comercio 61. Colección particular, Toledo



5. *Calle de Santa Isabel*, ca. 1905. Fot. C Garcés. Colección particular, Toledo

Los modelos destinados por la editorial alemana a representar ciudades y gentes de España llegaron casi al número de 1500, con más de la mitad dedicadas a la región andaluza, con sus ciudades, monumentos y tipos populares (VILLARONGA MAICAS, 2013: 25). De Toledo se realizaron 57 vistas, cuya calidad en la elección del objetivo, así como el novedoso y brillante color, confieren a los ejemplos de la casa alemana la palma de la calidad. Otras casas intentaron competir con la misma técnica en el mismo marco cronológico, aunque no alcanzaron una calidad semejante, así hemos encontrado postales coloreadas en la editorial suiza P.Z. (Photoglob Zurich), la fototipia Lacoste y entre los establecimientos locales que distribuían y editaban postales a su costa podemos señalar la colección de postales Garcés, correspondiente a Ediciones Menor y la editorial Vda. de Muñoz y Sobo. (Figs. 4 y 5), entre cuyas imágenes reconocemos algunas procedentes de fotografías originales de Casiano Alguacil. Todas ellas utilizaron en algún momento de su producción la técnica de fotocromo en la impresión de postales relativas a vistas de Toledo, si bien, la casa Purger mantuvo en estos primeros años del siglo XX la producción de mayor calidad.

Las tarjetas editadas por Purger & Co para la ciudad de Toledo comprenden los números desde el 2181 al 2212, el 2303, desde el 2765 al 2786 y desde el 2977 al 2978, todas ellas con el reverso sin dividir, y por tanto editadas antes de 1905. Igualmente, es característico en esta editorial incorporar en el reverso el texto *Unión Postal de Correos*, justo encima de *Union Postale Universelle*, en francés. Por otro lado, el conjunto de las 57 vistas podemos dividirlo en dos bloques, el primero, hasta el número 2303, lleva en el anverso la impresión del número de la postal, junto con el título de la imagen y la leyenda: *Purger & Co, München Photochromiekarte*, creemos que editadas desde 1903, pues por el momento no hemos encontrado ninguna postal de Toledo circulada con fecha anterior. El segundo bloque, editado desde 1904, se distingue por imprimir en el reverso la numeración, así como el texto referente a la editorial.

A diferencia de otras ciudades españolas, como Málaga o Sevilla, donde la editorial mantuvo su actividad hasta aproximadamente 1916, la edición de Purger para las vistas de Toledo sólo estuvo en activo hasta 1905, pues de todas las que tenemos constancia, ninguna tiene el reverso dividido, a pesar de encontrar algunas tarjetas circuladas con fecha posterior.

Gracias a las tarjetas portales de Purger tenemos, no sólo un amplio y variado álbum fotográfico de Toledo, como ya ocurriera con las demás editoriales, sino ade-

más, en este particular, el atractivo fue aún mayor por el colorido y brillantez de un paisaje que se alejaba del anodino blanco y negro de la habitual tarjeta postal. El elocuente cromatismo se vio también reforzado por un nuevo enfoque fotográfico. No sólo se fotografiaron los habituales hitos monumentales de la ciudad, como ya había realizado en abundancia la casa Hauser y Menet, sino que, en esta ocasión la cámara se detuvo en aspectos más cotidianos de la vida real, así como en perspectivas más estudiadas y artísticas (Fig. 6).

No faltó entre las imágenes impresas por la casa alemana la habitual panorámica de la imperial Toledo (nº 2187), en esta ocasión una postal doble que lleva por título: *Toledo. Vista General*. Otras panorámicas parciales nos ofrecen la vista del conjunto histórico desde los cigarrales (nº 2201), así como de la zona del *alficén* con el Alcázar (nº 2221) y el perfil de la Catedral y el caserío a su alrededor (nº 2765). Si bien, un protagonismo importante lo ocupa el río Tajo y sus riberas, con un total de 13 postales en las que contemplar las evocadoras aguas, cromáticamente cristalinas, en ocasiones acompañadas de los monumentales puentes de Alcántara (nº 2198) y San Martín (nº 2184, 2204, 2782, 2784), e incluso el perfil de la Fábrica de Armas (nº 2211, 2212).

Junto a los habituales monumentos representados en otras editoriales, la casa Purger se destacó por acercar la ciudad al espectador con el foco puesto en calles, plazas y patios donde encontrarnos con la esencia de la vida cotidiana: tipos populares, arrieros o azacanes, lo que venimos a denominar "postales animadas", recurso muy poco utilizado por las editoriales anteriores o contemporáneas de Hauser y Menet, Garcés, Lacoste o Vda. de Muñoz y Sobo. Entre todas ellas quiero destacar la penúltima de las postales de la colección de Purger para Toledo (*Toledo. De vuelta de la*



6. *Toledo. Orillas del Tajo (Batanes)* ca. 1904. N.º 2786, Purger & Co. Colección particular, Toledo



7. Toledo. De vuelta de la fuente. ca. 1904. N.º 2977, Purger & Co. Colección particular, Toledo

fuelle. n.º 2977) (Fig. 7), donde el fotógrafo anónimo detuvo su objetivo frente a dos mujeres que, junto a un arriero y su mula, parecen venir de la fuente, o por lo menos eso indica el título, aunque la pose es ciertamente artificial. La más joven, ataviada de toquilla y mandil, porta un abanico; la de mayor edad, también con mandil, viste una blusa y porta un cántaro de barro, por su forma parece de los que se vendían de los alfares de Santa Olalla, habitual recipiente para recoger el agua de las fuentes o directamente en el río, como tantas veces hemos visto en las fotografías de finales de siglo. Todo un despliegue de cotidianidad, bajo el protagonismo estético del color, a la vez que, de estereotipada visión popular, donde la postal generaba, como antes lo había conseguido la fotografía, un imaginario colectivo que viajó allende las fronteras nacionales, ahora envuelto en una novedosa y enriquecida atmósfera que contribuyó a un mayor atractivo turístico.

Conclusión

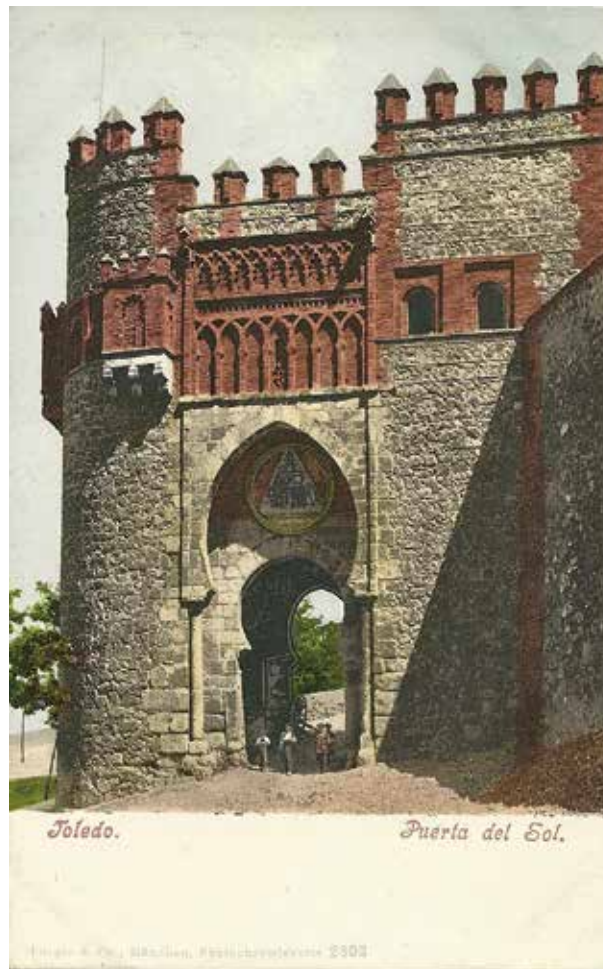
Desde principios del siglo XX la edición de postales en España vivió uno de sus momentos más sobresalientes, tanto por el número de tarjetas editadas como por la calidad de su impresión.

Fueron numerosas las editoriales extranjeras y locales que compitieron en este sector editorial, favorecido por el auge del turismo, así como por un incipiente y no menos importante argumento para su adquisición como fue el naciente gusto cartófilo, un coleccionismo que había surgido años antes en Europa y que también tuvo un amplio seguimiento en nuestro país.

La casa editorial suiza Hauser y Menet se había convertido por entonces en la más importante en España dado el número de tiradas y modelos que editó sobre vistas de las diferentes ciudades españolas, si bien, junto a ésta surgieron otras muchas con idéntica intención de prosperar. Toledo, que ya desde finales del XIX se había distinguido como ciudad turística, supuso un ejemplo más en el que poder competir en este ámbito, por lo que junto nuevas técnicas de impresión y mejor calidad en las tintas y en los materiales, surgió la importancia del color como nuevo atractivo.

La casa alemana Purger & Co introdujo desde 1903 la técnica del fotocromo en la impresión de postales, bañando de brillante cromatismo aquellas vistas que antaño sólo se ofrecían en blanco y negro. Las imágenes del tópic, a veces monumental, otras costumbrista, se complementaban ahora con ricos colores, que no por irreales fueron menos sugerentes, por lo que contribuyeron al mayor atractivo de la deseada, admirada y coleccionada tarjeta postal.

Sólo es necesario comparar las ediciones de principios de siglo para darnos cuenta de la apuesta decidida de la casa alemana por incrementar el atractivo respecto de su colección, diferenciándola de otras que ya tenían suficiente reconocimiento en el mercado. La calidad en las cartulinas, así como el intenso colorido, facilitaron encumbrar la edición de Purger & Co a la cima de la calidad en cuanto a las postales coloreadas en España, pues, aunque otras editoriales apostaron también por innovar en esta línea, ninguna alcanzó la intensidad, brillantez y calidad de la edición alemana (Fig. 8).



8. Toledo. Puerta del Sol. ca. 1903. N^o 2303, Purger & Co. Colección particular, Toledo

Bibliografía

- CARRASCO MARQUÉS, M. (1992). *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España impresas por Hauser y Menet, 1892- 1905*. Madrid: Casa Postal.
- COTTER MAURIZ, A. (1973). *Catálogo de enteros postales de España 1873-1973*. Madrid: L. Puchol.
- DE LA TORRE DE LA VEGA, F., PINEDO BUENDÍA, M. y VALERIANO MARTÍNEZ, L. (2006). "Tarjetas postales de la ciudad de Cuenca" en Almarcha NÚÑEZ-HERRADOR, E., GARCÍA ALCÁZAR, S. y MUÑOZ SÁNCHEZ, E. (Eds.). *Fotografía y Memoria. I encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 46-55.
- DEL CERRO MALAGÓN, R. (2007). "La postal entre el vapor e internet. Los preludios de la tarjeta postal" en *Postales de Toledo 1898-1868 en la colección Luis Alba*. Toledo: Antonio Pareja Editor.
- GÁMIZ GORDO, A. y RUIZ PADRÓN, L. (2017). *Málaga en las tarjetas postales de Purger & Co. Hacia 1905*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 19-26.
- GARCÍA RUIPEREZ, M. (2007). "La colección de postales del Archivo Municipal de Toledo. Formación, conservación, descripción y difusión" en CRESPO JIMÉNEZ, L. y VILLEN A ESPINOSA, R (Eds.) *Fotografía y Patrimonio. II encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 140-156.
- GUERENA, J. L. (2005). "Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX" en *Berceo*. La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 35-58.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1997). *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.
- MARTÍNEZ ALCUBILLA, M. (1886-1887). *Diccionario de la Administración Española: compilación de la novísima legislación de España peninsular y ultramarina en todos los ramos de la Administración Pública*. Madrid, pp. 344-346.
- Moraleda Moraleda, J. (2008). "Colección Cánovas: una serie de postales sobre Toledo" en *Archivo secreto: revista cultural de Toledo*. Toledo: Archivo Municipal de Toledo, pp. 95-98.
- RIEGO AMÉZAGA, B. (1997). "La tarjeta postal, entre la comunicación interpersonal y la mirada universal" en ALONSO LAZA, M. (Coord.). *Santander en la tarjeta postal ilustrada*. Santander: Fundación Marcelino Botín, pp. 21-57.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. y VILLEN A ESPINOSA, R. (2010). "La tarjeta postal en la historia de España" en RIEGO AMÉZAGA, B. (Coord.). *España en la tarjeta postal*. Barcelona: Lunwerg, pp. 10-51.

- TEIXIDOR, C. (1999). *La tarjeta postal en España, 1892-1915*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VILLARONGA MAICAS, M. (2013). *Las tarjetas postales españolas editadas por Purger & Co. München, Alemania 1902-1905*. Madrid: Edifil.



LOS APARATOS PRE-PHOTOMATON: ¿UNA ATRACCIÓN TURÍSTICA?

Salvador Tió Sauleda

Fotohistoriador

doi.org/10.18239/coe_2021_156.13

Resumen

Muchos años antes de la aparición del Photomaton en 1925 ya existían por el mundo cámaras fotográficas accionadas por monedas. Fue a partir de la primera patente mundial presentada en 1887 por el fotógrafo de Barcelona, Juan Cantó y Mas, cuando empezaron a expandirse por todo el mundo mecanismos fotográficos accionados por monedas. Entre 1887 y 1902 en Barcelona surgen una gran cantidad de proyectos, convirtiéndose de alguna manera en capital de la fotografía automática. Instalados en los lugares más céntricos o turísticos de la ciudad esos aparatos se convirtieron en una atracción para los ciudadanos.

Palabras clave: fotografía automática, Juan Cantó, pre-Photomaton, fotógrafo autómatas, ferrotipo, Sociedad Autofotográfica, cámara minutería, Ladislav Nievsky, Eugène Chéron.

Abstract

Many years before the presentation of the Photomaton in 1925, automatic photographic cameras operated by coins already existed around the world. It was from the first world patent in 1887 by the Barcelona photographer, Juan Cantó y Mas, that photographic mechanisms operated by coins began to spread all over the world. Between 1887 and 1902 in Barcelona a large number of projects emerged, becoming in some way the capital of automatic photography. Installed in the most central or touristic places of the city, these devices became an attraction for the citizens.

Keywords: street camera, photomaton, photobooth, Automatic Photograph Company, ferrotype.



Dispositivo automático de tarjetas postales y sellos timbrados en Londres

1. La Ilustración Artística

El 13 de marzo de 1925 el ciudadano ruso nacionalizado americano, Anatole Marco Josepho, patentaba en los Estados Unidos de América un aparato con un nuevo sistema de fotografía automática llamado *Photomaton* (*Developing Apparatus for Photographing Film Strips, Patent No. 1,656.522*)¹. Esta máquina proporcionaba, a la persona que se ponía delante de su objetivo y previa introducción de una moneda, "una tira de papel fotográfico con 8 retratos de gran calidad, con 8 posibles posturas, ejecutados en 8 minutos por un precio de 25 céntimos"²; durante este tiempo la tira de papel sensibilizado pasaba por una serie de compartimentos donde se ejecutaban todas las operaciones fotográficas necesarias para obtener la imagen. Dos años más tarde Josepho vendía la patente, por un millón de dólares, a un grupo inversor que se proponía colocar, en las principales ciudades de los Estados Unidos, una buena cantidad de estos aparatos. Este fue el inicio de la rápida propagación, por todo el mundo, de las populares máquinas Photomaton. Durante largo tiempo se encontraban en muchas estaciones del metro y en los lugares más céntricos y turísticos de las ciudades; y dónde también hoy en día aún los podemos localizar, aunque en versión digital.

De todas maneras, el Photomaton no fue realmente una novedad, pues ya hacía muchos años que existían cámaras fotográficas que funcionaban con monedas; prácticamente desde la invención de las *Coin Vending Machines* o aparatos de venta automática mediante la introducción de una moneda.

En 1883 el inglés Percival Everitt inventaba y patentaba la primera máquina de venta automática de postales mediante la introducción de una moneda (SEGRAVE, 2002: 6). A partir de aquel momento empezaron a expandirse, en las principales ciudades de Europa y de los Estados Unidos, todo tipo de estas máquinas, alguna

1 Developing apparatus for photographic film strips, <<https://patents.google.com/patent/US1656522A/en?q=photomaton+1%2c656%2c522>> [Consulta: 20 de diciembre de 2018].

2 Automatic Portrait Photographs, Spiridione Grossi and the Sticky Backs Studio in North Street, Brighton (1910-1911), <<http://photohistory-sussex.co.uk/AutoPortraitsDudkin.htm>> [Consulta: 20 de diciembre de 2018].

de ellas para la venta de cerillas, cigarrillos u otros artículos. Everitt patentó otros ingenios, entre ellos una báscula automática³. Estas básculas se hicieron muy populares y proliferaron por todas las grandes ciudades europeas.

En 1887, la Sociedad Gés de Barcelona, la cual tenía la exclusividad para explotar la patente⁴ de Everitt en todo el Estado Español, comercializaba las primeras básculas automáticas⁵:

La Sociedad Gés y compañía se ha constituido y goza de privilegio exclusivo para explotar las básculas automáticas inventada por el inglés Everitt en 1885.

Quedarán en breve instaladas en los teatros de Novedades, Tívoli y Eldorado, en el Círculo Ecuéstre y en el café de Novedades⁶.

La idea de aplicar este automatismo a la fotografía no se hizo esperar y con motivo de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, Juan Cantó y Mas, fotógrafo de esta ciudad, aprovechando seguramente la actualísima moda de estos ingenios,

3 Wighing Machine, <<https://worldwide.espacenet.com/publicationDetails/originalDocument?CC=CA&N-R=24515A&KC=A&FT=D&ND=&date=18860717&DB=&locale=>> [Consulta: 20 de diciembre de 2018].

4 *Industria e Invenciones* (11 de diciembre de 1886), p. 9: [Patente Núm.] 6,339. D. Percivaldo Everitt, de Londres. Patente de invención por veinte años por perfeccionamiento en los aparatos usados para la expedición automática de determinados artículos después de pagado el importe. Presentado en el Gobierno Civil de Madrid en 11 de octubre último. Recibido en 20 del mismo. Concedida en 8 de noviembre.

5 *El País* (9 de julio de 1887), p. 2: Las básculas automáticas, ideadas por Everitt en el año 1885, quien pudo construir las primeras, merced a la generosidad de un abogado que le protegió, comenzaron a usarse en Inglaterra con un éxito maravilloso. Vendido el privilegio a los Estados Unidos en 1.500.000 francos, no se dio a conocer al público hasta tener construidas 1.000 básculas, que en los tres primeros meses produjeron lo bastante para satisfacer el privilegio mencionado; en los tres meses siguientes cubrieron los gastos hechos por construcción, transporte e instalación de las 1.000 básculas, y al séptimo mes comenzaron a rendir utilidades, satisfechos todos los gastos. Durante el año 1886, cada báscula de las instaladas en diversos países ha rendido: en Bélgica, 1.187,24 francos; en Inglaterra, 2.024,37, y en Francia, 2.682,37. La primera capital de España donde se han establecido, fue en Barcelona, por la sociedad en comandita M. Ges y Compañía, con un capital de 350.000 pesetas, de las cuales 250.000 se han destinado a la compra del privilegio para España, Portugal y las colonias. Dicha sociedad, que dignamente representa en Madrid el Sr. Soldevilla, se propone instalar un buen número de básculas en los sitios públicos, paseos, estaciones de ferrocarriles, dando principio por los jardines del Retiro, donde probablemente se hallará hoy mismo a disposición del público una de ellas. La báscula automática de pesar personas reúne, a la utilidad y recreo que ha de reportar, una construcción esmerada y una sencillez de mecanismo que la hacen muy recomendable al público.

6 *La Dinastía* (5 de julio de junio de 1887), p. 2.



2. Detrás de los dos soldados, una báscula automática

presentaba el primer aparato de fotografía automática con el nombre de "Báscula Fotográfica Automática", la cual, mediante la inserción de dos piezas de 10 céntimos, retrataba a la persona que tenía sentada delante y al mismo tiempo le proporcionaba su peso.

Llamará seguramente la atención pública el curioso aparato inventado por el fotógrafo don Juan Cantó y el cual funcionará durante la época que permanezca abierta la Exposición. Consiste éste en una báscula automática, parecida á las que se hallan instaladas en diferentes puntos de Barcelona, y el cual tiene la particularidad de fotografiar la persona que deposite en un registro especial, dos piezas de diez céntimos⁷.

⁷ *La Vanguardia* (4 de abril de 1888), p. 1; *El Diluvio* (4 de abril de 1888), p. 2830; *El Siglo Futuro* (16 de abril de 1888), p. 3.

Efectivamente, Juan Cantó fue el primero en el mundo en idear un automatismo fotográfico que funcionaba con monedas, es decir, fue el pionero de la fotografía automática o pre-Photomaton. Unos meses antes, el 12 de noviembre de 1887, presentaba la patente en el Gobierno Civil de Barcelona y era recibida en el Conservatorio de Artes (Patentes de Invención) de Madrid el 18 del mismo mes:

[Patente] 7510. D. Juan Cantó y Mas, vecino de Barcelona. Patente de Invención, por años, de "Una máquina llamada Báscula Fotográfica automática con la cual al sentarse un individuo cualquiera en su silla quedará retratado por medio de la fotografía y en el mismo instante le será entregado el retrato⁸.

Aunque fue muy anunciado por la prensa que la máquina de Cantó funcionaría durante la Exposición Universal de Barcelona de 1888, esto no sucedió, debido a que el aparato construido en París no daba los resultados esperados. Arreglado este problema, Cantó y sus socios llegaron a un acuerdo con una casa inglesa para que explotara su patente, formándose para tal efecto una sociedad llamada *The Automatic Photograph Company*. La quiebra, un año más tarde, de esta compañía dio como consecuencia el nacimiento de otro tipo de cámaras, llamadas al principio semi-automáticas, pero que se conocerían más adelante con el nombre de minuterías, muy utilizadas en ferias y al aire libre. Fue Ladislav Nievsky, uno de los directivos de esta compañía, quién la patentó, al hacer suya la idea principal de estas cámaras automáticas, es decir, el tener un laboratorio en su interior, y al mismo tiempo ser muy fáciles de transportar⁹.

Desde de la primera patente de Cantó hasta inicios del siglo XX empezaron a proliferar en todo el mundo un buen número de personas o empresas que, con mayor o menor fortuna, idearon y patentaron algún tipo de estos ingenios fotográficos auto-

8 THE FINANCIAL COURIER. [May 10, 1890.]

The LIST of APPLICATIONS for SHARES will OPEN on SATURDAY, the 10th. day of May, and will CLOSE on or before WEDNESDAY, the 14th, for Town, and THURSDAY, the 15th, for the County.

REVOLUTION IN PHOTOGRAPHY.

A PHOTOGRAPH DELIVERED AUTOMATICALLY IN 40 SECONDS IN EXCHANGE FOR A PENNY.

THE AUTOMATIC PHOTOGRAPH COMPANY, Ltd.

Incorporated under the Companies Act 1862 in 1888, whereby the Liability of the Shareholders is limited to the amount of their Shares.

CAPITAL £100,000, in 10,000 Ordinary Shares of £5 Each,

AND 500 FOUNDER'S SHARES OF £5 EACH, ENTITLED TO ONE-HALF THE SURPLUS PROFITS OVER 15 PER CENT. IN EACH YEAR.

Every holder of 100 Ordinary Shares and upwards will be entitled to elect one Shareholder's Share in respect of such one hundred Shares allotted.

The Ordinary Shares are payable as follows:—10s. per Share on Application, £3 on Allotment, £1 5s. one month after Allotment, £1 5s. two months after Allotment; Total, £5. Or Shareholders may pay in full on Allotment, the Shares ranking for dividends from date of payment.

DIRECTORS.

The Right Honourable the Earl of Kimberley, New Park, Nassy; and Carlton Club (Chairman).	Ogilvie Charles Wilson, 1, Grosvenor Place, Hyde Park, S.W.
The Right Honourable Lord St. John, D.L., Marlborough Park, Chesham, Bucks.	Alfred D. Mackintosh, Esq., 94, Finsbury, W.
Admiral Sir Reginald J. Macdonald of Clonsilla, K.C.B., K.C.M.G., 12, Orington Square, South Kensington, S.W.	Ladislav Nievsky, Esq. (Chief Photographer, London Stereoscopic and Photographic Company, Limited), 15, Colindale Avenue, N.W. (Post-office Address to the Board).

BANKERS—The National Provincial Bank of England, Limited, 115, Bishopsgate Street, London, E.C.; and Brasenose.

3. *The Financial Courier*, May 10 1890

8 *Industria e Invenciones*, (14 de enero de 1888), p. 20.

9 Para más información ver (TIÓ, 2017) o <<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/29/24tiosauleda.pdf>> [Consulta: 20 de diciembre de 2018].



4. Brevet Esteve y Llatas

máticos. De la mayoría de ellos no se tienen más noticias que su patente, o en el mejor de los casos alguna nota o explicación en los diarios de la época. Casi todos proporcionaban un ferrotipo de placa seca como copia única. Instalados en los lugares más concurridos y turísticos de las ciudades formaban parte del entretenimiento de los ciudadanos, principalmente los días de fiesta.

En Barcelona, durante los años que van desde la Exposición Universal de 1888 hasta 1902, y como un hecho excepcional, sólo comparable a lo que sucedía en otras ciudades como Hamburgo y París, surgieron una buena cantidad de proyectos, los cuales no sólo se patentaron en España, sino que también lo hicieron en otros países de Europa y América.

Vamos a ir presentando estos proyectos, por orden cronológico de la presentación de las patentes, que aparecieron en Barcelona. La primera de ellas, la de Juan Cantó, ya se ha comentado y se puede profundizar en (TIÓ, 2017).

1. Cándido Esteve y Llatas

La segunda patente, aunque se presentó en Francia fue la de un ex-capitán del ejército carlista¹⁰, Cándido Esteve y Llatas, gran experto metalúrgico con patentes en todo el mundo para la fabricación y perfeccionamiento del acero¹¹, que, extrañamente, sin que tengamos conocimiento de su pasión por la fotografía, patentaba el 17 de septiembre de 1889, apenas en los inicios de esta fiebre de aparatos pre-photomaton, "*Un procédé de développement et de fixage applicable aux machines à photographier automatiquement*".

La base de esta patente consiste, por un lado, en las fórmulas de los líquidos revelador y fijador, y por otro en el diseño de los depósitos de estos líquidos, de tal manera que siempre proporcionaban la misma cantidad en cada operación.

2. Federico Martí y Biosca

En la ficha de la patente española n.º 10 501, del 27 de enero de 1890, correspondiente a una "*Máquina automática para la obtención de fotografías*", dice que

¹⁰ *Revista de Historia Militar* (1995), Año XXXIX, Núm. 79. Madrid: Ministerio de Defensa, p. 164.

¹¹ Para más información sobre esta industria y del señor Esteve y Llatas ver este interesante artículo en *Heraldo de la Industria* (15 de marzo de 1903), 62, p. 6.

Federico Martí y Biosca era un residente en Barcelona, de profesión desconocida y que esta patente caducaba justo después de dos años de haberse presentado; el motivo "*no puesta en práctica*". Es decir, este aparato no llegó a funcionar nunca y seguramente no se patentó en ningún otro país.

Su descripción empieza diciendo "Aún cuando de un par de años a esta parte se han hecho grandes esfuerzos para obtener una máquina fotográfica práctica, ni en España ni en el extranjero hase logrado dar una solución verdadera". Dice que su aparato aparte de su sencillez "reúne una perfección tanto de los movimientos como de sus procedimientos" y que el mecanismo que le da el movimiento, una vez introducida una moneda, puede ser de resorte de peso, emplear la electricidad o cualquier otro medio".

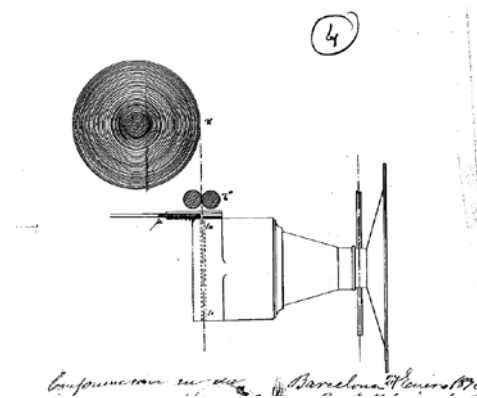
(...) Esta máquina tal cómo se ha descrito es completamente

independiente del sistema fotográfico que se emplee. Así pues lo mismo puede servir para placas preparadas al colodión que a la gelatina u otro cualquier medio de sensibilizarlas, pudiendo también emplearse cualquier sistema de líquidos o productos para el revelado, fijado, lavado, reforzado u otra operación fotográfica (...) Respecto a la alimentación de las placas sensibles, cuando estas sean tales que puedan disponerse en tira podría emplearse la disposición siguiente representada en la fig. 4. En un rollo de longitud n está la tira sensibilizada la cual se hace avanzar en cantidad y momento convenientes merced a los rodillos τ para que la placa se coloque a foco en la posición 10-10 y una vez impresionada la cuchilla o tijera la corta cayendo por su propio peso en la cubeta. Así se suprime la caja depósito de placas, el mecanismo de sacarlas de ella y el de hacerlas caer en la cubeta.

Esta sugerencia de la utilización de una tira o rollo continuo ferrotípico sensibilizado sería la innovación más importante presentada por Martí y era la primera vez que se proponía para una de estas máquinas. Este proceder se utilizaría más tarde en los aparatos Photomaton o parecidos, pero con rollos de papel sensibilizado.

3. Antonio Durán y Fornel y su "Fotógrafo Automata"

Antonio Durán, antiguo empleado del constructor francés Mallet responsable del primer aparato de Juan Cantó, y que había sido el representante de este último



5. Dibujo que se encuentra en la patente de Federico Martí

para gestionar su privilegio en el extranjero, patentaba en España, el 26 de abril de 1890 un "Aparato puesto en acción por la inserción de una moneda, para fotografiar automáticamente las personas y los objetos y para exhibir y entregar las referidas fotografías", n.º 10 758. Pero esta patente, tal como se explica más extensamente en (TIÓ, 2018: 223-233)¹² era exactamente la misma que la de las máquinas de *The Automatic Photograph Company*. Creemos que el señor Durán al tener conocimiento del fracaso de esta compañía inglesa había desechado tirar adelante este proyecto.

En cambio, un año y medio más tarde, el 3 de noviembre de 1891, Antonio Durán patentaba un nuevo aparato de fotografía automática llamado "*El Fotógrafo Automata*" n.º de patente 12.649, y el 28 de marzo de 1892, en la ciudad de Barcelona ante el notario Ignacio Jaumandreu y Puig se constituía la razón social "Augusto Soler y Compañía Sociedad en Comandita"¹³ para la explotación del "Fotógrafo Automata". La intención de esta sociedad era la de colocar en los lugares más transitados o turísticos de la ciudad de Barcelona, así como cerca de algunos mercados, toda una serie de estas máquinas. Finalmente, los lugares permitidos por el Ayuntamiento fueron cuatro: Plaza Palacio, debajo el Monumento a Colón, Plaza Universidad y Parque de la Ciudadela.

La Revista Fotográfica, en un escrito hecho por su director y propietario Juan Unal y Ala, aparte de celebrar la llegada de este aparato y elogiarlo, hacía una explicación detallada de su funcionamiento¹⁴.

Una vez instalados estos aparatos en los lugares asignados, una parte de la prensa se quejaba de la gran cantidad de obstáculos que pululaban por algunas plazas:

Las calles céntricas, las plazas y las Ramblas especialmente, están llenas de estorbos de toda clase en forma de kioscos, anunciadores, máquinas de expender cajas de fósforos, etc., etc. Pero ningún sitio público de Barcelona está tan ocu-

12 Para más información ver <<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/37/13/18tiosauleda.pdf>> [Consulta 20 de enero de 2019].

13 *El Noticiero Universal* (28 de marzo de 1892), p. 2. *La Vanguardia* (29 de marzo de 1892). Revolución fotográfica. Con esta fecha ha sido firmada ante el notario de este ilustre colegio don Ignacio Jaumeandreu, la escritura de sociedad para la explotación de las máquinas automáticas de fotografía, denominadas El Fotógrafo Automata, cuya patente de invención por 20 años le fue concedida a don Antonio Durán y Fornel por el ministerio de Fomento el día 24 de Noviembre último. El cargo de gerente ha sido confiado al conocido propietario de esta ciudad, don Augusto Soler y Monés.

14 *La Revista Fotográfica* (mayo de 1892). Barcelona, pp. 166-167.

pado cómo la plaza de la Universidad. Júzguese por lo que sigue. Las tres cuartas partes de su área están ocupadas por jardines, y en el resto destinado a la circulación hay colocados: un kiosco para bebidas, otro para fotografías automáticas, un water-closet público y otro pagando, un aparato anunciador, una báscula automática, una fuente de vecindad y tres candelabros aislados. Añádanse los árboles, faroles, bancos, los agentes del resguardo que en la plaza guardan la línea de tránsito sentados en sus sillas y otros muchos estorbos temporales, y se tendrá una idea de lo bien aprovechado que resulta la exigua área de la plaza¹⁵.

Aunque no todo eran críticas negativas:

Es realmente notable el procedimiento fotográfico inventado por don Antonio Duran, que desde hace pocos días viene explotando en distintos puntos de esta ciudad la empresa concesionaria. La novedad del mencionado sistema estriba principalmente en la rapidez del mismo, pues tarda únicamente 65 segundos en salir hecho el retrato. Consiste el aparato en una estatua de hierro de grandes dimensiones que tiene a la mitad del pecho un orificio, el cual corresponde al objetivo. Colocado frente a este el individuo que desea retratarse, echándose por una abertura que tiene la estatua en el lado izquierdo dos piezas de a diez céntimos y sin otra operación aparece el retrato por el otro lado transcurrido el tiempo que antes hemos indicado, durante el cual tienen lugar mecánicamente las diferentes operaciones de lavado y viraje necesarias para fijar la fotografía. El procedimiento que se emplea es el de la ferrotipia¹⁶.

Estas cámaras automáticas, que tenían la forma de un mago, funcionaban con placas ferrotípicas de emulsión seca que al principio se preparaban ellos mismos, según se desprende por los documentos que se encuentran en el *Institut d'Estudis Fotogràfics de Barcelona*¹⁷. Sin embargo, a partir de finales de 1893 empezaron a comprar las placas ferrotípicas comercializadas por el fabricante francés Eugène Chéron¹⁸. Según estos papeles, entre octubre de 1893 y final de diciembre de 1894

15 *El Noticiero Universal* (12 de marzo de 1893).

16 *La Dinastía* (24 marzo de 1893).

17 *Carpeta El Fotógrafo Automata*. Barcelona: Institut d'Estudis fotogràfics.

18 Hemos de recordar que este Chéron era el responsable de la fórmula fotográfica de la malograda *The Automatic Photograph Company*.



6. Arxiu Fotogràfic de Barcelona

hay registradas 50 compras de 1800 placas ferrotípicas cada una. Esto da una cantidad de 90 000 placas en 15 meses, es decir, 6000 placas mensuales, o sea, 2000 placas/mes para cada una de las tres máquinas que estaban en funcionamiento en aquellas fechas, ya que se había eliminado la del Parque de la Ciudadela. La rentabilidad de este negocio no sabemos si era buena, pero el consumo de placas no estaba nada mal.

A partir de 1895, según estos documentos, José M.^a Soler toma el relevo en la gerencia de esta compañía. No sabemos si por defunción de Augusto Soler ni si este era su padre. Entre estos papeles se conserva una carta muy significativa escrita por Antonio Durán desde Paris, el 27 de julio de 1895, dirigida a

José M.^a Soler¹⁹. Según esta carta, parecería que el señor Durán, por razones desconocidas, endeudado con el señor Soler, estaría esperando cerrar un contrato en Francia para poder liquidar sus deudas. Sea lo que sea lo que sucedió, todos los documentos posteriores a esta carta parecen dar a entender que todo el negocio pasó a manos de José M.^a Soler, pues no se encuentra, a partir de esta fecha, ninguna referencia a Antonio Durán.

Lo que nos dicen estos papeles es que, entre los años 1896 y 1897, hay una gran actividad por parte del señor Soler para intentar colocar sus máquinas por toda España. En Madrid, por la correspondencia²⁰ que se conserva, constatamos un interés en comprar o alquilar (?) uno de estos aparatos. Finalmente se instala uno durante la feria de San Isidro de 1896, en la cual se retrata a bastante gente.

En Zaragoza, en cambio, parece que no se consigue llegar a ningún acuerdo²¹.

19 *Carpeta El Fotógrafo Automata*. Barcelona: Institut d'Estudis fotogràfics.

20 *Ibidem*. Cartas: Madrid, 29 de febrero de 1896; 30 de abril de 1896; 25 de mayo de 1896.

21 *Ibidem*. Zaragoza, 22 de diciembre de 1896.

En cambio, en Valencia, el Ayuntamiento le concede el 30 de abril de 1897 una licencia²² para instalar un kiosco para El Fotógrafo Automata en la Plaza San Francisco (actual Plaza del Ayuntamiento). En esta ciudad sabemos que el aparato funcionó, pero no por cuánto tiempo. Hay constancia, gracias a los mismos documentos, que un tal Calisto Valero recibió (no consta la fecha), por un lado, 3388 placas y hacer 3226 retratos, y por otro, con fecha 21 de septiembre (¿1897?), 1784 placas (no constan los retratos que se hicieron).

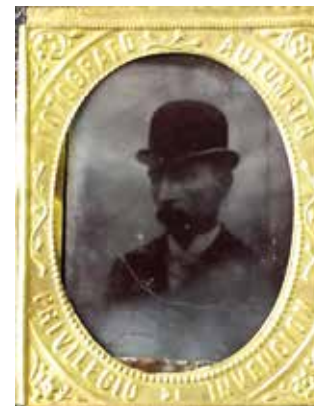
En Valladolid el señor Celestino Ballestero no acababa de ver claro este negocio y, por lo que da a entender en dos cartas²³ dirigidas a José M^a Soler, parece que el trato no fructificó.

En Mallorca, se le concede un permiso el 27 de julio de 1897²⁴ "para instalar un kiosco para aparatos de fotografía en la calle de Cererols, esquina a la calle del Rincón". Hay constancia de su funcionamiento, pero no por cuánto tiempo.

Hay cartas que demuestran interés por este negocio en Lleida, Málaga y Sevilla, pero, al faltar más información, no sabemos si se llegó a algún acuerdo.

Mientras, Antonio Durán, el cual creía firmemente en su proyecto, presentaba el 26 de agosto de 1898, junto con nuevos socios, con los cuales había formado una nueva sociedad, una solicitud para una nueva patente: "*Aparato de fotografía automática perfeccionado*", n.º 23 011²⁵. Este nuevo mecanismo también lo patentaba en Francia con el nombre de "*Appareil de photographie automatique à paiement préalable*", n.º 320 313²⁶. No tenemos constancia de que llegaran a funcionar ninguno de los dos.

El 2 de mayo de 1905 moría Antonio Durán, soltero, a la edad de 45 años, según el Registro civil de Barcelona²⁷. En realidad, tenía 51 años, pues había nacido el 11



7. Ferrotipo Fot. Automata. Col. Carlos Durán, Arxiu Municipal Terrassa

22 *Ibidem.*. Ayuntamiento de Valencia, 30 de abril de 1897. Orden del día para la sesión ordinaria próxima.

23 *Ibidem.* Valladolid, 26 de junio de 1897; 5 de agosto de 1897.

24 *Ibidem.* Varios documentos del Ayuntamiento de Palma de Mallorca con fechas julio y agosto de 1897.

25 *Industria e Invenciones* (16 de diciembre de 1899), 25.

26 *Appareil de photographie automatique à paiement préalable*, <http://worldwide.espacenet.com/publicationDetails/originalDocument?CC=FR&NR=320313A&KC=A&FT=D&ND=3&date=19021206&DB=EPODOC&locale=en_EP> [Consulta: 12 de agosto de 2017].

27 *La Vanguardia* (6 de mayo de 1905), i Expedient de l'Arxiu Històric Municipal de Barcelona. Antonio Durán i Fornel. 2140 3/0.

de agosto de 1854 en Ronda (Málaga)²⁸. Unos dos meses antes de morir aún patentaba un último ingenio, una especie de ruleta, accionada por una moneda y con el nombre de "*Mesa mecánica anunciadora y de juego*", n.º 35 676.

En la sesión del 16 de noviembre de 1905, medio año después de la muerte de Antonio Durán, el Ayuntamiento de Barcelona daba por caducado el acuerdo que se había llegado con Antonio Durán para la explotación "*en distintos sitios públicos de esta capital el aparato de su invención denominado «Un Fotógrafo automático»*"²⁹.

Antonio Durán demostró, en todo momento, tener un convencimiento de la viabilidad de su proyecto y una fe ciega en estos ingenios fotográficos, pues no sólo no se retiró viendo el fracaso de los aparatos de *The Automatic Photograph Company*, sino que patentó uno nuevo dándole un aire más mágico, menos convencional, con el propósito de atraer a la gente. Fue de los pocos aparatos, tanto a nivel español cómo extranjero dentro el período de tiempo que estamos estudiando, que dieron unos buenos resultados.

4. Pedro Cabanach y otros socios

Pedro Cabanach era un reconocido fabricante de relojes de Barcelona de la firma Cabanach y Cia. con domicilio en la calle Sant Pere Mitjà, 48. Esta compañía fue la responsable de la construcción del reloj del campanario de la Universidad de Barcelona (1881) y el del Ayuntamiento de Sóller (Mallorca).

Este señor, junto con Francisco Güell, Miguel Petit, Ramón Fábrega, Marcelino Fábrega y Juan Güell y Bargés, patentaba el 14 de julio de 1892 "*Perfeccionamientos introducidos en las máquinas fotográficas automáticas*", n.º 13 540. El propósito de esta patente no era la construcción de un aparato de fotografía automática, sino que su intención "tan sólo se contraerá a varios perfeccionamientos que entendemos son de la mayor importancia y que la práctica en el estudio y manejo de estas máquinas nos ha sugerido". Una de estas mejoras, la cual nos llama la atención, era la propuesta de cinco baños, "revelador, fijador, dos de agua y además un quinto para convertir el fondo de la placa en blanco en vez de negro imitando la cartulina".

28 Family Search, <<https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q57-99QY-PZG?i=180&cc=2015362>> [Consulta: 12 de agosto de 2017].

29 *La Publicidad* (8 de diciembre de 1905), p. 3; *La Vanguardia* (8 de diciembre de 1905), p. 2.

No aportan la fórmula de este último baño, el cual creemos muy interesante, ya que su finalidad era la de dar contraste y mejorar la imagen de los ferrotipos.

5. Marcos Sugranyes

Poca cosa conocemos de este señor, sólo que era amigo de Pedro Cabanach y que pertenecía al Fomento del Trabajo Nacional³⁰.

El 29 de agosto de 1892 patentaba en España "*Mejoras en las máquinas destinadas a obtener automáticamente fotografías*", n.º 13 714.

Esta patente coincide prácticamente, punto por punto, con la anterior de Pedro Cabanach, tanto por los cinco baños como por este dispositivo tan particular, "disponer en el tubo de introducción de la moneda una cuchilla u hoja de tijera de modo conveniente para que cuando se introduzca la moneda con un órgano de tracción sea este cortado al tirar hacia fuera" (se ve que tenía que cuidarse de los espabilados).

Esta coincidencia nos crea curiosidad, teniendo en cuenta además la amistad que parece que tenían Pedro Cabanach y Marcos Sugranyes. Tampoco entendemos que se aceptara una patente que era igual a otra de anteriormente ya presentada.

6. La Sociedad Autofotográfica

Con el nombre de *Sociedad Autofotográfica*, Pedro Cabanach y Rafael Calvet y Patxot, como cabezas visibles de esta compañía, patentaban el 26 de julio de 1893, "*Una máquina autofotográfica destinada a la producción automática de fotografías*", n.º 14 776, y el 21 de agosto del mismo año hacían lo mismo con un "*Procedimiento químico para la obtención de placas fotográficas secas ferrotípicas para la obtención de positivos directos por reflexión*", n.º 14 910.

A la nueva Sociedad Autofotográfica acaban de concedérsele dos patentes respectivamente de invención y de introducción, la primera por un aparato de fotografía automática y la segunda por la fabricación de placas sensibles para dichos aparatos. Según sabemos, esta Sociedad se propone explotar en breve dichas máquinas, que resolverán prácticamente el problema tantas veces anunciado y en-



8. Ferrotipo S. Autofotográfica. Col. Carlos Durán, Arxiu Municipal Terrassa

30 *La Tomasa* (11 de enero de 1900), Año XIII, Núm. 593. Barcelona, p. 17.

sayado sin éxito, como el de la fotografía automática. Merece la nueva Sociedad el mayor éxito en su empresa³¹.

La característica de estas placas ferrotípicas consistía, según esta patente, en “preparar una emulsión mixta al algodón pólvora (colodión) y a la gelatina” es decir, una placa seca mezcla de una emulsión al colodión y una de gelatino-bromuro de plata.

El domicilio de esta sociedad era el mismo que el de la Fábrica de Relojes de Pedro Cabanach.

Antonio Durán en uno de sus escritos de queja dirigidos al Ayuntamiento de Barcelona en el cual reivindicaba una bajada de precios para sus aparatos, uno de sus argumentos era que había otros aparatos que le hacían la competencia y sus ingresos habían bajado. Uno de estos aparatos, con toda seguridad, era de esta sociedad. Tenemos constancia por algún ferrotipo hecho por una de estas cámaras, localizado en el Arxiu Municipal de Terrassa³² procedente de la antigua colección de Carlos Durán (ver foto adjunta), que estas máquinas funcionaron por estas fechas, aunque no sabemos por cuánto tiempo.

El 25 de enero de 1894 mediante el agente inglés R. Haddan (el mismo que utilizó Juan Cantó para su patente en el Reino Unido), presentaba este ingenio en la Gran Bretaña “*Coin-freed Apparatus*”, n.º 1675³³.

Una descripción de este aparato y su funcionamiento junto con unas fotografías se encuentra en el reportaje que la revista *La Fotografía Práctica* le dedicó en el ejemplar del mes de febrero de 1897.

7. Juan Ferrer y Girbau. *Le Photoautographe*

Juan Ferrer y Girbau, renombrado relojero de Palafrugell (Girona) y representante de la casa Collin, relojeros de París, se establecía en Barcelona alrededor de abril de 1893, en el Pasaje del Reloj de la calle Escudillers con la razón social

31 *La Vanguardia* (8 de noviembre de 1893), p. 3.

32 Mi agradecimiento a Teresa Cardellach, conservadora de l'Arxiu Municipal de Terrassa, por dejarme reproducir este ferrotipo.

33 *Patents for Inventions vol. I i II, Abridgments of Specifications, class 98, Photography Great Britain Patent Office*, Reprint Edition 1979 Arno Press, A New York Times Company, p. 44.

*Ferrer, Collin y Cia., Relojeros*³⁴. Uno de sus primeros encargos es el que le hizo el banquero Evaristo Arnús, el mismo 1883, para vestir con un reloj la torre que había construido en el jardín de su casa, dentro del cual, aún hoy, se encuentra una estación meteorológica dotada de un calendario perpetuo, así como de todos los instrumentos de medición (termómetro, pluviómetro, higrómetro, etc.). Esta construcción es la llamada Torre del Reloj, situada en el "Parc de Can Solei i Ca l'Arnús" en Badalona³⁵. También fue el constructor del reloj que se encuentra en la Sala de Contrataciones de la Lonja de Barcelona y que fue otro encargo del Banquero Arnús en 1884³⁶.

Juan Ferrer, como buen relojero, era capaz de idear y fabricar cualquier ingenio mecánico. Ahora bien, lo que desconocemos es de dónde sacó la idea para dedicar su tiempo en la construcción de una cámara de fotografía automática. El hecho es que el 23 de abril de 1894 patentaba en España el "*Fotografiador automático. Sistema Ferrer*", n.º 15 759 y el 24 de noviembre del mismo año lo patentaba en Francia con el nombre de "*Appareil photographique automatique. Système Ferrer*", llamado "*Le Photoautographe*", n.º. 243.100. También hacía lo mismo, el 29 de diciembre de 1894, patentándolo en los Estados Unidos con el nombre de "*Automatic Photographic Apparatus*", n.º 551 206³⁷.

Este aparato debió causar sensación en Francia, pues dos revistas de prestigio como *La Nature*³⁸ y *Le Monde Illustré*³⁹ le dedicaron, con pocos días de diferencia, dos reportajes notables. A pesar de ser uno de los aparatos que tuvieron una buena aceptación en medios extranjeros, no hemos encontrado ni fotografías ni noticias de su funcionamiento.

34 Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración, 1885, p. 635.

35 Parc de Can Solei i Ca l'Arnús, <http://ca.wikipedia.org/wiki/Parc_de_Can_Solei_i_Ca_l'Arn%C3%BAs> [Consulta: 20 de enero de 2019].

36 *La Dinastia* (15 de octubre de 1884) p. 6486.

37 <http://worldwide.espacenet.com/publicationDetails/originalDocument?CC=US&NR=551206A&KC=A&FT=D&ND=&date=18951210&DB=&&locale=en_EP> [Consulta: 20 de enero de 2019].

38 *La Nature* (25 de junio de 1895), 1147, <<http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?4KY28.44/408/100/532/0/0>> [Consulta: 20 de enero de 2019].

39 *Le Monde Illustré*, 29 juin 1895, 39e. Année, núm. 1996, p. 418-419.



9. Posible Ferrotipo Chéron. Arxiu Fotogràfic de Barcelona

El 17 de junio de 1896 Juan Ferrer, junto con Charles Brodbeck, patentaban en Francia un *Appareil pour l'obtention et la projection des épreuves photographiques donnant l'image des objets en mouvement*, n.º 257 321, es decir, un aparato cinematográfico, un año después que el de los hermanos Lumière⁴⁰.

8. Las cámaras semi-automáticas

Antes hemos comentado que una de las consecuencias de la quiebra de *The Automatic Photograph Company* fue el nacimiento de las cámaras llamadas semi-automáticas conocidas más adelante con el nombre de "minuterías". Pues bien, Eugène Chéron, fabricante parisino de placas y ferrotipos, y proveedor del *Fotógrafo Autómata*, juntamente con el constructor de cámaras Marco Mendoza patentaban en España, el 28 de septiembre de 1892 *Un Aparato de fotografía automático*. Unos meses antes lo habían patentado en Francia con el nombre de *L'Opérateur*, siendo la segunda patente en el mundo para este tipo de cámaras. Creemos que esta cámara también podría

⁴⁰ Cinematographes, <<http://cinematographes.free.fr/index-brevets.html>> [Consulta: 20 de enero de 2019].

estar por Barcelona, haciendo la competencia de la que se quejaba Antonio Durán. Nos basamos para ello en los ferrotipos que se encuentran en el Arxiu Fotogràfic de Barcelona, los cuales aparte de tener una medida muy igual a los del *Fotógrafo Automata* llevan en su parte posterior las iniciales E. C. Paris (Eugène Chéron?).

9. Ramón Aramburu y Machain

Pocas cosas sabemos del farmacéutico Ramón Aramburu y Machain, aparte de los pocos datos que nos aporta (JORDI i GONZÁLEZ, 2003)⁴¹, y también que fue nombrado primer secretario en la junta directiva del Colegio de farmacéuticos de la ciudad de Barcelona el 1898⁴².

El aparato de Ramón Aramburu fue la segunda cámara de fotografía automática o "minutera" patentada en España y una de las primeras, seguramente la tercera, en el extranjero. Su funcionamiento era parecido al de Chéron-Mendoza, en el sentido de que todas las operaciones eran gobernadas desde el exterior mediante unas manivelas. De aquí el nombre de semi-automáticas.

El 15 de septiembre de 1894 Ramón Aramburu patentaba "*Un aparato con cámara oscura y laboratorio portátil para obtener fotografías por el sistema de la ferrotipia*", n.º 16 312. En la introducción de esta patente decía:

Este aparato cuya patente se solicita esta combinado de tal manera que contiene una cámara oscura, para la impresión de imágenes de fotografía, y al propio tiempo el laboratorio para efectuar las operaciones de revelación y fijado de dichas imágenes, operaciones que se gobiernan desde el exterior por medios sumamente sencillos.

41 Aramburu Machain, Ramón (1869). Ingresó en el Colegio de Farmacéuticos de la Provincia de Barcelona en 22-6-1899, con título expedido el 8 de noviembre de 1869 y registrado en 30 de julio de 1887 en la Subdelegación del Distrito 4º de Barcelona. Figura en el registro general de socios del Colegio de Farmacéuticos de Barcelona con el nº 121, en calidad de socio residente, elegido el 26 de noviembre de 1888 y causando baja en 1907. Consta en la lista de los farmacéuticos que constituyen el Gremio durante el ejercicio 1893/1894, establecido en calle Barberá, 23. En agosto de 1899 consta establecido en calle Unión. El 25 de abril de 1900 también consta en Unión, 5, como "Farmacia Española", estando también en la misma dirección según relación del Colegio de Farmacéuticos de la Provincia de Barcelona de 15 de abril de 1902, figurando como vocal de la comisión del distrito. Hacia el año 1892 tuvo laboratorio anejo. En 1914 se anota establecido en calle Unión, 5, Luis Prax de Traber, farmacéutico, hallado un Ramón Aramburu en Plaza Blasco de Garay, 7.

42 *La Vanguardia* (15 de enero de 1898), p. 2.

El mismo día 15 que patentaba su cámara en España, también lo hacía en Francia (241.419)⁴³, Suiza (9.208)⁴⁴ y Gran Bretaña (17.592)⁴⁵. Unos días más tarde, el 6 de octubre de 1894, también lo patentaba en los Estados Unidos con el nombre de *Photographic Developing Cabinet* (557.633)⁴⁶.

Todo lo que hemos podido averiguar sobre esta cámara es que Aramburu el 29 de septiembre de 1897 se inscribe, con su "Máquina fotográfica automática", para participar en la Exposición de Industrias⁴⁷. Lo más curioso de todo es que, a pesar de haber hecho tantos esfuerzos por patentar su aparato, y en un tiempo record en tantos países, no hemos sabido encontrar noticias sobre su funcionamiento. Aunque en la revista *Industria e Invenciones* del 29 de octubre de 1898, en el apartado "Registro de Patentes", consta que había pagado la quinta anualidad.

Hasta ahora se consideraba *L'Electra* como la primera cámara minutería conocida fabricada en España. El fabricante de este aparato era E. Alcina y Cia., según el primer anuncio publicitario que conocemos (enero de 1897)⁴⁸. Pero en todos los demás que hemos localizado sólo aparecía Emilio Alcina. Esta publicidad iba dirigida a *fotógrafos, aficionados y personas que se dedican a la explotación de novedades en ferias, fiestas y mercados (y que era) la última palabra para la fotografía ambulante.*

En el anuncio publicado en el diario *Nuevo Mundo*⁴⁹ de Madrid decía:

43 Un appareil avec chambre noire et laboratoire portatif pour l'obtention de photographies par le système de la ferrotypie.

44 Appareil de photographie, dont la chambre noire est disposée pour servir de laboratoire portatif pour l'obtention de photographies par le système de la ferrotypie, <http://worldwide.espacenet.com/publication-Details/originalDocument?CC=CH&NR=9208A&KC=A&FT=D&ND=3&date=18950415&DB=EPODOC&locale=en_EP> [Consulta: 20 de enero de 2019].

45 Patents for Inventions vol. I i II, Abridgments of Specifications, class 98, Photography Great Britain Patent Office, Reprint Edition 1979 Arno Press, A New York Times Company, p. 72-73.

46 R. Aramburu, *Photographic Developing Cabinet*, <<https://drive.google.com/viewerng/viewer?url=patentimages.storage.googleapis.com/pdfs/US557633.pdf>> [Consulta: 20 de enero de 2019].

47 *La Vanguardia* (29 de septiembre de 1897), p. 2.

48 *La Ilustración Ibérica* (16 de enero de 1897), p. 48.

49 *Nuevo Mundo (Madrid)* (9 de junio de 1897), p. 20.

Nueva máquina para ferrotipia a emulsión seca. Todas las operaciones en medio minuto. Supresión de galería y cuarto oscuro. Placas, marcos y todo lo concerniente a esta especialidad. E. Alcina. Roger Flor, 26. — Barcelona.

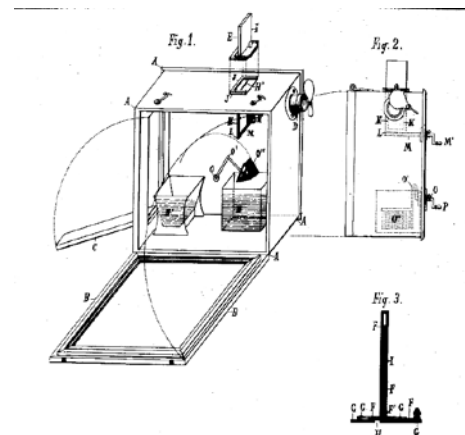
De esta cámara, *L'Electra*, no hemos encontrado ninguna fotografía o dibujo para saber cómo era. Al ser coetánea, y por la descripción de su publicidad muy parecida a la de Ramón Aramburu, no me extrañaría que hubieran podido tener algún tipo de relación.

Conclusión

La aparición de estas primeras cámaras de fotografía automática o pre-photomaton, a pesar de sus mecanismos rudimentarios y de la desigual calidad de sus ferrotipos, crearon mucha expectación desde sus inicios. Muchas personas se involucraron entusiasmadas, por estos ingenios, además de ver en ellos una oportunidad para hacer negocio. Instalados en los lugares más céntricos de las ciudades fueron una gran novedad y una atracción para el público. De todas maneras, los aparatos que llegaron a funcionar tuvieron una vida bastante corta.

Bibliografía

- JORDI I GONZÁLEZ, R. (2003). *Colectanea de "speciers", mancebos boticarios, boticarios, farmacéuticos practicantes de farmacia y farmacéuticos de Catalunya (1207-1997)*. Barcelona: Fundació Uriach 1838.
- SEGRAVE, K. (2002). *Vending Machines: an American social history*. North Carolina: Macfarland & Co. Inc., Publishers.
- TIÓ SAULEDA, S. (2017). "El fracaso de *The Automatic Photograph Company* origen de la cámara minuterá" en Hernández Latas, J. A. (ed.) *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 309-319.
- (2018). "El Fotógrafo Automata de Antonio Durán y Fornel (1892-1905)" en Hernández Latas, J. A. (ed.) *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 223-233.



10. Dibujo que se encuentra en la patente de Ramón Aramburu



TURISMO DE GUERRA: LAS RUINAS DEL ALCÁZAR DE TOLEDO

Carlos Vega Hidalgo

Facultad de Ciencias de la Información (Universidad Complutense de Madrid)

doi.org/10.18239/coe_2021_156.14

Resumen

El objetivo de esta comunicación es mostrar a través de diferentes imágenes cómo las huellas de los combates librados durante el asedio pasaron a convertirse en un recurso turístico más en la ciudad, además de la evolución de las visitas a las ruinas del Alcázar desde septiembre de 1936 hasta la actualidad, haciendo hincapié en esas primeras décadas con la presencia de personal civil, soldados alemanes de la Legión Cóndor o tropas italianas del CTV, incluyendo la visita oficial del Conde Ciano o Heinrich Himmler en 1940. Las fotografías también reflejan el fuerte elemento propagandístico que supusieron los restos del edificio y, por ende, cómo el franquismo posicionó al Alcázar de Toledo como símbolo de su victoria frente a la Segunda República.

Palabras clave: Toledo, asedio, Alcázar, guerra civil española, Franco, turismo, franquismo.

Abstract

The objective of this communication is to show through different images how the traces of the battles fought during the siege have become a tourist resource in the city, as well as the evolution of visits to the ruins of the Alcazar since September 1936 until now, emphasizing those first decades with the presence of civilian personnel, German soldiers of the Condor Legion or Italian troops of the CTV, including the official visit of Galeazzo Ciano or Heinrich Himmler in 1940. The photographs also reflect the strong propaganda element that supposed the remains of the building and, therefore, how the Francoism positioned the Alcazar de Toledo as a symbol of its victory over the Second Republic.

Keywords: Toledo, siege, Alcázar, Spanish Civil War, Franco, tourism, francoism.

Introducción

La portada y única página con fecha 27 de septiembre del periódico *El Alcázar* (1936), editado y publicado durante el cerco, decía así:

La proximidad de nuestros hermanos y órdenes de la Superioridad, hacen que este sea el último número que de este periodiquito se publica. No lleva información de ninguna clase más que el grito de triunfo que supone el ¡Viva España! La Redacción ha querido que la realidad sea la última página que se escriba. El periódico, pues, no continuará publicándose, por lo menos hasta que el mando no lo ordene (p. 1).

La mañana siguiente, día 28 de septiembre, el grueso de las fuerzas del general Varela alcanzaban las ruinas del viejo baluarte de Carlos V finalizando con setenta días de asedio republicano. En su interior, casi dos mil personas, entre elementos civiles y militares, habían conseguido resistir los frustrados asaltos republicanos junto con bombardeos desde tierra y aire. Para Franco, que llegó el día 30 a Toledo y arengó a las tropas allí presentes, supuso un importante paso para alcanzar el mando único de la zona sublevada como se confirmó en Burgos el primero de octubre de 1936 (RUIZ ALONSO, 2004: 328). La prensa, los fotógrafos y los camarógrafos de los noticieros que acompañan al general y al Ejército de África comenzarán a ensalzar la figura del coronel Moscardó y los defensores del Alcázar, así como a sus ruinas.

Meses antes, las tropas republicanas y los diferentes grupos de milicianos habían iniciado el asedio que desde un primer momento no contó con una organización estratégica clara y los resultados fructíferos llegaron demasiado tarde cuando el verdadero peligro acechó sobre Toledo (CASAS DE LA VEGA, 1976: 100-101). Muchos miembros de las milicias llegaban desde Madrid o los pueblos de la provincia, sobre todo en las primeras semanas de guerra, para contemplar la actuación artillera o simplemente para darse una vuelta por Toledo, fusil al hombro, y regresar a sus lugares de origen al anochecer. Podríamos hablar aquí de una forma primitiva de turismo de guerra.

Lo que sí es cierto es que nada más finalizar las hostilidades contra el Alcázar, el lugar se convirtió en un centro de atención y recepción de numerosos curiosos. Tanto es así que, desde los inicios del Franquismo, los restos del asedio y la resistencia allí producida fueron un emblema y una seña de identidad para el régimen posterior. Por decreto, en 1937 se establecía la declaración de monumento nacional a las ruinas del Alcázar (ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 2011: 395).

La propaganda utilizaría este episodio como un elemento más en su creación del nuevo Estado. Los viejos muros que quedaban en pie y sus estancias cubiertas de escombros serían el lugar perfecto para la memoria que, junto con un discurso previamente elaborado y en ciertas partes imaginario, se relacionarían estos acontecimientos con otros momentos históricos de épocas diferentes, construyéndose así la atracción perfecta y el mito (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2009: 147).

Los principales elementos que ayudaron a mitificar la conocida como "gesta del Alcázar" fueron los numerosos libros, artículos, folletos y postales que desde finales de 1936 se publicaron por todo el mundo, pero en la memoria de todos quedarán grabadas los centenares de fotografías tomadas entre las ruinas por sus visitantes (ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 2011: 396). A través de diversos ejemplos fotográficos, analizaremos la evolución del nuevo recurso monumental toledano y las visitas a las "gloriosas ruinas" del Alcázar.

1. El fin del asedio del alcázar

Desde el mismo día que finalizó el asedio se realizaron multitud de fotos donde los propios soldados que llegaban a Toledo posaban junto a las ruinas y sus defensores. Todos querían la fotografía de recuerdo en el lugar. Es en estos momentos cuando germinaría la idea de respetar el estado del edificio y sus alrededores para mostrarlo al mundo. Un escenario perfecto, no solo para levantar la moral a las tropas debido a la resistencia allí producida sino para presentar a Franco como el líder de la zona sublevada al desviarse hacia Toledo para socorrer a los cercados. Las fotografías realizadas por la prensa muestran a los defensores en el patio del Alcázar, soldados ascendiendo lentamente por las montañas de escombros, los esqueletos de edificios y fierros retorcidos. Dos de estas fotografías, realizadas posiblemente entre el 28 de septiembre y el 1 de octubre de 1936 por un periodista o soldado aficionado a la fotografía, reflejan la presencia de personal civil y militar entre los cráteres producidos por las bombas en la zona oeste del Alcázar, justo donde estalló la mina colocada por los republicanos el 18 de septiembre (Fig. 1)¹. El Alcázar será el protagonista desde este momento para las cámaras. Es el elemento

¹ Otras fotografías de esta misma serie muestran las columnas de humo procedentes del Seminario Mayor por lo que la fecha podría cerrarse en torno al 30 de septiembre aproximadamente.



1. Personal civil y militar en la zona oeste del Alcázar poco después de finalizar el asedio, posiblemente a finales de 1936.
Autor desconocido



2. Oficiales sublevados en la fachada este del Alcázar poco después de finalizar el asedio, posiblemente a finales de septiembre de 1936.
Autor desconocido

clave a fotografiar por los curiosos y los posteriores visitantes que buscarán tener una fotografía en el monumento o en otro lugar destacado de la defensa durante aquellos días.

Los propios soldados y oficiales de las columnas del Ejército de África posaron ante la fachada este y las brechas abiertas en los muros causadas por la artillería republicana (Fig. 2).

Estas fotografías, hasta la fecha, no se ha comprobado que se publicaran en la prensa de época. El estado de conservación no es malo, aunque presenta diversas marcas producidas por los químicos durante el revelado y algunas partes sobreexpuestas.

Muy pronto comenzaría a “comercializarse” el asedio del Alcázar. Los productos como libros o postales tenían el objetivo de conseguir el apoyo internacional y las simpatías de los sectores más conservadores. Los países que apoyaron desde el primer momento la sublevación militar como Alemania, Italia y Portugal utilizaron las publicaciones para contar lo sucedido en Toledo. Un claro ejemplo lo encontramos en *El Milagro de Toledo. Documentario Fotográfico Anotado* (Fig. 3). Un álbum con fotografías de antes y después del asedio comentado en castellano, alemán, italiano y portugués. El trabajo fotográfico se realizó con una cámara Zeiss Ikon por

Jorge García, reportero al servicio del ejército portugués (ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 2011: 396). Es una perfecta muestra de cómo el mito del asedio llegó más allá de las fronteras españolas.

2. Los visitantes durante la guerra

Meses después de acabar el asedio y con el frente estabilizado por la parte sur de Toledo tras los combates de mayo de 1937, las fotografías muestran una limpieza general en las calles y plazas cercanas al Alcázar. Las tareas de desescombro se limitaron a facilitar el acceso a las ruinas y el paso entre edificios y dependencias. Las mejores imágenes de visitas realizadas todavía con la guerra en curso pertenecen al fotógrafo y soldado italiano Michele Francone, sargento mayor del Corpo Truppe Volontaire². En marzo de 1939, la ciudad de Toledo albergaba un gran número de tropas españolas junto a italianas, alemanas y marroquíes. La guerra estaba cerca de acabar y la última ofensiva partiría desde las posiciones al sur del río Tajo. Francone se encontraba con la División Littorio en Toledo desempeñando su labor militar como ingeniero de transmisiones en la 2ª Compañía. El fotógrafo italiano tomó fotografías en el interior de la ciudad durante el día 20 de marzo de 1939, pocos días antes de partir al frente cerca de la localidad de Argés. Por supuesto, Francone y el resto de los compañeros italianos pasaron y se fotografiaron en las ruinas del

² El Corpo Truppe Volontarie o CTV fue una fuerza militar de tropas fascistas italianas enviada por Benito Mussolini tras el pacto con Francisco Franco en noviembre de 1936 (CASANOVA y GIL, 2012: 56).



3. El documental fotográfico anotado *El milagro de Toledo* fue de las primeras publicaciones que se comercializaron sobre el asedio. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha



4. Patio del Alcázar con soldados alemanes e italianos en 1939. Colección Michele Francone



5. Díptico con plano e información para los visitantes de las ruinas del Alcázar. Colección Carlos Vega

Alcázar. Estas imágenes muestran un grupo de soldados en el patio del Alcázar alrededor de la estatua de *Carlos V y el Furor* que se encuentra separada de su base original (Fig. 4)³. Michele Francone también fotografió la estatua del emperador, obra de Leone y Pompeo Leoni, además de una escalera de madera ubicada en el patio que permitía ascender por encima de una montaña de escombros hasta llegar a una base para poder tener una vista general de todo el patio y la enorme brecha en la fachada del monumental edificio. El italiano se llevó como recuerdo uno de los dípticos de información que se daban durante las visitas y que estaba editado en 1938 por la Editorial Católica Toledana. El contenido de estos folletos resulta una importante fuente de documentación para conocer qué se mostraba de las ruinas durante aquellos primeros años antes de la reconstrucción. A modo de itinerario aparecen dos planos del Alcázar, con la planta principal, la primera y segunda planta y los sótanos, con las

zonas con acceso permitido y donde se mostraban diferentes materiales utilizados durante el asedio. Las salas eran el despacho del coronel Moscardó, las estancias de las mujeres y los niños, las cocinas y el horno, el patio principal y los enterramientos en la piscina. Según el folleto, las salas con el material expuesto tenían el nombre de Sala de los Caídos, Sala de la Metralla y Sala de Recuerdos del Asedio. Todo muy bien preparado para que el visitante conociera a la perfección cómo se vivía y cómo se resistió durante el largo cerco republicano (Fig. 5). La presencia en Toledo de corresponsales extranjeros, instructores alemanes de la Legión Cóndor y soldados del ejército franquista, que de manera particular tenían una cámara fotográfica durante los meses de la contienda, ha permitido que se conserven en numerosas

3 En marzo de 2018 conocí la obra de Francone gracias a su hijo, Giancarlo, quien me mostró su legado fotográfico realizado en Toledo para su estudio.

colecciones familiares las fotografías de recuerdo que realizaron entre las ruinas del Alcázar y sus alrededores.

3. Las primeras visitas oficiales

Con el final de la guerra en abril de 1939, los países que todavía no lo habían hecho reconocieron el gobierno establecido por el general Franco en España. Las nuevas relaciones internacionales comenzaron con las visitas de los representantes de los estados que habían apoyado desde el primer momento la sublevación contra la República en 1936. Una de las primeras visitas oficiales a destacar es la del mariscal Philippe Pétain, embajador francés en España en 1939 y posteriormente primer ministro de Francia. El paso de Pétain junto con el resto de las autoridades toledanas y el personal de la embajada fue inmortalizado por el fotógrafo de la casa Rodríguez, siendo portada del diario ABC del día 8 de julio de 1939. El turismo había caído por completo, marcado por la guerra y las tensiones en el escenario europeo que pronto estallarían en un nuevo conflicto a nivel mundial. Durante los años cuarenta se producen importantes visitas de Estado que pasarían por diferentes ciudades españolas y, por supuesto, una de las paradas obligatorias eran las



6. El general Moscardó junto a Heinrich Himmler en el patio del Alcázar toledano. Foto Vidal. Agencia EFE

ruinas del Alcázar toledano. El régimen mostraba con orgullo aquel escenario ante los representantes de todo el mundo que paseaban entre los grandes bloques de piedra y las galerías resquebrajadas.

En Europa, Alemania arrasaba en los campos de batalla y la diplomacia española buscaba mantener los lazos de amistad que había establecido desde los inicios de la Guerra Civil. En octubre de 1940 el *Reichsfürer* Heinrich Himmler visitó varias ciudades de la Península con la excusa de ser un viaje turístico, pero que buscaba cerrar la futura reunión entre Adolf Hitler y Franco. La prensa alabaría la presencia del líder nazi y los fotógrafos documentarían su estancia en España. Por supuesto, una visita destacada sería Toledo y los restos del Alcázar el 21 de octubre. En las fotografías se puede reconocer al oficial de las SS Karl Wolff, al arqueólogo español Julio Martínez Santa-Olalla y al general Moscardó que conversa junto a Himmler en el patio del viejo palacio de Carlos V (Fig. 6).

4. Una lenta reconstrucción

Por las fotografías conservadas podemos apreciar una limpieza general de las calles y plazas toledanas que durante el asedio se vieron afectadas por los combates y tras la finalización de estos quedaron colmatadas de escombros. Por supuesto, con el interior del Alcázar y sus alrededores se realizó un desescombro general que permitía el acceso a las estancias y hacer un recorrido por los diferentes edificios que albergaban la vieja Academia de Infantería, Caballería e Intendencia. La nueva Academia se establecería al otro lado del río, justo en frente de las ruinas del baluarte, en los terrenos del castillo de San Servando y el barrio de San Blas. La construcción de esta nueva sede se encomendó a la Comandancia de Obras y Fortificaciones de la 1ª Región Militar que contaba con mano de obra procedente de la 5ª Agrupación de Colonias Penitenciarias Militarizadas y el primer curso se inauguró el 16 de septiembre 1948 (ISABEL SÁNCHEZ, 2011: 419-421).

El Alcázar ya era antes de la guerra un emblema para Toledo y para España, pero se convierte en todo un icono para el régimen franquista debido a la resistencia producida durante el conflicto. Para reconstruir el baluarte se derribaron el resto de los edificios afectados en mayor grado por los bombardeos, estableciéndose un Plan General de Ordenación Urbana que se redactó en 1943 por Rodolfo García de Pablos. Todo el urbanismo que rodeaba al Alcázar desaparecería por completo con estos nuevos cambios. La falta de recursos materiales y económicos marcarán una



7. Vista del Alcázar y la ciudad desde la parte este. Archivo Municipal de Toledo

lenta reconstrucción de toda la zona (PERIS SÁNCHEZ, 2006: 246). Un detalle muy llamativo durante esta etapa es la aparición de los últimos cadáveres de defensores desaparecidos durante el asedio. Los cuerpos habían quedado sepultados bajo toneladas de escombros y no fueron encontrados hasta los años 1951 y 1955⁴. Esta lentitud constructiva contrasta mucho con la creación de la nueva sede para la Academia de Infantería, mientras que en el Alcázar se fueron adaptando poco a poco diversas partes específicas como la cripta donde se trasladarían los cuerpos de los caídos durante el asedio y donde tendrían derecho a ser enterrados los miembros de la Hermandad del Alcázar que fallecieron en el futuro. En los años cincuenta

⁴ La prensa se hizo eco de la noticia apareciendo en *La Actualidad Española*, Núm. 164, 24 de febrero de 1955 y en el *Diario ABC*, Núm. 15274, 19 de febrero de 1955.



8. Puerta de Hierro, acceso a las ruinas del Alcázar por su fachada norte. Blog Aresneyalius

todavía se podían ver grandes brechas en las fachadas y la falta de torreones en el Alcázar, así como la no rehabilitación de edificios cercanos. En diversas imágenes aéreas de aquellos años que se encuentran conservadas en el Archivo Municipal de Toledo se puede apreciar la eliminación total de escombros y las nuevas zonas ajardinadas en la zona este del Alcázar (Fig. 7).

Aunque la reconstrucción completa tardó bastantes años en efectuarse por completo, el edificio estaba habilitado perfectamente para las visitas turísticas desde los años cuarenta y cincuenta como se puede ver en las fotografías que se analizan en este apartado. Uno de los accesos al complejo del Alcázar y sus "gloriosas" ruinas se encontraba en la conocida como Puerta de Hierro por donde se llegaba al paso en zigzag y la fachada norte. En la puerta, cerrada por una verja y flanqueada por dos pequeños edificios que presentan múltiples impactos de bala y metralla, se puede ver un cartel que informa del horario de las vistas (Fig. 8). Durante el asedio



9. Grupo de visitantes en el acceso a las ruinas por la fachada este en los años 40. Biblioteca Virtual de Defensa

la Dehesa de Pinedo, en la carretera de Madrid, la artillería republicana disparaba a la fachada norte de la vieja fortaleza. Todo el muro y sus dos torreones desaparecieron en septiembre de 1936. Las tropas gubernamentales buscaban acceder al asalto por esta zona. Años después, el gran hueco en la portada sorprendía a los visitantes que desde el patio central podían divisar los tejados de los edificios por debajo del Alcázar.

En los archivos de la Biblioteca Virtual de Defensa correspondientes al Ministerio de Defensa se conserva un pequeño álbum con el nombre de "Fotografías de las ruinas del Alcázar de Toledo a su liberación". En una de estas imágenes se puede apreciar otro de los accesos directos al interior del edificio principal por la conocida puerta de la piscina. Para permitir el paso a la zona oriental se levantó un muro de mampostería aprovechando los escombros y colocándose una puerta en uno de sus extremos. Este acceso estaba en una de las brechas producidas por la artillería en la fachada este del Alcázar (Fig. 9). En la imagen se puede apreciar el camino que marca el itinerario a seguir y el cerco de troncos de madera alrededor del enorme cráter producido por la mina estallada por los republicanos el 27 de septiembre de 1936.

5. En otras fuentes

Esta forma de atraer a los turistas a las zonas de conflicto también la podemos encontrar en diversas partes de la geografía española. Al término de la contienda, las posiciones en los frentes de batalla fueron abandonadas por los soldados. Muy pronto, algunas zonas tuvieron un nuevo papel. Las trincheras, fortines, refugios, edificios destruidos y demás elementos arquitectónicos que protagonizaron aquellos años de lucha se convirtieron en lugares de gran interés. En plena capital de España, la Casa de Campo y la Ciudad Universitaria pasaron a ser (como el Alcázar en su momento) un mito, primero para los republicanos y después para el ejército vencedor. En este sector se había conseguido paralizar la ofensiva franquista en noviembre de 1936 y los franquistas mantuvieron sus posiciones durante el resto de la contienda a escasos metros de los soldados republicanos. El desgaste de material y personal por parte de ambos contingentes fue enorme. Con la estabilización del frente comenzó la construcción de fortines y puestos de tirador, túneles que comunicaban diferentes posiciones y, por supuesto, kilómetros y kilómetros de trincheras. El primero de abril de 1939 concluyó la guerra y la zona quedó abandonada.



10. Posiciones en la Ciudad Universitaria de Madrid en mayo de 1939. Fotografía de Otto Wunderlich. IPCE

Meses después, tal y como muestran muchísimas fotografías como las realizadas por Otto Wunderlich en 1939, el mando franquista se encargó de “musealizar” los lugares más emblemáticos colocando cartelas con la palabra ELLOS o NOSOTROS para poder distinguir las posiciones de un bando y otro (Fig. 10). De esta manera, los visitantes a estos lugares podían comprobar in situ la poca distancia entre unos y otros.

En la actualidad, diversas localidades españolas como Valencia, Belchite o Rivas-Vaciamadrid han apostado por los restos que conservan de la Guerra Civil y ofrecen a los visitantes un recurso turístico más para conocer el pasado a través de este olvidado patrimonio.

Bibliografía

- ALMARCHA NÚÑEZ, E. y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. (2011). "El Alcázar de Toledo. La construcción de un hito histórico" en *Archivo Secreto: revista cultural de Toledo*, 5, pp. 392-416, <<http://www.toledo.es/wp-content/uploads/2017/02/revista-archivo-secreto-5-parte-23.pdf>> [Consulta: octubre y noviembre de 2018].
- BEEVOR, A. (2005). *La Guerra Civil Española*. Barcelona: Crítica.
- CASANOVA, J. (2014). *España partida en dos. Breve historia de la Guerra Civil Española*. Barcelona: Crítica.
- CASANOVA, J. y GIL, C. (2012). *Breve historia de España en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Planeta.
- CASAS DE LA VEGA, R. (1976). *El Alcázar*. Madrid: G. del Toro Editor.
- CERRO MALAGÓN, R. del (2011). "Toledo 1936-1939. La ciudad en la guerra civil" en *Archivo Secreto. Revista cultural de Toledo*, 5, pp. 294-320, <<http://www.toledo.es/wp-content/uploads/2017/02/revista-archivo-secreto-5-parte-18.pdf>> [Consulta: octubre, noviembre y diciembre de 2018].
- FONTANELLA, L. (1981). *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Ediciones El Viso.
- GUNTHER, A. y POIVERT, M. (2009). *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- ISABEL SÁNCHEZ, J. L. (2011). "La Academia de Infantería cruza el Tajo" en *Archivo Secreto: revista cultural de Toledo*, 5, pp. 418-428, <<http://www.toledo.es/wp-content/uploads/2017/02/revista-archivo-secreto-5-parte-24.pdf>> [Consulta: octubre de 2018].
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2005). *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- MARTÍNEZ REVERTE, J. (2007). *La Batalla de Madrid*. Barcelona: Crítica.
- PANTOJA CHAVES, A. (2007) "Prensa y Fotografía. Historia del fotoperiodismo en España" en *El argonauta español*, 4, 30 pp., <<https://journals.openedition.org/argonauta/1346>> [Consulta: 10 de diciembre de 2018].
- PRESTON, P. (2006). *La Guerra Civil española*. Barcelona: Debate.
- (2011). *Idealistas bajo las balas. Corresponsales extranjeros en la guerra de España*. Barcelona: Debolsillo.
- RUIZ ALONSO, J. M. (2004). *La Guerra civil en la provincia de Toledo. Utopía, conflicto y poder en el Sur del Tajo (1936-39)*. Vol. 1 y 2. Ciudad Real: Almud Ediciones.

- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2009). "Imagen, lugar de memoria y mito. En torno al Alcázar de Toledo" en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie V, Historia Contemporánea, T. 21, UNED, pp. 141-159, <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/1533>> [Consulta: octubre y noviembre de 2018].
- SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (2013). *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*. Gijón: Ediciones Trea.
- SONTAG, S. (2016). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.
- VEGA, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra.

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA



LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO EN EL PROYECTO HUETE: IMÁGENES RESCATADAS

Ramón Pérez Tornero

Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha

José Luis García Martínez

Ministerio de Hacienda

doi.org/10.18239/coe_2021_156.15

Resumen

Huete es una ciudad poco conocida que contiene un rico patrimonio cultural. Sus monumentos, costumbres y personajes fueron fotografiados por diferentes artistas profesionales y *amateur*. Con el proyecto Huete: imágenes rescatadas, se han recuperado, a lo largo de sus diez ediciones, unas 900 fotografías, publicadas en 10 catálogos, el último de ellos recopilatorio.

Palabras clave: fotografía, Huete, recuperación.

Abstract

Huete is a little-known city that contains a rich cultural heritage. Its monuments, traditions and people were photographed by different professional and amateur artists.

The project "Huete: imágenes rescatadas", over its ten editions, has recovered around 900 photographs published in 10 catalogs, the last one being a compilation.

Keywords: photography, Huete, recovery.

Introducción

Huete es una localidad de la Alcarria de Cuenca, situada en la ladera de una antigua fortaleza, en un valle de tierras arcillosas bañado por el Borbotón, un arroyo de pequeño pero incesante caudal, que riega las fértiles huertas.

Su paso a manos cristianas se produjo hacia 1150, siendo repoblado por gentes procedentes de Atienza, Almazán, Medinaceli, Lara, Castejón, etc., dando origen a sus barrios y diez parroquias. Los reyes le otorgaron un amplio alfoz formado por

casi un centenar de aldeas de las actuales provincias de Cuenca y Guadalajara, que se mantuvo hasta el final del Antiguo Régimen.

Recibió el título de ciudad en 1428 por parte del rey Juan II y el título de noble y leal en 1477 por los Reyes Católicos. Durante muchos años ha estado olvidada en las guías turísticas y rutas culturales importantes, aunque de forma injusta, puesto que es uno de los conjuntos históricos más importantes y variados de la región castellano-manchega, con un patrimonio que abarca desde un mausoleo romano del siglo IV, pasando por las murallas de época emiral, edificios religiosos y palacios de diferentes estilos, algunos diseñados por arquitectos de primera línea, y finalizando en el museo de Arte Contemporáneo Florencio de la Fuente y el importante Museo de fotografía de la Fundación Antonio Pérez¹.

En los últimos años, la rehabilitación y difusión de este patrimonio ha recobrado un fuerte impulso, en gran medida, gracias a la Asociación Cultural Ciudad de Huete, fundada por un grupo de jóvenes en 1998. A través de actividades como las jornadas de puertas abiertas de monumentos y museos, el ciclo de Conciertos "Ciudad de Huete, música y patrimonio", publicaciones, ciclos de conferencias, viajes, etc., se ha ido cambiando poco a poco la mentalidad de las gentes de la zona al tiempo que se ha sensibilizado a las instituciones para realizar actuaciones enfocadas a la protección y a la defensa del patrimonio cultural.

1. Proyecto Huete: imágenes rescatadas

Uno de los proyectos desarrollados por la Asociación que ha tenido más éxito es el proyecto "Huete: imágenes rescatadas" que, a lo largo de una década, entre 1999 y 2009, ha recuperado en sus diez exposiciones y catálogos, unas 900 fotografías.

El proyecto estuvo englobado dentro del programa *Los Legados de la Tierra*, de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha². El primer año para solicitar la subvención se preparó una meticulosa memoria con la colaboración del fotógrafo local Carlos González López, que fue clave para que se concediera al proyecto una subvención de 200 000 pesetas.

1 Sobre el patrimonio cultural de Huete véase (GARCÍA MARTÍNEZ, 2015).

2 Sobre este programa véase (MARTÍN-PALOMINO Y BENITO, 2005: 52-54).

Desde ese momento, la Asociación inició los trabajos en el desarrollo de la exposición y catálogo. Se contó con la participación de Jesús María Martínez González, entonces director de la Escuela Taller Judería de Toledo, así como de un nutrido equipo de trabajo, en el que nos encontrábamos los autores de este artículo.

Como punto de partida se contaba con tres buenas colecciones de fotografía (familias Tornero, López Solla y García Collado), que formaron el grueso de lo expuesto en el primer año, aunque se consiguieron también algunas fotografías de otras colecciones más modestas.

Puesto que se desconocía el alcance y éxito de la muestra, en el primer año se publicó un catálogo más modesto, en el que solamente se incluía una parte de las fotografías expuestas. No obstante, el alto número de visitantes y la venta de catálogos constituyeron un verdadero éxito, convirtiendo a esta actividad en un verdadero evento social en Huete, coincidiendo con el inicio de las fiestas de la Merced en septiembre. De hecho, la actividad se celebró durante los siguientes nueve años.

Se trataba de un acto de participación ciudadana. Cuando se comprobó que las fotos se escaneaban y eran devueltas en unos días a sus propietarios, cada año eran más las personas que querían colaborar, convirtiéndose en una actividad colectiva.

Las fotografías escaneadas se ampliaban y se adaptaban a un formato homogéneo, siendo resaltadas mediante foam. Éstas se instalaban en paneles elaborados para la ocasión, que incorporaban iluminación propia.

Los catálogos de los nueve primeros años tienen un formato cuadrado, aunque cada año se fueron editando un poco más voluminosos en el número de hojas. Solamente se salió de este formato el catálogo del último año, que tenía un tamaño mayor.



1. Portadas de los diez catálogos publicados en el proyecto “Huete: Imágenes rescatadas”

El último año, la exposición y el catálogo tuvieron un carácter recopilatorio, incluyendo las mejores fotografías de los años anteriores, y añadiendo textos para cada una de las secciones: "Los pioneros de la fotografía en Huete", por Ramón Pérez Tornero, "Paisaje y entorno Urbano", por José Luis García Martínez, "La fotografía en torno a las festividades de San Juan y Santa Quiteria", por Mariano Caballero Almonacid, "La escuela y la niñez, un intento emocional de regreso a la Ítaca de la infancia", por Jesús María Martínez González, "La vida en sociedad, forja de un pueblo", por Alejandro de la Cruz Ortiz, y "La vida cotidiana en Huete a través de la fotografía", por Adela María Muñoz Marquina.

Las fotografías recuperadas, como hemos dicho, han sido unas 900, comprendidas entre 1870 aproximadamente y principios de los años ochenta, una buena parte de ellas tomadas por profesionales, aunque la mayor parte realizadas por aficionados.

La estructura de la exposición y de los catálogos se mantuvo en todas las ediciones, salvo la última con cuatro secciones: patrimonio histórico, fiestas, vida cotidiana y actos sociales.

1.1. Patrimonio histórico

En la sección de patrimonio histórico destacamos las primeras vistas de la ciudad, de finales del XIX en las que se aprecia la evolución urbanística con la desaparición de antiguos conventos como los de San Francisco, Santa Clara y San Benito, y la construcción de nuevos edificios. De las diez parroquias que tuvo Huete, en estas vistas se observa todavía completa la iglesia de San Pedro, así como el ábside medieval de Santa María de Atienza, que ha llegado hasta nosotros desafiando el paso del tiempo. Las vistas permiten conocer como algunos edificios parroquiales antiguos se transforman en vivienda (San Esteban, Santa María de Castejón, San Nicolás de Almazán).

También se conservan numerosas fotografías del entorno urbano en las que podemos contemplar diferentes plazas y calles que han ido en mayor o menor medida cambiando de aspecto. Llamativas son las instantáneas de las puertas de muralla o de la estación de ferrocarril, de la que perviven el muelle de mercancías y los depósitos del agua.

Del patrimonio mueble desaparecido destacan las fotografías del interior de la Merced. Nos muestran obras de arte como el retablo mayor de la Merced, que era

una imponente obra del arquitecto José Martín de Aldehuela, diseñado en 1772. También son impactantes las fotografías sobre el órgano, que realizó en el siglo XVIII Pedro Liborna Echevarría, maestro de El Escorial, el coro de 63 siales, realizado por el escultor Miguel Collado Muñoz hacia 1671 o la impresionante araña de cristal de Venecia donada por Cristóbal de Lobera en 1786. En estas fotos de la Merced también se pueden ver diferentes pequeños altares que decoraban el interior del templo. Está claro que el recuerdo de estas obras permanece inalterable en la luz plasmada en las placas de cristal y el papel. Es una pena que no se hayan conservado fotografías de los interiores de otros templos de Huete (exceptuamos aquí los retablos de San Juan y Santa Quiteria fotografiados por Faustino Tornero en 1897, del que luego hablaremos). Habría sido muy interesante conocer cómo era el retablo mayor de los Jesuitas, que diseñó en 1733 el arquitecto Jaime Bort, o los tres retablos principales del convento de Jesús y María, el mayor contratado por el pintor conquense Juan Gómez en 1589³.

De las imágenes religiosas nos han quedado retratadas solamente una mínima parte, pues eran infinitas las devociones y hermandades que existieron en Huete durante los siglos del Barroco.

1.2. Fiestas

De las fiestas destacan las de San Juan y Santa Quiteria, declaradas en el año 2004 de interés turístico regional. Sin duda, las fotografías antiguas son un elemento esencial para documentar su evolución y arraigo en el último siglo y medio. En las fotografías podemos ver la vestimenta antigua de las loas y danzas, las procesiones, las imágenes anteriores a la Guerra y los tradicionales galopeos. Las fiestas de San Juan y Santa Quiteria atesoran un importante legado patrimonial, en el que se conjugan bailes y danzas, músicas ancestrales y un pasado con más de cinco

3 “El mayor tiene dos cuerpos con columnas, cuatro en cada uno, y en medio del inferior hay una pintura de la Concepción... Entre las columnas hay otras dos pinturas de San Pedro y San Pablo. En el segundo cuerpo hay en medio una Crucifixión, y a los dos lados, San Juan Evangelista y el Bautista. Me acordé, viendo este altar, del de las Descalzas Reales, de esta corte, y las pinturas me parecieron del mismo autor que aquéllas; esto es, de Becerra; por lo menos son buenas y conforme a aquella escuela” (PONZ, 1772-1794, p. 288). Los mismos elogios le merecieron a Ponz los altares laterales, cada uno con dos columnas corintias y las pinturas de la Sagrada Familia, Concepción y Adoración de los Reyes.

siglos reflejado en los archivos. San Juan y Santa Quiteria, con sus imágenes y actos festivos, han sido uno de los temas más fotografiados por los optenses desde el nacimiento de la fotografía.

Además de las fiestas de mayo también se conservan fotografías de otras festividades como la feria de septiembre, el Corpus Christi, San Antón o la fiesta de los Quintos.

1.3. Vida cotidiana

En la sección de vida cotidiana encontramos de todo, desde la fotografía del periodo militar hasta la boda, de la escuela a los trabajos agrícolas, desde el equipo de fútbol a la rondalla, pasando por el día de San Blas en la Peñuela o los juegos populares. Sin duda alguna, es la sección más voluminosa, lo que obliga a unos criterios de selección más difíciles, en los que se han priorizado la antigüedad y las costumbres de la tierra.

1.4. Actos sociales

De los actos sociales, podemos ver a políticos como Luis Sartorius, diputado a Cortes por el partido de Huete a principios del siglo XX, la inauguración del Corazón de Jesús 1953 o el Congreso eucarístico comarcal de 1962, en el que durante unos días se pudo contemplar de nuevo el lienzo de *Cristo con la cruz*, de el Greco, que pertenecía a la iglesia de la Merced. Es probable que este lienzo fuera trasladado a Cuenca en los inicios de la Guerra Civil por la Junta Superior del Tesoro Artístico.

2. Los fotógrafos profesionales

Si para algo sirvieron estas exposiciones fue para sacar a la luz múltiples fotografías y descubrir y redescubrir autores que por mérito propio deben ocupar un lugar en el reconocimiento de la historia de este arte en Castilla-La Mancha. Desconocemos cuando se realizó la primera fotografía en Huete, pero podríamos casi asegurar que las primeras imágenes estereoscópicas de la ciudad serían de la década de los sesenta del siglo XIX pues el contexto geográfico que nos encontramos está rodeado de imágenes de ese tipo y de esos años, pero esto es sólo una suposición. La fotografía más antigua que hasta ahora tenemos documentada es una imagen de la Virgen del Rosario, de iglesia de San Nicolás el Real de Medina, realizada en 1871



2. Quintín Toledo. *Virgen del Rosario*. 1871



3. Quintín Toledo. *Santa Quiteria*. c. 1870

por Quintín Toledo⁴, el cual tomó otra de Santa Quiteria en la ermita de San Gil por esos mismos años.

De este autor tenemos algunas noticias sobre su vida y su obra. Pese a tener estudio en Madrid y desarrollar toda su carrera en la Corte, su origen familiar es de esta ciudad, pues aparece en 1860 como uno de los asistentes a la inauguración del Sifón de la Aldehuela (también llamado puente de los Siete Ojos). Unos años antes, entre 1856 y 1859, tenemos constancia de que sufragó y participó en unas exca-

⁴ "Libro de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario" (Huete, 1871), Archivo Parroquial de Huete. Esta cofradía da orden de pagar a Quintín Toledo por la realización de dicha foto.

vaciones arqueológicas en el cerro Alvar-Fáñez de Huete, que dieron por resultado algunas monedas, otros objetos varios y unos pondus, además de un mosaico. Uno de los pondus fue donado por este fotógrafo a la Real Academia de la Historia en 1860 (CASTELO RUANO, 2007-2008: 209-245).

Como vemos, Quintín Toledo era una persona con cierto interés cultural en su pueblo en el que estuvo activo antes de marchar a Madrid para instalarse como fotógrafo, de ahí que retratara la devoción popular de su lugar natal cuando volvía regularmente.

En 1863 pasa a regentar la galería *El Ramo Azul*, en la calle Visitación de Madrid, anteriormente administrada por Eusebio Juliá (CRUZ YÁBAR, 2013). Ambos pertenecen al círculo del pintor, fotógrafo y coleccionista Manuel Castellano (FONTANELLA, 1981) para el cual posa la propia mujer de Toledo (CALZADA DEL AMO, 2011: 447). Posteriormente tuvo estudio en la calle Sevilla 16⁵ y luego en Valverde 35. En 1872, en el estudio de la calle Sevilla, entran a retratarse el que será con el tiempo ministro de Fomento Eusebio Gamazo junto con dos amigos más para realizar su álbum fotográfico. Es el momento de las *cartes de visite* y el retrato fotográfico como signo de progresión social (CALZADA DEL AMO, 2011: 447). Al dejar el negocio lo continuarán sus sobrinos manteniendo el nombre.

Las dos fotografías conservadas son iguales en su concepción, se trata de imágenes de la Virgen del Rosario y de Santa Quiteria sobre un altar con una tela neutra de fondo, realizadas con el fin de ser vendidas entre la feligresía optense. Aquí vemos como Quintín Toledo busca expandir su negocio y sus ventas en su ciudad natal a través de fotografías en papel realizadas a partir de un único negativo. Para las fotografías optenses tiene sello propio que impronta en el reverso de las mismas. Es probable que también sea el autor de una imagen de Jesús Nazareno del mismo estilo realizada en esos años.

Será a partir de finales de los años ochenta del XIX cuando aparecen de una forma continuada las fotografías de Huete, tanto las realizadas por fotógrafos profesionales, bien a través de ambulancias o con "incipiente estudio" propio en la ciudad, y por fotógrafos aficionados que empezaron a proliferar por España a partir de la popularización de las cámaras Kodak de cajón.

5 (6 de febrero de 1866) anuncio, *La Soberanía Nacional*, número 365, en que este fotógrafo posee estudio en la calle Sevilla.

En el grupo de pioneros profesionales tenemos a Manuel Francés Ael, Julián Rodríguez, Andrés Fabert y Donato Sánchez Sánchez, aunque otros muchos pasaron por nuestra ciudad a través de sus ambulancias en ferias y días festivos. El fotógrafo profesional de finales del XIX y principios del XX realizaba una fotografía popular centrada en el retrato de gentes endomingadas que posaban ante la eterna mirada de la cámara. Lógicamente, como el cliente quería tener un recuerdo propio de sí mismo o de sus allegados, los profesionales se especializaron en este aspecto de la fotografía, dando unos resultados variables en cuanto a su ejecución artística, aunque, a decir verdad, de tanto retratar al final nos han llegado hasta nosotros muy buenos retratos y escenas familiares. Lo que buscaban era “recomponer la geografía afectiva de su entorno familiar, diariamente devastado por enfermedades, olvidos, muertes y separaciones” (LÓPEZ MONDÉJAR, 2005: 127).

El primero de ellos es Donato Sánchez Sánchez que, parece ser, tiene su origen en la provincia de Ciudad Real. Al igual que Juan Antonio Ibáñez, Pedro Román o Ruiz de Luna —entre muchos otros— cambió los pinceles por la cámara (LÓPEZ MONDÉJAR, 2004-2005: 3-5). Fue un excelente retratista que no descuidó la fotografía de acontecimientos como queda patente en la magnífica instantánea de la procesión de San Juan al discurrir por la actual calle de Juan Carlos I, fotografía tomada en 1897 o poco después, pues en ese año aparece establecido ya en Cuenca junto a José Sánchez Pons. Previamente desarrolló su trabajo en su gabinete toledano, que alternaba con ambulancias por los pueblos manchegos como Tomelloso, en donde trabajó asiduamente. Estas ambulancias las siguió realizando cuando se estableció en Cuenca, como queda demostrado en la fotografía citada. Combinó las ambulancias con los trabajos de caballete, ejemplo de ello es el retrato al óleo del obispo José Ramón Quesada y Gascón, que realiza para el Ayuntamiento de Almagro en 1904 (ASENSIO RUBIO, 2014).

Como decimos, debió acudir hacia 1897 o poco después a las fiestas de Barrio de Atienza en Huete, buscando clientes para ser retratados y quedó maravillado de la riqueza de la procesión misma, lo que llevó a plasmar en el negativo ese instante irrepetible. Se puede observar a una gran multitud posando para la foto. Es curioso que desde el primer niño que aparece en plano hasta las últimas personas que se ven al fondo, todas están posando y mirando a la cámara, tanto los que están en la calle como los que se encuentran en los balcones, así como los danzantes y el clero que preside la procesión. Curiosa también es la presencia de tres cruces parroquia-

les, que simbolizan la existencia hasta 1898 (AMOR CALZAS, 1904: 32) de cuatro parroquias en Huete (solamente participan tres porque la cuarta representaba a la parroquia de Santa María de Castejón en el Barrio de San Gil).

Esta instantánea supone un trabajo previo de Sánchez de composición y colaboración de todo un barrio para quedar retratados, lo que hace que no sea una foto espontánea y sí un gran posado casi de estudio en plena calle, lo que demuestra que la fotografía en aquellos años debió de ser algo exótico para la población alca-reña. Posiblemente fuera de las primeras veces que vieran aparecer por Huete un fotógrafo cargado con sus bártulos de hacer magia con la luz. La fotografía es de una gran calidad, pues en ella se aprecian hasta los más mínimos detalles, por lo que tiene un gran valor como documento para el estudio del vestido y las tradiciones de la época.

Otra ambulancia fue la realizada por el fotógrafo Julián Rodríguez a finales del siglo XIX. Este artista tenía su estudio en la calle Fuencarral 12 de Madrid y, en su visita a Huete, realizó una instantánea de la imagen de la Virgen de la Merced. Se trata de una virgen negra de época medieval, posiblemente del siglo XIV. Transformada en el siglo XVII para usar peluca y ser vestida, todavía conserva su sonrisa gótica. En la fotografía la Virgen aparece vestida con el *manto de cautivos*, del siglo XVIII, de estilo filipino, que también se conserva.

El otro profesional que trabajó en Huete, y en este caso casi de forma exclusiva, fue el administrador de fincas Manuel Francés Ael (1871-1936) que compatibilizó su profesión con la de fotógrafo. De este autor hemos conservado múltiples retratos de gentes de Huete y de la comarca, pues como otros fotógrafos, completaba sus ingresos realizando ambulancias por pueblos. Al ser el retrato su trabajo más demandado, hallamos bellos ejemplos de composiciones cuidadas y ejecutadas con delicadeza, pese a la poca preocupación estética con que realizaban algunos trabajos los fotógrafos profesionales de aquella época. Francés tenía una ventaja a la hora de retratar a sus paisanos y no era otra que la identificación entre el fotógrafo y el modelo que, en la mayoría de los casos, eran conocidos. Ejemplo de ello es la fotografía de una comida de la Comisión de San Juan en la plaza de toros, fechada en 1920, en la que también sale fotografiado el autor entre un nutrido grupo de personajes.

Aparte de los múltiples retratos, realizó también instantáneas del patrimonio op-tense, aunque solo tenemos constancia documentada de una interesante fotografía



4. Donato Sánchez. *Procesión de San Juan*. c. 1897



5. Manuel Francés. *Comida de la Comisión de San Juan*. 1920

de San Juan Evangelista con su templete, que ha servido para la recuperación de este elemento en las fiestas del Santo, integrando los restos supervivientes al conflicto de 1936⁶.

6 La imagen fue tallada en 1792 por Julián de San Martín, académico de mérito y teniente director de la sección de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Mutilada en 1936, en el año 2012 se ha reconstruido aprovechando el busto y la mano derecha originales. El templete que lo acogía ha sido reconstruido también gracias a las fotografías conservadas.

A principios del siglo XX, el fotógrafo y editor Andrés Fabert, establecido en Valencia, debió realizar una ambulancia a Huete, publicando interesantes tarjetas postales de dos vistas de la ciudad (en una de ellas aparecen en la lejanía dos individuos saludando delante de la cantera de las Peñas de la Estación) y las conocidas fotos del interior de la Merced, en las que se aprecian los diferentes retablos, coro y órgano. En ellas demuestra tener un buen conocimiento de la técnica y de los efectos de la luz. Recientemente, la Asociación Cultural Ciudad de Huete ha adquirido las placas de cristal de estas fotografías, que en el futuro podrán ser expuestas en el Museo de la Fotografía de la Fundación Antonio Pérez.

Finalmente, entre los fotógrafos profesionales es importante reseñar la visita a Huete del fotógrafo Otto Wunderlich en los años treinta, que nos ha dejado instantáneas como una vista general de Huete, otra del patio de los Jesuitas, de la calle de la Plaza y varias sobre trabajos en el campo, todas ellas conservadas en el Instituto del Patrimonio Cultural de España.

3. Los fotógrafos aficionados

El otro gran grupo de fotógrafos redescubiertos en estas exposiciones fue una legión de aficionados a la fotografía. Nos centraremos en este estudio en los pioneros, en los primeros que retrataron a la ciudad y a sus gentes a través de las lentes y los procesos químicos y que no lo hicieron como forma de sustento sino como una expresión artística que preservaba el momento concreto en que se realizaba. Estos fotógrafos han sido los que mejor han retratado a la ciudad y a su vida cotidiana.

Normalmente la fotografía *amateur* suele ser de más calidad y cuenta con mayores pretensiones artísticas que el trabajo profesional del momento, pues su elaboración no tiene como fin el negocio y la satisfacción del cliente, sino que lo único que busca es el recuerdo de un instante y por ello suelen ser composiciones más cuidadas y originales. El fotógrafo aficionado suele retratar a sus familiares, amigos o paisanos en aspectos puros de la vida cotidiana, además de paisajes y vistas de ciudades y pueblos. Fotógrafos que han hecho llegar hasta nuestros días ese tipo de instantáneas de Huete son Faustino Tornero, Rafael Ripollés, José Santugini, Francisco López Escudero o Eugenio Arribas.

Rafael Ripollés nació en 1874 y fue arquitecto municipal de la Villa y Corte de Madrid. De él existen publicadas varias fotografías, una de ellas es de la plaza de la Merced, que fue diseñada por él mismo y otras dos del interior del templo merce-

VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA



6. Rafael Ripollés. *Plaza de la Merced*. c. 1920



7. Eugenio Arribas. *Procesión de San Juanillo*. 1933



8. Francisco López Escudero. *Interior de la Merced*. c. 1930

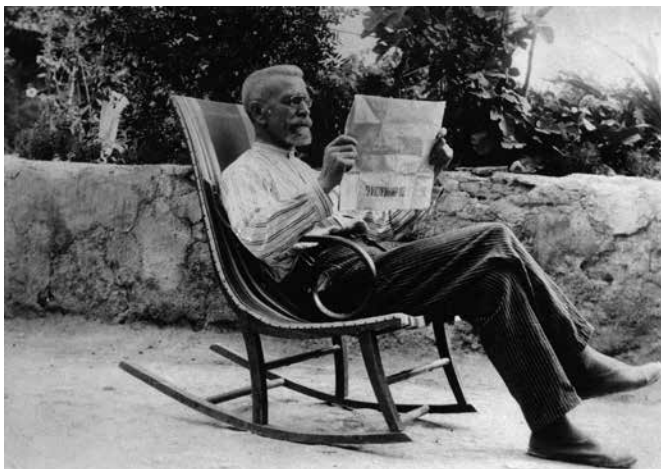
dario, destacando la única que se conserva del retablo de la Dolorosa. Las tres son documentos gráficos de elementos hoy desaparecidos, cuya imagen no conoceríamos si no fuera por este fotógrafo.

Eugenio Arribas Gallego es otro de los fotógrafos aficionados que nos dejaron testimonio gráfico de Huete. Nacido en Villarejo de Fuentes, su relación con Huete se debe a que contrajo matrimonio en 1916 con una optense. Oficinista de profesión, pasó a ser secretario particular del Ministro de Fomento don Alfonso Serna. Entre sus aficiones además de los coches está su pasión por la fotografía. Sus obras sobre Huete se efectúan en su mayoría en los años veinte del siglo pasado. De gran interés es la fotografía, aunque en muy mal estado de conservación, de la feria de 1928, en la que aparecen los toreros haciendo el paseíllo en la plaza de toros. También hay que destacar dos de una procesión del día de San Juanillo (7 de mayo) de 1933.

Sus composiciones muestran tanto el costumbrismo propio de su época como la vida cotidiana y las tareas agrícolas, aspectos a los que hay que unir las fiestas como temática.

Si avanzamos en el tiempo, nos encontramos con Francisco López Escudero (1895-1962). Este profesor con estudios de solfeo y piano tuvo la fotografía como un método de ocupación de su tiempo libre a la que dedicó horas de revelado en un precario, pero eficaz, laboratorio. A Huete llegó para ejercer la docencia en las Escuelas Graduadas desde 1926. De su actividad fotográfica tenemos innumerables instantáneas de dulce elaboración centradas en su familia, a la vez que buscó buenos encuadres de diferentes rincones de Huete. A él le debemos una de las mejores fotografías que se expusieron en esos años, se trata del retablo mayor de la Merced, tomada desde el coro. En ella surgen oblicuamente unos rayos de sol que iluminan el ambiente místico del templo. Ésta es una muestra de los conocimientos artísticos que poseía el autor a los que se sumaban su preocupación por la estética y el gusto delicado en sus composiciones.

También es interesante reseñar la presencia en Huete en los años veinte y treinta de José Santugini y Parada, uno de los mejores guionistas del cine español de esos años. En marzo de 1929 publicó un artículo sobre las fiestas de San Juan y Santa Quiteria en la revista *Estampa*, a la que se añaden interesantes fotografías sobre las danzas y loas que le podemos atribuir, aunque no debemos descartar que fueran de algún colaborador (SANTUGINI Y PARADA, 1929: 20-21). Desatacan las instantá-



9. Faustino Tornero. *Autorretrato*. c. 1910

neas de *el ángel dominando al diablo* y la de *el diablo, San Juan y el patmís*.

Santugini nació en Toledo en 1903 y falleció en Madrid en 1958 (PARADA Y LUCA DE TENA, 2018: 183)⁷. Licenciado en Derecho, fue humorista y colaborador de *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *Buen humor* y *Cinegramas*, y guionista de cine con numerosa producción de éxito: *Una mujer en peligro*, que dirigió, (1935-1936); *La señorita de Trévez* (1935), en la que interpretó papel; *La torre de los siete jorobados* (1944); *Doña Francisquita* (1953), *Carne de horca* (1953), *Tarde de toros* (1956), *Mi tío Jacinto* (1956); *La estrella del Rey* (1957); *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957); *Las de Caín* (1959); *SOS, abuelita* (1959), etc.

Intencionadamente dejamos para el final al fotógrafo que nos ha hecho llegar más fotografías de Huete de finales del XIX y principios del XX. Un fotógrafo de afición y devoción al que debemos un conocimiento mejor de la imagen del pasado de Huete. Se trata de Faustino Tornero Izquierdo (1862-1933) (PÉREZ TORNERO, 2004-2005: 27-28). Nació en Huete y tras realizar sus estudios en su ciudad natal y en Cuenca marcha a trabajar a Barcelona. En 1892 ingresa como empleado del Banco de España, entidad que lo comisiona para llevar cupones a París, lo que le permitirá tener una aproximación a la fotografía. A lo largo de toda su vida no olvidó sus raíces y siempre que podía escapaba a la ciudad alcarreña, aprovechando para practicar su afición a la fotografía, retratando todo lo que suponía un momento entrañable.

⁷ Fue hijo de don Guillermo Santugini y Romero, magistrado del Tribunal Supremo, y doña María de las Mercedes de Parada y Abascal, casados en su parroquia de San Pedro el año 1895. Última de su apellido noble que habitó el caserón palaciego ubicado en la plazuela de La Merced, con vuelta a la calle Caballeros, vendido por sus hijos, que se derribó por los años 1970 y donde se levanta el actual edificio de Correos. Los dos escudos de las fachadas con las armas de Parada, se conservan en el museo de Arte Sacro de Huete.

Cual turista actual, Faustino Tornero al viajar, lo hacía acompañado de su cámara de cajón de placas de vidrio de 120 x 90 mm. Era un gran enamorado de su pueblo y cada vez que a él acudía, salía al campo a ver el trabajo en el mismo o a participar en un día de asueto, actividades ambas que quedan captadas por su cámara. Las fotografías de este optense las podemos dividir en tres grupos: escenas familiares, monumentos y paisajes, y escenas de la vida cotidiana y composiciones curiosas.

En las escenas familiares destacamos su autorretrato en mecedora leyendo *El Imparcial*, la composición de los niños con uvas en una viña y el hijo montando en triciclo, fotografías en las que se puede apreciar un perfecto encuadre y una luz muy apropiada.

De la temática de monumentos y paisajes tenemos interesantísimas placas. Aunque estas composiciones son muy simples poseen un gran valor tanto histórico como artístico. Gracias a ellas tenemos documento gráfico de edificios desaparecidos o muy deteriorados hoy en día. En este apartado debemos incluir también aquellos actos religiosos y populares como ferias, mercados y procesiones, las cuales poseen gran valor etnológico y artístico, ya que reflejarán actividades o hechos de los que no tenemos otro testimonio. De destacar son también varias vistas de la ciudad de finales del siglo XIX, las puertas de la muralla, los retablos de San Juan y Santa Quiteria y la estación de ferrocarril.



10. Faustino Tornero. *Puerta de Medina*. 1897



11. Faustino Tornero. *Aprendiendo a montar*. c. 1900

Del tercer grupo, vida cotidiana y composiciones curiosas, tenemos varias escenas de campo entre la que destacamos la del trillo en la que se aprecia una composición de la escena muy cuidada tanto en la perspectiva como en la disposición de los distintos personajes. En este tipo de instantáneas siempre recurría al ingenio o al humor como se aprecia en las fotografías de los niños en las alforjas o las composiciones de amigos hechos y derechos subidos a un árbol o aprendiendo a montar en bicicleta.

Estas escenas son siempre preconcebidas por el fotógrafo, composiciones de las que hace partícipes a las personas que aparecen, las cuales se integran como si de un juego se tratase. El resultado no podía ser mejor, auténticas fotografías cercanas al espectador que, pese a su preparación, resultan de una espontaneidad indiscutible, con una cuidada ejecución y una estética digna de un gran fotógrafo.

Concluyendo, las fotografías de Faustino Tornero son de un indudable interés, pues retratan a tipos de una determinada comarca castellano-manchega que, hasta ahora, estaba un tanto olvidada en la fotohistoria: la Alcarria conquense. Este aficionado posee el valor añadido de haber sido capaz de captar con su cámara monumentos, esculturas o actividades sociales que hoy ya han desaparecido o que han cambiado. Con sus fotografías ha sido un testigo mudo de la memoria de un pueblo como Huete, cargado con un interesante y rico pasado.

Bibliografía

- AMOR CALZAS, J. J. (1904). *Curiosidades históricas de la ciudad de Huete*. Madrid.
- ASENSIO RUBIO, F. (2014). *Hombres Ilustres de Almagro*. Sevilla: Punto Rojo Libros.
- CALZADA DEL AMO, E. (2011). *Germán Gamazo. Poder político y redes sociales en la Restauración (1840-1901)*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia.
- CASTELO RUANO, R. (2007-2008). "Huete y los yacimientos de Alvar-Fáñez y fosos de Bayona en el Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia" en *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, 45. Madrid: Asociación Española de Amigos de la Arqueología, pp. 209-245.
- CRUZ YÁBAR, A. (2013). "Eusebio Juliá (1826-1895), fotógrafo en Madrid. Sus *cartes de visite* en el Museo del Romanticismo" en *Pieza del mes Museo del Romanticismo*, marzo. Madrid: Museo del Romanticismo.
- FONTANELLA, L. (1981). *Historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso.

- GARCÍA MARTÍNEZ, J. L. (2015). *Arquitectura barroca en la ciudad de Huete, un enclave arquitectónico en el obispado de Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2005). *La Huella de la Mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha, 1839-1936*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- (2004-2005). "Fotografía en Castilla-La Mancha, 1839-1939" en *Añil. Cuadernos de Castilla-La Mancha*, 28. Toledo: Celeste Ediciones.
- MARTÍN-PALOMINO Y BENITO, P. (2005). "Los Legados de la Tierra: recuperar la memoria colectiva a través de la fotografía", en *Añil, Cuadernos de Castilla-La Mancha*, 28, pp. 52-54.
- PARADA Y LUCA DE TENA, P. (2018). *Bibliografía optense*. Huete: Ayuntamiento, <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=2ahUKEwjAtLLvoLThAhXy0eAKHSs6ANEQFjABegQIAhAC&url=http%3A%2F%2Fwww.huete.org%2Fweb%2Fplenos%2Fbibliografia_huete.doc&usg=AOvVaw0m7KFhCoJ-ce41IeWLseHV4> [Consulta: 3 de abril de 2019].
- PÉREZ TORNERO, R. (2005). "La afición fotográfica del alcarreño Faustino Tornero. Estampas de una época", en *Añil, Cuadernos de Castilla-La Mancha*, 28, pp. 27-28.
- PONZ, A. (1772-1794). *Viaje de España*. Madrid: Edic. Aguilar, 1947.
- SANTUGINI Y PARADA, J. (1929). "Las fiestas de San Juan y Santa Quiteria, en Huete", en *Estampa*, 69, pp. 20-21.

Castillo de Jimena



Parte del castillo que mira al Norte



¡CASTILLOS A LA VISTA! LA FOTOGRAFÍA COMO RECURSO INMOBILIARIO, DE LO NOBILIARIO, EN LA SEGUNDA MITAD DEL XIX. LA CASA DE CAMARASA

Francisco José Guerrero Carot

Archivo Ducal de Medinaceli

doi.org/10.18239/coe_2021_156.16

Resumen

El recurso de la imagen es hoy consustancial al mundo inmobiliario. La compra-venta de una propiedad, o su alquiler, se sustenta más que una descripción literal del mismo en una fotografía o en un amplio reportaje. Eso permite conocer cuál es su estado y cuales sus características. Probablemente la nobleza española conoció pronto esta nueva “revolución” y quiso hacerla suya, no solamente como un esnobismo “tecnológico” del momento sino como forma de conocer ellos, o sus posibles compradores, sus patrimonios.

En la sección testamentarias del fondo Camarasa, del Archivo Ducal de Medinaceli (sede de Toledo), se ha localizado una documentación, con fotografías de finales de la década de 1870 y principios de los 80 de castillos de las provincias de Jaén (Canena, Jimena, Sabiote), Burgos (Castrojeriz) y Soria (Gormaz), que debieron servir para mostrar a sus futuros poseedores sus características. Las imágenes serán encargadas a fotógrafos con estudio — o también aficionados- próximos a esas construcciones.

Palabras clave: fotografía, Camarasa, castillo, Canena, Jimena, Sabiote, Castrojeriz, Gormaz, Vasserot, Domingo López.

Abstract

The resource of the image is today essential to the real estate world. The purchase or sale of a property, or its rental, is supported more than a literal description of it in a photograph or in a comprehensive report. This allows us to know what its status is and what its characteristics are. Probably the Spanish nobility soon knew

this new "revolution" and wanted to make it their own, not only as a "technological" snobbery of the moment but as a way of knowing them, or their possible buyers, their assets.

In the testamentary section of the Camarasa collection, in the Ducal Archive of Medinaceli (Toledo headquarters), a documentation has been found, with photographs of the late 1870s and early 80s of castles in the provinces of Jaén (Canena, Jimena, Sabiote), Burgos (Castrojeriz) and Soria (Gormaz), which should have served to show their future owners their characteristics. The images will be commissioned to studio photographers - or even amateurs - close to these constructions.

Keywords: photograph, Camarasa, castle, Canena, Jimena, Sabiote, Castrojeriz, Gormaz, Vasserot, Domingo López.

Introducción

Actualmente no podemos entender un anuncio de tasación o/y compraventa de un inmueble, sin que junto a la descripción lleve consigo una o varias imágenes que nos detallen visualmente sus características, su estado. No hace mucho, el sector inmobiliario funcionaba de un modo muy diferente al actual. Ahora nos ofrece mucha más información sobre las viviendas antes de decidir si ir o no a visitarlas.

Con el inicio de la fotografía, los nobles, y también sus administradores en sus estados, recurrieron a este nuevo recurso, necesario para acompañar una descripción atractiva, para la venta de sus inmuebles.

Debieron preguntarse, ¿La fotografía ayuda a vender una propiedad? ¿Un castillo? ¿O era un alarde de esnobismo de la época? En el caso que presentamos, a la vista del contenido de este artículo, eran conscientes de la utilidad de la fotografía. Esta era descubierta por su gran potencial, como un valor necesario para presentar las propiedades. Comprender el entorno que rodeaba un inmueble era fundamental para darle valor al mismo. Las casas, edificios o mansiones, como las personas, para distinguirlas unas de otras, debían destacar lo más característico de ellas.

Y no iban a escatimar medios económicos, ni tampoco profesionales. Era necesaria la calidad de la fotografía. Lo ideal sería contratar a un profesional. Y la gestión de estos encargos los realizarían sus administradores en distintos puntos de sus estados.

En el Archivo Ducal de Medinaceli¹, en el fondo Camarasa, hemos localizado una documentación, con fotografías cuyo propósito parece ser el ya expuesto, la venta de varios castillos. Nos centraremos solamente en aquel patrimonio que está documentado fotográficamente y que, corresponden a la provincia de Jaén (pueblos de Canena, Jimena y Sabiote²) y también en la provincia de Burgos (pueblo de Castrojeriz) y la de Soria (Gormaz).

1. Castillos de Jaén

Carlos Barbeito, residente en La Carolina (Jaén) era -desde 1862- el administrador del Marqués de Camarasa en aquellas tierras. En el momento de su nom-

1 El Archivo Ducal de Medinaceli (en adelante ADM), que pertenece a la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, creada en 1980 y cuyo fin es conservar, restaurar, reintegrar, estudiar, promover y difundir el patrimonio histórico tanto material (inmueble, mueble y documental) como inmaterial (tradiciones, devociones, rituales, ...) vinculado, a través del tiempo, a su Casa. Su archivo, es uno de los ejemplos más significativos de continuidad histórica en la conservación del patrimonio documental. Dentro de unos años se cumplirán mil de la instrucción dada por el conde Ponç I de Ampurias, en 1040, para formar un depósito documental en su fortaleza de Quermançó con el fin de preservar y proteger sus documentos. Durante esta historia, más que milenaria, si se tiene en cuenta que sus fondos arrancan en la Cataluña carolingia, el archivo se ha ido formando por la sucesiva agregación de Casas y Estados conservando, en un alto porcentaje, su estructura orgánica original. En la actualidad, el Archivo Ducal de Medinaceli está formado por más de cinco mil unidades de instalación (legajos, cajas, carpetas, etc.), cerca del millón y medio de documentos, y está estructurado en 85 secciones que en gran medida son reflejo de las instituciones productoras de la documentación. No obstante, la reestructuración administrativa que tiene lugar en el siglo XVIII generó, además de unos fondos administrativos organizados por unidades territoriales que trascendían los estados señoriales, cuatro grandes unidades archivísticas con una cierta homogeneidad interna: el Archivo de los Duques de Segorbe y Cardona; el de los Duques de Medinaceli; el de los Duques de Santisteban del Puerto y el de los Marqueses de Camarasa. Es sobre documentación de esta última, sobre la que se centra esta comunicación.

2 Existían otras propiedades en la relación como un molino de aceite y otra harineo en Canena, una casa en la ciudad de Úbeda, llamada de los Cobos ("estaba para vivirla el administrador hasta que por su estado ruinoso fue denunciada sin haber persona decente que la quisiera en arriendo [...] Es verdad que además de los 323 años que cuenta, la casa solo tiene firme la fachada que es de piedra, y todo lo demás de tapia de tierra, así que cuando han flanqueado los cimientos, se viene todo abajo [...]". Carta de Cayetano Granadino a Manuel Urra (Úbeda a 24 de junio de 1878). ADM, Camarasa-Testamentarias. Leg. 6, exp.1. Fue valorada en 60.000 reales o tierras en aquella población. Asimismo, en el pueblo de Torres con un torreón, arruinado, sin valor, y con propiedades rústicas, cuyo valor en venta era de 1.200 reales.

bramiento, dicho título -XIV Marqués- pertenecía a Jacobo Gayoso de los Cobos y Téllez-Girón (Santiago de Compostela, 14/09/1816 - París, 20/12/1871). Tras su muerte, la herencia del señor de Camarasa contaba con una relación de fincas proindivisas para sus descendientes y con ello comenzaba un largo proceso de reconocimiento de propiedades y sus valoraciones económicas.

Manuel Urra, administrador general de la Casa Camarasa en Andalucía, autorizaba a Carlos Barbeito para averiguar sobre estas y otras fincas: en poder de quien estaban, cuál era su estado actual y cuanto producían, quien las administraba, su valor en renta y venta, y demás observaciones que se considerasen necesarias para su tasación³.

El 25 de abril de 1878 se solicitaba al señor Barbeito facilitara noticias para conocer la historia de los castillos de Canena, Jimena y Sabiote en la provincia de Jaén, concretamente desde 1849 hasta la fecha de la petición. El 30 de abril contestaba Barbeito:

[...] que las fincas pertenecientes a la testamentaria de su Sr. Abuelo, Marqués que fue de Camarasa, y que están de proindiviso, no se hallan a mi cargo, ni de ellas he tenido ni tengo las más leve intervención, por lo que nada puedo contestar a las preguntas que se me hacen [...]⁴.

Fue contestada el 7 de mayo, pero no sabemos en qué términos. A ello respondió Barbeito, el 10 de mayo de 1878:

[...] le ofrezco practicar con el esmero posible las averiguaciones que se me encargaron [...] pero como no me sean conocidas la mayor parte de las fincas que se hayan proindivisas [...] por más que tenga conocimiento de los pueblos que radican, y que algunos se hallan a la distancia de 3 y 4 leguas de Úbeda y Baeza, no podrá menos de invertir algún tiempo mas que quisiera, para informar con toda exactitud⁵.

El administrador responsable de aquellas fincas era Cayetano Granadino, quien escribe a Manuel Urra, desde Úbeda el 24 de junio de 1878 "[...] debo decirle que apesar de haber estado en esta hace algunos días el Sr. Teruel, cuñado del Sr. Bar-

3 ADM. Camarasa-Testamentarias, Leg. 6, doc. 66.

4 ADM. Camarasa-Testamentarias, Leg. 6, exp. 1, doc. 6.

5 ADM. Camarasa-Testamentarias, Leg. 6, exp. 1, doc. 5

beito, el qual tomó apuntes y antecedentes de todas las noticias que V. me pide, no tengo incombeniente en repertirlas para su satisfacción [...]”⁶.

1.1. Castillo de Canena⁷

En el informe suscrito de mayo de 1879 se detallan sus límites: “Una casa castillo situada en la calle del Castillo [...] linda a Levante, que es donde tiene su fachada, con la calle que baja al castillo, al sur con la calle que sube del pueblo a dicho edificio, a poniente con restos del que fue molino de aceite, y al norte con la calle de Castillo”⁸.

Y posteriormente, se describe su estado.

Solo existe la Casa Castillo, situada en lo alto de dicha población, la cual administra Don Cayetano Granadino, vecino de Úbeda, que es el cobra sus arrendamientos, [...] Dicha Casa Castillo se encuentra en bastante mal estado, por que habiéndola hecho los arrendatarios casa de vecinos, estos hasta se llevan las tablas de la techumbre de los tejados, algunas puertas y llaves de las que han quedado, teniendo goteras por todas partes, especialmente en el torreón grande, encontrándose la escalera destruida por la mucha agua que en ella cae; su fachada y paredes exteriores son las que se encuentran en buen estado por efecto de su excelente construcción. Su valor en venta podrá ser el de setenta y ochenta mil reales, y en renta anual la de mil quinientos reales⁹.

Esta descripción quedaba resumida de la siguiente manera: “Una casa castillo situada al extremo de la población; un Molino aceitero de dos bigas valoradas ambas

6 ADM. Camarasa-Testamentarias, Leg. 6, exp. 1, doc. 13.

7 El castillo-palacio de Canena, es un edificio de estilo renacentista construido en el siglo XVI obra del arquitecto renacentista español Andrés de Vandelvira. Perteneció a Francisco de los Cobos y fue citado por el Marqués de Santillana en una de sus serranillas. El edificio es del siglo XVII y fue transformado en un suntuoso palacio, cuya traza y dirección de obras recayeron en Andrés de Vandelvira. En el año 1538 Francisco de los Cobos, secretario de Carlos I y mecenas destacado del renacimiento en el municipio andaluz de Úbeda y su comarca, compra la villa de Canena. La localidad entra a formar parte de un extenso Señorío, que, tras su muerte, fue regentado por su esposa y descendientes, los marqueses de Camarasa. En el siglo XXI este edificio es propiedad privada.

8 ADM. Camarasa-Testamentarias, Leg. 6, exp. 1, doc. 1 (42 tachado, 59).

9 ADM. Camarasa-Testamentarias, Leg. 6, doc. 66.

fincas en la escritura de partición en 75.000 reales. Un Molino harinero llamado del Cubo y varios censos importes a una suma 465 reales 30 céntimos¹⁰.

El 6 de diciembre recibía instrucciones de Perfecto Urra, sobrino de Manuel Urra. En aquella misiva, que desconocemos, se le debía encargar la realización de un reportaje fotográfico y, por tanto, la búsqueda un fotógrafo, como el indica en su respuesta del día 11 de aquel mes. Escribe "[...] he consultado con el único fotógrafo que reside en Baeza [...]"¹¹.

¿A quién se estaba refiriendo? ¿Quién era entonces el único artista en la ciudad baenense? En esa ciudad solamente se conoce registrado a Francisco Baras, que está activo en la localidad en los años 1929, 1931 y 1933 (SANCHÍS ALFONSO y RODRÍGUEZ MOLINA, 2013: 115). Por tanto, por fechas, no puede ser. ¿Podría ser de la capital? En aquella época, y en aquel año, en Jaén ciudad se anunciaban tres personas relacionadas con esa "profesión". Se trataba de Genaro Giménez o Jiménez, activo desde 1864 hasta 1886, en la calle Merced Baja nº 18 (SANCHÍS ALFONSO y RODRÍGUEZ MOLINA, 2013: 110)¹²; Joaquín Martos entre 1879 y 1887, con estudio en inicial en la calle Maestra Baja y que, a lo largo de los años de trabajo, mudaría de lugar varias veces (SANCHÍS ALFONSO y RODRÍGUEZ MOLINA, 2013: 111); y Manuel Pez, desde 1879 a 1904 (SANCHÍS ALFONSO y RODRÍGUEZ MOLINA, 2013: 111)¹³. Pero también, analizando la relación de fotógrafos de la

10 ADM. Camarasa-Testamentarias, Leg. 6, doc. 65. Un año antes, el 2 de octubre de 1878, un tal Pedro López, desde Madrid escribía a Manuel Urra describiéndole la tasación practicada por el arquitecto José Orduña, sobre el valor de los materiales a extraer (palos, vigas, ladrillos, tejas, rejas, etc.). Al siguiente día, le ofrece la cantidad de 30.000 reales. Y el 12 de diciembre nuevamente requiere tener conocimiento de su propuesta. Véase, ADM. Camarasa-Testamentarias, Leg. 6, exp. 1, doc. 10.

11 Carpeta "Cartas a Dn. Carlos Barbeito" (La Carolina, 11 de diciembre de 1879), ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg. 16.

12 Junto a él también hubo otros primeros en el año de 1864. Higinio Montalvo, ubicado en la Plaza Santa María, y desaparecido en 1867 (SANCHÍS ALFONSO y RODRÍGUEZ MOLINA, 2013: 111), que se anunciaba como pintor al igual que Giménez. Y Miguel Zabala, en la calle Puentezuela (SANCHÍS ALFONSO y RODRÍGUEZ MOLINA, 2013: 111), solamente para el año 1864.

13 También este estuvo en varios locales. Pero si llama la atención que él se anunciaba como "Conocedor de todos los procedimientos inventados hasta el día y premiado en la Exposición Provincial de Jaén de 1878, con el primer premio".

época, opciones más próximas geográficamente y notorias por población, no había en el caso de Bailén, en Linares si tenía establecimiento Pablo Zambrano desde 1879 hasta 1881 (SANCHÍS ALFONSO y RODRÍGUEZ MOLINA, 2013: 119), y un francés llamado José Vasserot en Úbeda (1882-1914), que también contó con estudio en Linares (1892-1897) (SANCHÍS ALFONSO y RODRÍGUEZ MOLINA, 2013: 24, 112, 119, 123).

Bastante información, pero poco concreta para identificar el fotógrafo a que se refiere Barbeito. En su carta, este detalla los aspectos del documental. Se fotografiaría el castillo de Canena y se indica las dimensiones de las ilustraciones y el precio por el que el fotógrafo puede realizarlas. Eran un total de cuatro fotografías, y de cada una otra copia, lo que hacía un total de ocho. El precio era, dado por el profesional, de 400 reales, cantidad que al administrador Barbeito le parecía excesiva. El fotógrafo exponía que, si el tamaño fuese pequeño, de ese se podría hacer mayor, pero “[...] le subiría el precio pues tenía que valerme de otro aparato mucho más grande”¹⁴.

El señor Barbeito, por carta de 11 de diciembre, le solicitaba a Manuel Urrea que trasladase estos términos al marqués “[...] para si dispongo que se hagan aquellas, o lo suspendo [...]”. Hay una anotación en la carta enviada por Urrea (“Contestada el 13 Dic. 79”) de lo que debió responder, confirmando la realización de las fotos. Esto se corrobora en la misiva nuevamente de Barbeito a Urrea el día 9 de enero de 1880. En ella se detalla las complicaciones que está teniendo con el “profesional” (“no es falta de actividad mía para con el fotógrafo y sí por la torpeza de este porque ya estado por tres veces en distintos días y hoy se encuentra en Canena por cuarta vez, y veré si al fin saca su trabajo a luz [...]”), quejándose de que “[...] por estos pueblos ya conocerá usted que no pude haber fotógrafos tan espertos_cómo las grandes Capitales, dónde continuamente tienen en qué ejercitar su oficio”. Disculpándose y mucho porque “[...] no se halle en mi mano remitir las fotografías y este Usted seguro que tan luego aquel la haga, las remitirá a Vuestra al vapor [...]”¹⁵.

14 Carpeta “Cartas a Dn. Carlos Barbeito” Nota s.f., ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg. 16. Podría ser una nota manuscrita del fotógrafo. No lleva membrete.

15 Carpeta “Cartas a Dn. Carlos Barbeito” (La Carolina, 9 de enero de 1880), ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg. 16.

Si que llama la atención que, aunque inconcreto el dato al referirse al ámbito geográfico donde ha localizado al fotógrafo, parece que era de por allí, y su valoración sobre el reportero, como si él fuese conocedor del mundo de la fotografía.

En enero, el día 16, vuelve a escribir Barbeito a Urra. Las fotografías están terminadas y las remite. Son, como ya indicó, "cuatro fotografías de las cuatro vistas del Castillo de Canena" y sus copias. Adjunta el recibo del fotógrafo -que no está actualmente- por el importe acordado, los 400 reales. Causa sorpresa su opinión sobre el encargo "[...] me parece que dejan algo que desear [...]"¹⁶. Pero, lo más importante, en el contenido de la carta aparece otro dato más, una palabra repetida dos veces en el contenido, que nos va acercando a la identidad de aquel fotógrafo: Monsieur. ¡Era francés!

En la relación de fotógrafos para Jaén, ciudades y pueblos de su provincia (SANCHÍS ALFONSO y RODRÍGUEZ MOLINA, 2013: 110-126), solamente dos apellidos de los recopilados aparentan tener un origen extranjero: Smicht en Linares, pero para la década de los años 30, por lo que queda descartado, y el otro -ya mencionado- Vasserot, pero no tenía gabinete en Baeza lugar apuntando por el administrador. Nosotros creemos que las fotografías fueron realizadas por el estudio de Vasserot,

Según se conoce de este fotógrafo, llegó a Madrid a mediados del los 50 del siglo XIX, allí trabajo como ayudante y primer fotógrafo del acreditado fotógrafo Jean Laurent, francés también. Se independizó abriendo su propio estudio en la capital. A mediados de los años 60 comenzó su periplo andaluz; en 1865 procedente de Madrid llegó a la ciudad de Linares, donde permaneció un tiempo inconcreto. Entre 1867 y 1868 se localiza en Antequera (Málaga), y a mediados de 1870 se estableció en Úbeda (Jaén), abriendo a finales de las ochenta sucursales en Linares que mantuvo abierta hasta 1897. En 1910 su estudio de Úbeda pasó a regentarlo su ayudante Antonio Martos (SORIAS SALAS, 2011: 213-220; SANCHÍS ALFONSO y RODRÍGUEZ MOLINA, 2013: 112, 123, 521, 540, 610).

Era francés, sí. Pero ¿aunque se asentó en Úbeda no consta con estudio en Baeza? ¿Sería un lapsus de la ciudad por parte de Barbeito? Probablemente. Para darle concreción a nuestra hipótesis, nos ceñiremos a lo expuesto por Soria Arias al

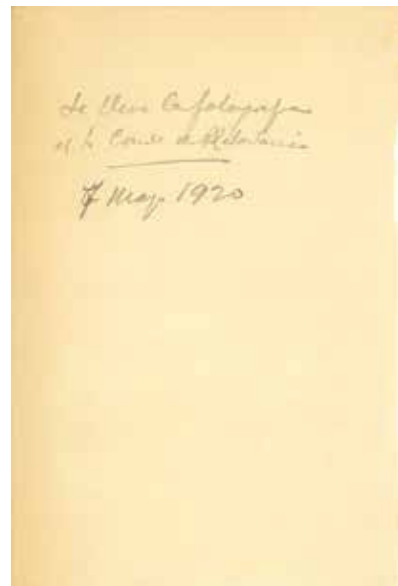
16 Carpeta "Cartas a Dn. Carlos Barbeito" (La Carolina, 16 de enero de 1880), ADM. Camarasa-Testamentos. Leg. 16.



1. Castillo de Canena. ¿José Vasserot? (1880)



2. Castillo de Canena. ¿José Vasserot? (1880)



3. Resguardo de retirada de fotografía. 1920

biografiarlo. En su etapa ubetense tuvo “[...] ocasión de instruir a nuevos fotógrafos como si de una actual academia se tratase [...] este también tuvo ayudantes que estaban al frente de los gabinetes cuando el maestro se encontraba en otra localidad o hacía salidas (también se haría a la inversa)”. Quizá esta sea la clave. El encargo fue concretado entre Carlos Barbeito y Mr. Vassenot pero el trabajo lo realizaría alguien vinculado al estudio, un aprendiz. Tal vez por eso, el administrador dudó de la calidad de las imágenes pues, como indica Soria Arias, Vassenot fue en Úbeda el fotógrafo más importante de fines del XIX y principios del XX, maestro de otros profesionales. Tal vez, por eso no lleva ningún membrete ni indicación de autoría. Juzguen ustedes por las imágenes¹⁷.

17 ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg. 6, exp. 1, docs. 15 y 16.

Actualmente solo se conservan -o se han localizado- dos de las cuatro imágenes adquiridas. ¿Qué pasó con el otro par? Una nota, fechada el 7 de mayo de 1920, señala como testigo la exclusión documental de al menos una: "Se lleva la fotografía el Sr. Conde de Ribadavia"¹⁸. Es hipotético pensar que no se devolvieron y si así fue, ¿Dónde están?

Meramente anecdótico, en 1895 todavía seguían las pesquisas sobre los inmuebles entre Leopoldo Urra, de la administración de Andalucía, con su tío Manuel Urra¹⁹.

1.2. Castillo de Jimena²⁰

El informe enviado desde La Carolina en mayo de 1879 recogía por Carlos Barbeito:

Pueblo de Gimena. En dicho pueblo, y su calle de la Audiencia, existe el Castillo que lo habita la viuda de Don Manuel de Torres León, mayor, y paga de alquiler seiscientos sesenta reales anuales que los cobra Don Cayetano Granadino; el estado del edificio se encuentra falto de obras de reparación, pero aún así vale en venta de cuarenta y cinco, a cincuenta mil reales, y deberá ganar de alquiler dos mil reales anuales. Se advierte que el terreno que circumbalaba al dicho Castillo, como tenían y tienen todos los de su clase, lo está poseyendo la dicha

18 ADM. Sabiote. Leg. 8, pieza 6.

19 ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg.6, doc. 66, hojas 12 y 13.

20 A partir del siglo XIII los cristianos creyeron fundamental hacer de la fortaleza musulmana de Jimena otra más moderna y defendible. En 1364 Jimena era señorío de Herranz Rodríguez, del que pasó siete años después, a María Gracia de Godoy, mujer de Sancho Díaz de Torres, adelantado de Cazorla. A finales del XIV (1397) era ducado de Ruy López Dávalos. Tres años más tarde, el rey Juan II creó la Encomienda de la Orden de Calatrava la cual reformó sus defensas y especialmente la torre del homenaje. Ganada nuevamente por los musulmanes en 1401, la pierden en 1457. Enrique IV la devolvió su dominio a la mencionada Orden de Calatrava. En 1462 se cedió en señorío a don Beltrán de la Cueva. En el siglo XVI fue vendida por el emperador Carlos V a su secretario don Francisco de los Cobos, expropiándose a los caballeros calatravos. Desde esta fecha Jimena fue señorío de don Francisco de los Cobos y después de sus descendientes los marqueses de Camarasa, hasta la extinción de los privilegios señoriales en 1812. Exhibe los escudos de los antedichos marqueses de Camarasa que la poseyeron desde finales del siglo XVIII. En 1985 el castillo de Jimena fue declarado Bien de Interés Cultural. Véase también, <[https://es.wikipedia.org/wiki/Castillo_de_Jimena_\(Ja%C3%A9n\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Castillo_de_Jimena_(Ja%C3%A9n))>.



4. Vista general del castillo, lado entre Sur, tomada desde la carretera. Domingo López, Baena (1880)

Viuda inquilina, la que ha construido cochera y gran corral cercado, y que deberá recobrase porque carece de título de propiedad²¹.

Asimismo, se conoce la certificación oficial del perito la villa de Jimena, Lope de Torres Gómez, sobre ese inmueble:

(...) hemos pasado a medir el perímetro de la casa Castillo y Torreón que dicho Sr. Marqués posee en esta población en la calle Plaza nº 3, linda por la derecha de su entrada con la misma calle a la que hace esquina; por la izquierda con la casa Ayuntamiento y por la espalda con corral de D. Antonio Herrero Ruiz y hace frente a Oriente. Mide por su fachada de Oriente, veinte y cuatro metros por la

21 ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg. 6, doc. 66, hojas 6 vº-7 rº.



5. Fachada principal de la casa-habitación contigua al castillo. Domingo López, Baena (1880)



6. Parte del castillo que se mira al Norte. Domingo López, Baena (1880)



7. Vista del castillo, lado Sur. Domingo López, Baena (1880)

del Norte trece, por la de Poniente treinta y ocho, y por la del Sur veinte y cuatro. La Torre mide de capacidad superficial treinta y seis metros. No tiene puertas accesorias.

Y para que pueda hacerla constar a los efectos consiguientes firmo el presente en Jimena a 27 de Junio de 1880²².

Y en esa documentación, se ratifica el valor de la fortaleza en 45.000 reales.

También de este castillo se hizo reportaje. El 20 de junio de 1881, desde La Carolina, Carlos Barbeito escribe a Manuel Urra remitiéndole "[...] las 4 fotografías del Palacio de Gimena; reciba V. y abra dicho pliego, teniendo una completa satisfacción en que lleguen a manos de S.E. dichas fotografías antes del día del remate de dicho Palacio y celebraré que las mismas merezcan la aprobación"²³.

22 ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg. 6, doc. 64.

23 Carpeta "Cartas a Dn. Carlos Barbeito" (La Carolina, 20 de junio de 1881), ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg. 16.

El fotógrafo en este caso, si nos es conocido. Es Domingo López, como indican las fotografías en su pie, que es de Baeza. Sin embargo, en el Directorio de Fotógrafos, éste figura como activo en la localidad de Linares, en la calle Moredillas en los años 1890 y 1892 (SANCHÍS ALFONSO y RODRÍGUEZ MOLINA, 2013: 119).

¿Era este el fotógrafo francés? Por su nombre no lo parece. ¿Pudo ser ayudante de Vasserot, en esa localidad de Baena, antes de establecerse por sí mismo? Podría ser.

1.3. Castillo de Sabiote²⁴

Respecto al tercero de los pueblos, el de Sabiote, se describe también en mayo de 1879:

En este pueblo existen los restos del que fue Castillo, o Palacio, de buena construcción del cual por incendio que le hicieron los franceses en tiempo de la Guerra

²⁴ Considerado como la construcción más importante con fines militares construida en el siglo XVI en la provincia de Jaén, siendo también el ejemplo más antiguo de cuantos se conservan en la actualidad de modelo castillo-baluarte renacentista. El castillo posee una bella portada plateresca con un escudo que porta las armas de Cobos Molina y doña María Mendoza, sus promotores. Conserva también parte de su recinto amurallado, con algunas de las antiguas puertas (originariamente eran seis). Fue promovido por don Francisco de los Cobos, Secretario de Estado de Carlos V, que compró la villa de Sabiote, ampliando el proyecto de renovación y embellecimiento de Úbeda a los pueblos que fue incorporando a sus propiedades. Impacta por su grandiosidad y por la incorporación de las técnicas de fortificación e ingeniería militar más vanguardistas e innovadoras de la Europa del Quinientos. Fue declarado Monumento Histórico el 23 de junio 1931 y su recinto amurallado Conjunto Histórico-Artístico en el año 1972. Bajo la protección de la Declaración genérica del Decreto de 22 de abril de 1949, y la Ley 16/1985 sobre el Patrimonio Histórico Español.

En 1257, Alfonso X constituyó la Encomienda de Calatrava de Sabiote que perduró hasta el día 10 de julio de 1537, en que Carlos V, acuciado por las deudas de las guerras imperiales y apoyándose en las bulas de los papas Clemente VI y Paulo II, enajenó Sabiote a la Orden de Calatrava para venderla por 18 millones de maravedíes a su Secretario de Estado y amigo don Francisco de los Cobos, gran mecenas y culto humanista, quien dispuso de un ambicioso proyecto de reconstrucción del castillo con el fin de convertirlo en su noble palacio-residencia. Es posible que le asesoraran y supervisaran el proyecto, prestigiosos artistas que por entonces trabajaban en El Salvador de Úbeda como los arquitectos Diego de Siloé y Andrés de Vandelvira; los canteros Francisco del Castillo 'el Viejo' y Domingo Tolosa; o el escultor y decorador Esteban Jamete. Lamentablemente, el castillo fue expoliado y volado por las tropas napoleónicas durante su ocupación, por lo que interiormente sólo queda el esbozo de lo que fue una destacada obra de arte. A la muerte de Cobos, su viuda, María de Mendoza, mantuvo el amplio patrimonio que más tarde heredó el hijo de ambos, Diego de Cobos, primer marqués de Camarasa. En el castillo se conservó, durante varias décadas, la escultura de Miguel Ángel conocida como el San Juanito de Úbeda, hasta que fue trasladado a dicha localidad, a la Sacra Capilla del Salvador.

de la Independencia, solo han quedado dos graneros, y por debajo de ellos una bodega sin uso: de dichos graneros se está sirviendo el Administrador de Andalucía del Excmo. Señor Marqués de Camarasa, para custodiar los granos y semillas que se recolectan anualmente: su valor en venta se calcula en veinte a veinte y cinco mil reales, y de arriendo anual en cuatrocientos reales, porque no puede utilizarse en otro objeto que el espresado; a nadie se le pagan y corre a cargo de esta Administración que es la que hace las obras de reparación mas precisas²⁵.

Averiguaciones, que se le ordenan en la misma fecha, y con los mismos límites temporales para el castillo de Sabiote. Este, dice la ficha, es un castillo arruinado, con dos graneros, valorado en 30.000 reales, pero que los graneros solos valdrán en venta 20.000 reales. Este edificio estaba en aquel momento en un extremo del pueblo, sin nombre de calle ni número. Lindaba a la derecha, y por la espalda, con el camino de la Fuente Canal y a la izquierda con dos cuevas. Su superficie era de dos mil varas cuadradas, o lo que era igual según los cálculos de la administración a 1.68 metros cuadrados²⁶.

Sospechamos que se realizó aporte fotográfico, pero no nos has sido posible revisar toda la sección Testamentarias.

Estas herencias del proindiviso, de castillos concretamente, a las que hacíamos referencia al principio de este artículo, también se diseminaban por otros puntos de la geografía española.

2. Burgos: Castillo de Castrojeriz²⁷

En Valladolid, la administración de la casa de Camarasa contaba con una mujer como responsable. Era Ezequiela Cob. El 25 abril 1878 se le solicitan noticias para conocer la historia de este castillo burgalés desde 1849 hasta aquel momento.

25 ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg. 6, doc. 66, hoja 7 r^o-v^o. Durante la contienda que se menciona, sirvió de hospital. Véase Carta de Barbeito a Manuel Urra (9 de junio de 1878). Camarasa-Testamentaria. Leg. 6, exp. 1.

26 ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg. 6, doc. 65, hoja 8 (n^o 48 tachado).

27 El castillo de Castrojeriz es el elemento más antiguo de la villa del mismo nombre. Su construcción más primitiva es romana y posteriormente fue ampliada con nuevas construcciones y murallas visigodas y medievales. Como tal, el castillo fue construido por los árabes en el siglo IX y reformado por los cristianos en el siglo XV. El terremoto de Lisboa del año 1755 hizo grandes destrozos en él.



8. Vista de Castrojeriz. Juan Lázaro Urra (s.f.)

El 30 de abril, haciendo referencia a otra carta de 12 septiembre del año anterior, indica que no se sabe de quién es el Palacio. Por lo que el 17 de mayo se le solicita que haga gestiones para ver en poder de quien está esa finca²⁸.

Años más tarde, en 1880, se describe, concretamente en su extensión:

En virtud del mandato particular que es mi ha confiado, don Domingo Varona, propietario de esta Villa y administrador del excelentísimo señor Conde de Camarasa, para medir el espacio que ocupa el Castillo llamado de Castro, en Medidas de longitud y latitud de todo el espacio resulta tener de latitud cincuenta y nueve Metros y de longitud, treinta y ocho; acen Metros cuadrados dos mil doscientos cuarenta y dos.

Medidas de longitud y latitud que resultan del espacio que ocupa el palacio de muros ha muros, por el poniente tiene cincuenta y un metro y por el Medio día sesenta y cuatro, que todos hacen metros cuadrados tres mil doscientos sesenta y cuatro. Coral contiguo a este de longitud diez y ocho metros y latitud catorce que hacen cien metros doscientos cincuenta y dos Y para los fines conbenientes doy la presente Medición. Castrogeriz, 4 de julio de 1880. El práctico José Hernando. Derecho 10 Pts²⁹

Se detalla también su situación espacial: "Unos trozos de pared en el solar del Castillo de Castrojeriz, linda Norte Egidos consejiles. Sur... Idem...Idem. Y Este... Idem...Idem. Tiene una superficie de dos mil doscientos cuarenta y dos metros cuadrados"³⁰.

28 ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg. 6, exp. 2, doc. 0.

29 ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg. 6, exp 2, doc. 4.

30 ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg. 6, exp 2, doc. 5.

El estado era calamitoso “[...] Un Palacio arruinado que valdrá 2.500 reales. Una hera [sic] de pan trillar de 4 cuartas poco más o menos graduada en 8000 reales. Un corral muy pequeño tasado en 200 reales. Algunos trozos de pared en el solar del Castillo que no se les da ningún valor [...]”³¹.

En resumen “Una casa palacio ruinoso en el casco de Castrojeriz, situada en la calle de Puerta Sardina, que linda norte camino, sur camino y hera de esta hacienda, y este otro camino y calleja. Tiene una superficie de tres mil, doscientos setenta y cuatro metros cuadrados”³².

El 23 de junio de 1883 escribe Fernando Moraleja Hernández, desde Valladolid, a Manuel Urra completando los datos que le había solicitado. Estos son:

Valor de renta de las ruinas del Palacio de Castrojeriz, Nada.

Valor de venta de las paredes y sitio, 500 Pts

Valor del corral su renta, nada. Valor de venta, 50 Pts y acaso sí subasta no lleve a este precio³³.

También cuenta este palacio con sus correspondientes imágenes. Las fotografías tomadas en aquella época no corresponden a un profesional, pues con ese nombre el de Juan Lázaro y Urra, no ha sido localizado en el citado Directorio. A tenor de su apellido, concretamente su segundo -Urra- nos hace pensar en cierta vinculación familiar con el administrador general de Andalucía, Manuel Urra, que -como también se ha relatado al principio- contaba con otro sobrino para estos menesteres administrativos. Formaban una estructura familiar oligárquica. Es, por tanto, eso



9. Ruinas del castillo de Castrojeriz. Juan Lázaro Urra (s.f.)

31 ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg. 6, exp 2, doc. 0.

32 ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg. 6, exp 2, doc. 6.

33 ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg. 6, exp 2, doc. 6.

nos hace suponer, uno de los aficionados con cierta disposición económica o de estatus social, que se hacían con un equipo fotográfico.

La calidad de las imágenes nos parece notables³⁴.

3. Provincia de Soria: Castillo de Gormaz³⁵

Aunque no existe registro visual de este inmueble, lo recogemos suponiendo que, al igual que se hizo con los anteriores, debió de existir. El 23 de junio de 1883, desde Valladolid, escribe Fernando Moraleja Hernández dando detalle del castillo de Gormaz:

valor de renta de la casa de Gormaz. Nada

valor de venta, 250 Pts

Valor de los restos de la fortaleza su renta y venta, nada; [...] La casa está sin rentero y en mal estado de conservación, temiendo se venga a caer³⁶.

Y parece sorprendente su falta de valor, porque la fortaleza estaba realizada casi en su totalidad de sillares labrados. ¿Cuál es la respuesta? La da el mencionado Moraleja "[...] porque Gormaz Es un pueblecito pequeño abundante la piedra y les es mucho más barato y menos trabajo el sacarlo de la cantera que extraerlo de las paredes de la fortaleza".

Como hemos documentado, se trataba en todo momento de conocer lo que se poseía, no ya con un informe literal sino mostrarlo con una nueva herramienta

34 ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg.6, exp. 2, docs. 1 y 2.

35 El castillo de Gormaz, con su recinto amurallado, es el más largo de Europa Occidental de época islámica, Cuenta con un perímetro de 1200 metros, de una punta a otra del cerro hay 446 metros protegidos y 28 torres sobresalen en esta fortaleza califal que sería ligeramente modificada tras la Reconquista. Fue posesión alternativa de musulmanes y cristianos, lo que promoverá más de una restauración y ampliación. Se distribuye en dos zonas claramente diferenciadas, el Alcázar, al este, protegido por recios muros y torreones, presenta una entrada acodada y amplios restos arquitectónicas inferiores entre los que sobresale un gran aljibe abovedado. Su comunicación con el exterior se realizaría por las dos magníficas puertas Califales y los dos portones secundarios que todavía se reconocen. Fue reedificado por el General Galib entre 956 y 966; en el 975 lo asaltó Ramiro III de León, para ser, tras numerosos acontecimientos históricos, Señorío de El Cid (1087), del Obispo de Osma, Juan Hurtado de Mendoza (1395) -durante el reinado de los Reyes Católicos perdió su función militar y pasó a convertirse en cárcel- y de los Marqueses de Camarasa.

36 ADM. Camarasa-Testamentarias. Leg. 6, exp. 2, doc. 3.

descriptiva, mas "notarial", tanto para valorar el inmueble de manera contrastada visualmente. O también, para facilitarles a sus poseedores o futuros propietarios, un recorrido por sus castillos, sin necesidad de visitarlos.

Los castillos...estaban a la vista.

Bibliografía

SANCHÍS ALFONSO, J. R. y RODRÍGUEZ MOLINA, M. J. (2013). *Directorio de Fotógrafos en España (1851-1936)*. Valencia: Diputació.

SORIA SALAS, J. A. (2011). "Joseph Vasserot. Fotógrafo de París" en *Contraluz (Revista de la Asociación Cultural Arturo Cerdá y Rico)*, 8, pp. 213-220.



CAMINO A LA MODERNIDAD. QUINTANAR DE LA ORDEN DEL SIGLO XIX AL XXI A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA

Jorge Fco. Jiménez Jiménez

Dr. H.^º del Arte

doi.org/10.18239/coe_2021_156.17

A la memoria de Á. Serrano

Resumen

La celebración del séptimo centenario de la Carta de Privilegio otorgada a Quintanar de la Orden (To) en 1318 ha dado lugar al análisis del cambio vivido por la localidad. Éste ha sido profundo, sobre todo en los últimos cien años, con un importante impacto del desarrollo económico en el conjunto urbanístico heredado de la Edad Moderna. Este cambio coincide con la época mejor documentada en imágenes gracias a la aparición de la fotografía. Con este punto de partida se ha desarrollado un proyecto de análisis y reflexión en torno al cambio, la evolución y la permanencia de diferentes elementos del municipio con el fin de exponerlo al espectador e invitarle a sacar sus propias conclusiones. En éste forman parte primordial los fotógrafos más destacados de la comarca, —José Portal, Joaquín Arnau, Graciano Cencerrado y José Moreno—, junto con la nueva visión ofrecida por Ángel Serrano, activo desde 1970.

Palabras claves: Quintanar de la Orden, Portal, Arnau, Cencerrado, Moreno, Historia de la Fotografía.

Abstract

The celebration of the seventh centenary of the Letter of Privilege granted to Quintanar de la Orden (To) in 1318 has given rise to the analysis of the change experienced by the locality. This has been profound, especially in the last hundred years, with an important impact of economic development in the urban complex inherited from the Modern age. This has been profound, especially in the last hundred years, with an important impact of economic development in the urban com-

plex inherited from the Modern age. This change coincides with the period best documented in images thanks to the appearance of photography. With this starting point a project of analysis and reflection has been developed around the change, the evolution and the permanence of different elements of the municipality in order to expose it to the viewer and invite him to draw his own conclusions. The most prominent photographers of the region are, —José Portal, Joaquín Arnau, Graciano Cencerrado and José Moreno—, along with the new vision offered by Angel Serrano, active since 1970.

Keywords: Quintanar de la Orden, Portal, Arnau, Cencerrado, Moreno, History of photography.

Introducción

Hace falta detenerse para apreciar lo que se mueve a nuestro alrededor. Es una premisa que afecta a todo y a todos, también a ese contexto en el que vivimos día a día y que va cambiando de forma irremisible. Unas veces lo hace de prisa, con violentos impactos que alteran traumáticamente lo conocido, mas en otras ocasiones todo acontece pausadamente, con leves variaciones casi inapreciables. Cuando esto último ocurre parece necesaria la aparición de hitos desde los que tomar perspectiva y revisar esa evolución, una suerte de excusa para meditar sobre la actualidad y cómo se ha llegado a ella. Este año se celebra en Quintanar de la Orden (To) el séptimo centenario de la carta de privilegio que un jovencísimo Alfonso XI le otorgó en 1318 a través de sus regentes¹. Aunque el municipio ya existiera desde antes, ese documento marca el comienzo de su historia oficial por lo que se ofrece como uno de esos jalones desde los que pararse a mirar y pensar en el cambio vivido por la localidad a lo largo de estos siete siglos (MARTÍN DE NICOLÁS, 2005: 18; JUSTO y VILLASEÑOR, 2018: 28).

El problema es la ausencia de documentación gráfica que recoja cómo era Quintanar antes de la Edad Contemporánea a pesar de haber tenido una cierta importancia administrativa, histórica y económica en su zona geográfica (MARTÍN, 2005). Hemos de esperar hasta el siglo XVIII para encontrarnos con la aparición de una serie de imágenes asociadas a los santos patronos de la localidad y que no tienen como fin la interpretación de ese municipio sino la de ejercer como exvotos ante la divinidad.

1 María de Molina, —su abuela—, y sus tíos Juan y Pedro, Infantes de Castilla.

Tal es el caso del lienzo *Milagro de la Virgen de la Piedad en Quintanar* donde aparece una de las representaciones más antiguas de la arquitectura local al mostrar la ermita intramuros².

Junto a otras obras devocionales, es posiblemente la estampa grabada en 1824 por Charles J. Hullmandel para el libro de Edward Hawke Locker, *Views of Spain*, la imagen más importante del municipio hasta ese momento. Está muy idealizada, como se aprecia al compararla con el apunte original realizado por el militar y artista inglés durante su viaje, mas es una fuente de incalculable valor al ser la vista más antigua que conservamos del conjunto urbano (JIMÉNEZ, 2016: 39; LOCKER, 1824: s. p.).

Sin embargo, al cotejar las diferentes fuentes y el patrimonio existente parece evidente que el cambio más profundo en la localidad ha acontecido a lo largo de los últimos ciento cincuenta años al tiempo que lo hacía el resto del país y su sociedad. El desarrollo y la tardía revolución industrial española también se dejaron notar en el Quintanar del cambio de siglo impactando con ese conjunto urbanístico heredado de la Edad Moderna que se había mantenido bastante homogéneo hasta entonces y del que apenas existen imágenes. Sólo hemos de observar la evolución del número de habitantes para hacernos a la idea de la magnitud del cambio. En 1842 Quintanar era un municipio de 5656 habitantes mientras que medio siglo después, en 1900, ya eran 8259. Unas décadas después, en 1930, se llegaba a los 9506 y en 1950 se saltaba por fin la barrera de los diez mil con 10168 censados³.



1. E. H. Locker. *Vista de Quintanar de la Orden*. 1824

2 Anónimo. *Milagro de la Virgen de la Piedad el 5 de agosto de 1760*. S. XVIII. Óleo / lienzo. 55 x 41 cm. Itre. y Vble. Mayordomía de Ntra. Sra. De la Piedad y el Smo. Cristo de Gracia.

3 Ver <https://www.ine.es/inebaseweb/libros.do?ntnp=71807#> [Consulta: 23/04/2018].

Sus calles asfaltadas, sus nuevas plazas, los símbolos perdidos de su tradición, nuevos elementos erigidos en su casco urbano que representan la modernidad y la evolución..., todo ello se puede ver en una localidad marcada por las profundas cicatrices que han dejado ese cambio. La mayoría de estas muescas, —incluidas las más traumáticas para la memoria colectiva—, han evolucionado hasta tejer un nuevo entramado social, patrimonial y urbanístico que define el camino a la modernidad de Quintanar de la Orden.

Es muy importante apreciar que este cambio coincide con la época mejor documentada de la localidad, sobre todo en el ámbito de la imagen gracias a la aparición de la fotografía. Esa coincidencia ha permitido tomar el siglo XX como símbolo de todo ese proceso vivido por el municipio desde aquella lejana carta de privilegio a través de un proyecto municipal que reflexiona sobre el mismo concepto del cambio⁴. Con un marcado carácter conmemorativo, la propuesta oficial buscaba generar una exposición enmarcada en la celebración de la efeméride 1318-2018 y que se materializó en el montaje *Camino a la modernidad. Quintanar de la Orden del s. XIX al XXI*⁵.

Se partió de una preselección de mil trescientas treinta y cinco fotografías de colecciones públicas y privadas datadas entre 1905 y 2018 de las cuales se expusieron finalmente un total de cuatrocientas imágenes reproducidas en cuarenta paneles de gran formato en forma de postes. Cada uno de ellos estaba centrado en una línea temática que partía desde el cambio de siglo hasta la actualidad y que abarcaban el patrimonio histórico artístico, las costumbres tradicionales y la sociedad en general. Según estos contenidos se articularon cuatro secciones donde se incluían documentos históricos de diferentes archivos y obras artísticas comprendidas entre el siglo XVIII y el XXI.

En la selección primó mostrar la evolución de cada tema por encima del interés que cada fotografía individual pudiera tener. Se intentó, además, que estuvieran representadas todas las décadas desde 1900 así como todos los fotógrafos que habían contribuido a generar esa memoria gráfica. En este sentido una de las pre-

4 Se tomó como referencia un siglo XX ampliado con la última parte del XIX y las décadas transcurridas del XXI para poder abordar mejor los temas que marcan la selección de las fotografías.

5 La segunda parte del proyecto, la del catálogo, no pudo ser realizada por motivos presupuestarios y se están buscando actualmente nuevas opciones para publicar las conclusiones (JIMÉNEZ, 2018a: 16-17; LÓPEZ-BREA, 2018: 24-26).

misas del proyecto fue poder abordar conjuntamente los cuatro fotógrafos que marcan la historia de la fotografía en este territorio, poner en valor su trabajo y mostrar cómo éste sirve para conocer el pasado y la evolución del espacio donde habitaron.

En el mismo sentido nos parecía interesante hablar de los coleccionistas responsables que las mantuvieron a buen recaudo, algo que en Quintanar de la Orden tiene una connotación especial por la acción continuada de expolio existente. Se incluían, además, guiños a la sociedad en general para hacerla partícipe del centenario y evitar la típica sucesión de nombres de ediles y otros cargos destacados a la hora de narrar la historia⁶.

El material se expuso sin emitir ningún tipo de juicio de valor buscando una información lo más aséptica posible para que fuera el ciudadano el que sacase sus propias conclusiones tras la visita. Unos decidieron que cualquier momento pasado había sido mejor; otros, lejos de toda nostalgia, que la evolución del municipio había traído elementos positivos que mejoraron el pueblo surgiendo así el debate deseado.

1. Desarrollo del proyecto: cuatro fotógrafos clásicos y varios epílogos

El proyecto no partía de cero sino que se apoyó en una serie de investigaciones previas realizadas con motivo de otros estudios. Uno de ellos es el realizado en torno al legado del fotógrafo Joaquín Arnau Itarte (1892-1965), del cual se han hecho



2. Exposición *Camino a la modernidad*. 2018

⁶ Se incluían también los textos de otros investigadores e informantes como Julián López Brea, José Fernández y la Asociación Cultural Santiago Apóstol.

diferentes publicaciones desde que en 2007 la exposición *Viaje de ida y vuelta* pusiera de relieve la necesidad de ahondar en su obra (CARROBLES y JIMÉNEZ, 2009; JIMÉNEZ y SEPÚLVEDA, 2016; JIMÉNEZ, 2018c: 419-430). Junto a éste, y aprovechando la participación en una mesa sobre fotografías “menores” del VII Encuentro de Historia de la Fotografía de Castilla-La Mancha, incluimos por vez primera una mención a otro fotógrafo de la localidad, José Moreno (1927-2016), quien comenzó su trayectoria en los años cincuenta (JIMÉNEZ, 2018b: 315-334). A este conjunto, además, se incorporaron los análisis de algunos fondos conservados en las universidades de Navarra y Zaragoza que fueron analizados durante las indagaciones sobre el patrimonio arquitectónico contemporáneo de la zona y que dieron lugar a sus propias publicaciones (JIMÉNEZ, 2014).

A partir de ese punto se desarrolló una investigación adicional centrada en el análisis de los fondos de diferentes museos, archivos y particulares, así como en la revisión de otras publicaciones históricas y actuales. En muchos de estos casos nos referimos a instituciones cuyos fondos eran ya conocidos, pero que no habían sido estudiados al ser empleados normalmente como meros apoyos documentales de un texto. Uno de estos casos lo encontramos en *López Gómez en tíburi*, fotografía recogida por el Ayuntamiento de Villa de Don Fadrique (To) a través del programa *Los legados de la tierra*⁷. Con motivo del proyecto se la incluyó por su aportación a la historia del transporte, por mostrar el entorno del Recreo, —edificio emblemático al que volveremos en diferentes ocasiones—, y por la publicidad que aparece de una empresa local, Anís de la Asturiana. Es por ello que, si bien el carro nos sirvió para hablar de la llegada del ferrocarril⁸ y la generalización del automóvil⁹, nos pareció especialmente interesante esa última característica ya que nos daba pie a abordar la economía de la zona en la primera parte del siglo, marcada por el transformado

7 Anónima. *Lope Gómez en Tíburi. Quintanar de la Orden*. 1945. Biblioteca de Castilla-La Mancha [LT-VILLA DE DON FADRIQUE-533].

8 José Moreno. *Estación de ferrocarril*. 1965. 27,9 x 19,7 cm. Fotog. B/N sobre papel. Archivo José Moreno [AJM].

9 José Moreno. *Gasolinera*. H. 1970. 27,9 x 20,2 cm. Fotog. B/N sobre papel. AJM; Antonio Passaporte. *Autocar Madrid-Quintanar-Belmonte*. 1927-1936. 12,7 x 8,5 cm. Fotog. B/N sobre papel. Fototeca del Patrimonio Histórico.

de alcoholes. Acompañada de fotos aéreas¹⁰ y anuncios de la época, la presencia de esta empresa abrió una línea de investigación que por su extensión abordaremos en otro estudio más adelante.

En cuanto a la prensa histórica la cabecera que más aportó fue sin duda *El Castellano Gráfico*, revista semanal que comenzó a publicarse en Toledo en 1924 a partir de experiencias previas como *El Castellano*, el “periódico no profesional de más larga vida en la historia de la prensa toledana” (SÁNCHEZ, 1983: 79, 111). En sus páginas aparecen fotografías del municipio realizadas por fotógrafos como Cortés, Peña o Delgado, aunque destacan por encima de todos José Portal y Rodríguez. Muchas de las publicadas por el primero se corresponden con las postales que comercializó en un álbum, —sobre el que volveremos más adelante—, sin que podamos a día de hoy saber si fueron realizadas *ex professo* para éste y luego aprovechadas en la prensa o viceversa.

En cuanto al segundo, las fotografías aparecen firmadas como *Foto Rodríguez* por lo que al no especificar el nombre puede ser cualquiera de los fotógrafos que se encontraban en activo en aquel momento en el estudio (VV.AA., 1987). Las encontramos en varios números de 1924 y recogen las fiestas patronales¹¹ o los actos de Unión Patriótica¹². En enero del año siguiente también aparecen dos fotografías de la casa Rodríguez recogiendo el cambio de nombre de la plaza de la Cruz Verde, que pasó a llamarse de Miguel Echegaray en honor al escritor nacido allí en 1848¹³. El conjunto nos permite observar algunas de las calles más importantes del municipio aunque ninguno de esos volúmenes alcanza la importancia del número 25, una suerte de monográfico con treinta y seis fotografías y gran cantidad de publicidad de empresas locales¹⁴.

Fue publicado en octubre de 1924 y la información corrió a cargo de Federico Robles quien redactó un extenso artículo con la historia del municipio donde hacía hincapié en su esplendor económico y a la vez en su solera (ROBLES, 1924: s. p.).

10 Pablo Kwiatkowski. *Vista aérea de Quintanar de la Orden*. 2015. Fotog. digital. Col. part.

11 *El Castellano Gráfico* (1924), 23. Toledo: Ed. Cat. Toledana.

12 *El Castellano Gráfico* (1924), 28. Toledo: Ed. Cat. Toledana.

13 *El Castellano Gráfico* (1925), 29. Toledo: Ed. Cat. Toledana.

14 *El Castellano Gráfico* (1924), 25. Toledo: Ed. Cat. Toledana.



3. Foto Rodríguez. *Vista de Quintanar de la Orden*. 1924

Las fotografías son principalmente de Portal y Rodríguez, aunque se han detectado algunos errores de atribución a la hora de colocar los pies de imagen que deben tenerse en cuenta¹⁵. De Rodríguez podemos resaltar muchas fotografías, entre ellas la vista del municipio que muestra las torres de la parroquia y la ermita de la Virgen junto a la de una de las licoreras. Por sí sola, resume a la perfección la intención del artículo de Robles al que acompaña pues aún esa modernización económica con la tradición histórica.

Junto con la documentación aportada por esta publicación encontramos otras repartidas a lo largo de las páginas de *ABC*, *Provincia* o el *Siglo Futuro*, aunque nunca de una manera continuada o sistemática. Al observar el conjunto queda patente que la cobertura gráfica de esta zona de La Mancha fue bastante exigua en la prensa de la primera mitad del siglo XX. De entre los números publicados por el resto de las cabeceras mencionadas es destacable el número 1274 del 1 de abril de 1936 de *Mundo Gráfico*, en el que siete fotografías de Miguel Cortés ilustran un artículo sobre el hambre en Quintanar de la Orden.

¹⁵ Dos ejemplos lo constituyen la vista del mercado o el interior del teatro Cervantes, ambas de José Portal y que aparecen atribuidas a Rodríguez.

El número aludido contenía el artículo “El pan nuestro de cada día...”, —de José Montero Alonso¹⁶—, centrado en la crisis alimentaria surgida por el paro, las malas cosechas y la inestabilidad política (MONTERO, 1936: 9-11). Las fotografías de Cortés se centran ante todo en las personas con retratos de grupo e individuales aunque se pueden observar otras de las casas o de Montero Alonso realizando una entrevista. El reportaje debió resultar lo suficientemente interesante para Luis González, —su director entonces—, como para ocupar la portada, algo que no volvió a ocurrir mientras duró esta popular cabecera.

En el ámbito de la prensa se debe destacar junto a todo este conjunto la revista local *La Encina*, con casi cuarenta años de existencia ininterrumpida. Fundada en 1980 es el mejor medio para conocer lo acontecido en la comarca, sobre todo en el ámbito cultural y lúdico. Su valor no sólo radica en recoger la actualidad de su entorno, —algo ya meritorio en un periodo tan dilatado—, sino que además permite acceder a información anterior a su propia existencia. Esto se debe a que desde su inicio recopiló y publicó fotografías antiguas facilitadas desinteresadamente por diferentes colaboradores en secciones como “Fotos para el recuerdo” o “Parece que fue ayer”. El formato suele ser siempre el mismo, con una selección de dos o tres fotografías por página que aparecen sin datos técnicos pero con un amplio pie que da cuenta de qué y quiénes aparecen¹⁷.

Una fuente importante para la realización del proyecto lo constituyó la publicación *Guía práctica de Toledo y su provincia*, un anuario empresarial publicado en torno a 1910-1915¹⁸. El libro aborda toda la provincia a través de sus diferentes partidos judiciales y por tanto incluye uno centrado en Quintanar de la Orden. Muestra una excepcional radiografía de cómo era la localidad al recoger qué empresas había con una nutrida documentación gráfica de increíble valor por cantidad, calidad y datación. La mayoría de las veinticuatro imágenes impresas parecen estar realizadas

16 Firma como J. M. A. Nacido en 1904, fue un escritor y periodista galardonado con el Premio Nacional de Literatura dos veces, además de otros reconocimientos literarios.

17 La revista tiene un corte conservador y ha sido digitalizada recientemente. Tras la presentación del proyecto en el VIII Encuentro se han dado los pasos necesarios para ponerlo a disposición de todo el mundo a través del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (CECLM).

18 Consultamos el ejemplar del Archivo Municipal de Toledo (AMT). Signatura AMT-1639.

por Durá y muestra, entre otras cosas, la importancia alcanzada por las industrias de transformado de alcoholes, con múltiples bodegas nuevas que marcaron el despegar económico de este área antes de la Guerra Civil conforme indicábamos anteriormente (ANÓNIMO, 1910-1915: 173-194)¹⁹.

No tenemos documentación fehaciente de fotógrafos afincados en el entorno de Quintanar de la Orden a principios del siglo XX y hemos de esperar un poco para encontrarnos con los primeros estudios. Uno de estos pioneros fue José Portal Menéndez, de origen desconocido y uno de los primeros fotógrafos en la localidad junto a Bonifacio Marín (...-1934) y los ambulantes que cubrieron La Mancha desde los inicios de la fotografía (JIMÉNEZ y SEPÚLVEDA, 2016: 32). Sabemos que estuvo en activo en la localidad en torno a los años veinte, —quizá algo antes—, y abrió una suerte de estudio en la céntrica calle General López Brea, 5. En 1924 ya se anunciaba como *Foto Portal* en el monográfico de *El Castellano Gráfico* antes descrito, aunque no aparece en los libros de Industria del Ayuntamiento de Quintanar hasta 1925²⁰.

Parece que se especializó en el retrato y en su publicidad hacía hincapié en sus ampliaciones al óleo y al pastel, lo cual evidencia esa unión intrínseca entre fotografía y Bellas Artes en muchos de estos fotógrafos intrépidos que buscaban abrirse camino en las áreas rurales. En este sentido se pueden citar como ejemplo dos retratos de un niño vestido de corto, con torera y un sombrero cordobés. Ambas son postales adheridas a un grueso cartoncillo decorado en anverso y reverso, donde se exponen los datos del establecimiento. Una de ellas está coloreada en el positivo con un resultado llamativo que nos sirve para constatar algunos de los servicios que ofrecía Portal, sobre todo si tenemos en cuenta que conservamos una muestra poco variada de su trabajo²¹.

El principal conjunto lo constituyen las fotografías que realizó del municipio y que hoy conocemos por dos vías. Por un lado a través de *El Castellano Gráfico* y por otro

19 El nombre del fotógrafo lo tomamos de las anotaciones que presentan algunas imágenes: “Durá y C”.

20 Archivo Municipal de Quintanar de la Orden (AMQO). *Libro Registro de fallidos por Industrial*. Sign. 2238. Folio 6.

21 José Portal. *Retrato de niño sentado vestido de corto*. H. 1925. Fotografía B/N adherida a cartón. 8,3 x 13,2 cm / 10 x 15 cm. Col. part. / José Portal. *Retrato de niño vestido de corto*. H. 1925. Fotografía B/N adherida a cartón. 8,3 x 13,2 cm / 10 x 15 cm. Col. part.

la colección de veinte tarjetas postales que editó en torno a 1922-1925²². Se editaron con un ánimo comercial en forma de álbum, del que se podía desprender cada ejemplar mediante el punteado del margen. Nos aporta información del patrimonio y de las costumbres de la época en una curiosa selección que refleja el interés por el legado histórico municipal al tiempo que se incluyen ciertas novedades. No hay que olvidar que posiblemente buscaba aquello que mejor podía comercializarse y recogía de algún modo la esencia del pueblo según su criterio. En ese sentido es evidente que buscaba la belleza al elegir los rincones y en el álbum acaba por primar el carácter conmemorativo. Entre los edificios ya entonces históricos se observa el interés por la parroquia y llama la atención que del resto de templos sólo reflejase la ermita extramuros de la Virgen²³ y el antiguo retablo de la iglesia²⁴. Sin embargo sí aparecen ejemplos del patrimonio civil como es el palacio de la familia Rada, conocida popularmente como Casa de Piedra, del siglo XVII²⁵.

Junto con esta parte más tradicional Portal recogió la modernidad y la pujanza del municipio con las plazas más populosas²⁶, o los edificios que podían simbolizarlo como eran el Ayuntamiento²⁷, el Teatro Garcilaso²⁸ o el Recreo²⁹. Éste último se había convertido en el gran símbolo del desarrollo urbano desde su inauguración en la feria de 1922 (LÓPEZ-BREA, 2018: 24). En el monográfico de *El Castellano Gráfico*

22 Pueden ver una colección casi completa en el CECLM a cuyas signaturas aludimos para facilitar su consulta. En el proyecto se emplearon colecciones privadas. Fechamos en 1922 por ser la inauguración del Recreo, —que aparece en la serie—, y 1925 por ser la última prueba documental que tenemos de él.

23 José Portal. *Ermita donde se apareció la Santísima Virgen*. 1922-1925. Postal B/N. 14 x 9 cm. CECLM. Sign: POS 835.

24 José Portal. *Artístico altar de la Ermita de San Antón*. 1922-1925. Postal B/N. 9 x 14 cm. CECLM. Sign: POS 837.

25 José Portal. *La Casa de Piedra*. 1922-1925. Postal B/N. 9 x 14 cm. CECLM. Sign: POS 840.

26 José Portal. *Plaza de Miguel de Echeagaray*. 1922-1925. Postal B/N. 14 x 9 cm. CECLM. Sign: POS 836.

27 José Portal. *Plaza de la Constitución*. 1922-1925. Postal B/N. 14 x 9 cm. CECLM. Sign: POS 839.

28 José Portal. *Sociedad Cooperativa Benéfico Artesana*. 1922-1925. Postal B/N. 14 x 9 cm. CECLM. Sign: POS 841.

29 José Portal. *Círculo "El Recreo"*. 1922-1925. Postal B/N. 9 x 14 cm. CECLM. Sign: POS 842.



4. J. Portal. *Círculo "El Recreo"*. 1922-1925

Rodríguez también lo inmortalizó en un apartado exclusivo sobre él con una amplia vista de su fachada que se completaba con una serie que lo asociaban al automóvil, símbolo también de modernidad y estatus en el momento.

Quintanar posee un Círculo de Recreo señorial y magnífico. Edificio lujoso y capaz que envidiarían no pocas capitales de provincia. Este casino, ésta lonja de contratación, pregona la vida esplendida de Quintanar, una de nuestras más laboriosas, más activas, más ricas, más distinguidas poblaciones de la Región (ANÓNIMO, 1924: s. p.).

Su estética modernista presidió la calle Grande durante gran parte del siglo XX hasta que una mala comprensión de lo que significaba la "modernidad" dio con sus cascos en el suelo. Su hundimiento provocó una cicatriz indeleble en el imaginario colectivo que se acabó mitificando cuando en su lugar se construyó un nuevo edificio de ladrillo visto no asumido por la ciudadanía. Desde aquel entonces no hay domicilio en la localidad que no tenga una imagen del Recreo, lo cual contrasta con una evidente despreocupación por la pérdida de otros edificios históricos. Este hecho evidencia el interés por el símbolo, por su significado social y sentimental, no por el inmueble o su valor cultural. Esa tónica se puede apreciar a lo largo de todo el siglo XX y muestra en parte cómo se incorporó Quintanar de la Orden a los nuevos tiempos.

No hay que pensar que Portal mostró en su serie una imagen rompedora de Quintanar por seleccionar edificios como éste, ni mucho menos. En la búsqueda de un cierto equilibrio el fotógrafo incluyó algunos avances municipales como los

nuevos paseos³⁰, pero dejando totalmente a un lado el legado industrial que encarnaban las fábricas o la hidroeléctrica. Estas instalaciones ya aparecían en la *Guía práctica de Toledo y su provincia*, y en *El Castellano Gráfico*, donde no primaba el

30 José Portal. *Paseo de Colón*. 1922-1925. Postal B/N. 14 x 9 cm. CECLM. Sign: POS 829.

carácter estético y rememorativo del álbum y sí difundir la sensación de pueblo pujante y desarrollado.

Durante un breve lapso de tiempo coincidieron en la localidad José Portal y el segundo de los cuatro fotógrafos aludidos, Joaquín Arnau Itarte. Nació en Ulldecona en 1892 aunque su juventud de desarrolló en Toledo y Madrid, donde surgió su vocación por la fotografía. En torno a 1923 se trasladó a Quintanar de la Orden, donde conoció a la quintanareña Consuelo Magro, con quien se casaría en 1927 y con quien tuvo tres hijos³¹. Estuvo en activo registrando la vida diaria de la localidad y la comarca durante tres décadas y tras el declive del negocio en la posguerra se trasladó de nuevo a Madrid donde falleció en 1965. Dejaba tras de sí un legado disperso de gran importancia que incluía el trabajo de galería, el fotorreportaje o la fotografía artística y que ha sido motivo ya de varias investigaciones, por lo que no nos extenderemos en su vida y obra (JIMÉNEZ y SEPÚLVEDA, 2016; JIMÉNEZ, 2018b: 315-334; JIMÉNEZ, 2018c: 419-430).

Al principio realizaba el trabajo allá donde le era posible hasta que finalmente abrió uno de los primeros estudios de la zona en el sentido estricto del término. Ya en 1925 estableció su local en la calle Reina Amalia y luego en la calle Arena, donde se especializó en la fotografía de galería, ampliaciones, fotocomposiciones y retoques³². Colaboró como reportero gráfico ocasional para diversas revistas como *Ahora*, *Blanco y Negro* o *Estampa*, aunque es en *ABC* donde encontramos la mayor cantidad de fotografías localizadas a día de hoy. De toda esta faceta es su trabajo durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra la parte más interesante al permitirnos conocer de principio a fin cómo era la vida diaria de una villa de retaguardia en La Mancha.

Realizó fotografía artística, coloreaba positivos y hacía trucajes. Sin embargo, si algo le hace remarcable como fotógrafo es la serie de postales que desarrolló para The Hispanic Society of America. En 1931 le fue encargado un conjunto de fotografías sobre El Toboso y el *Quijote* que se materializó en cuarenta y cuatro maravillosas postales sobre la localidad manchega, su pasado noble, sus costumbres, Dulcinea y don Quijote que nos muestran lo mejor de su forma de entender

31 Archivo Parroquial de Quintanar de la Orden (APQO). *Libro de matrimonios*. Núm. 21, Folio 172.

32 AMQO. *Registro de altas y bajas de industria*. Serie: Registros de intervención. Sign. 2238.



5. J. Arnau. *Entrada a la noria que proporciona agua potable a Quintanar de la Orden*. H. 1944. Museo del Traje

la fotografía (VV. AA., 2007; JIMÉNEZ y SEPÚLVEDA, 2016: 85-109). A esta parte es a la que más ha contribuido el proyecto al incluirse dos fotografías conservadas en el Museo del Traje que nos ayudan a entender mejor su producción de los años treinta, justo la época en la que se produce esta serie.

Se trata en concreto de dos fotografías incluidas en la donación del fondo de la etnógrafa Nieves de Hoyos cuando en 1993 se creó el Museo Nacional de Antropología³³. Una de ellas aparece fechada en el anverso en 1944 mientras que la otra se catalogó entre 1928 y 1936 por lo que coinciden con la época en la que la investigadora preparaba las publicaciones sobre La Mancha que vieron la luz a partir de 1947. Ninguna incluyó estas instantá-

neas de Arnau, aunque los temas que ambas recogen coinciden con el ámbito de estudio de Hoyos y por ello no extraña que fueran parte de la documentación empleada. En la primera de ellas figura una pareja de mulas ataviadas con diferentes aparejos en medio de una era. La fotografía está parcialmente desenfocada, seguramente al haber movido alguno de los animales la cabeza³⁴.

También aparecen animales de tiro en la segunda fotografía, aunque no es ese el asunto principal en la imagen. En este caso nos encontramos ante la fuente de agua potable más importante de Quintanar, ubicada en la conocida como *Huerta*

33 Surgió por la fusión de los museos de Etnología y del Pueblo Español, —del que fue directora Nieves de Hoyos—, en 1993. A su vez pasó a ser el Museo del Traje. CIPE en 2004.

34 Joaquín Arnau. *Pareja de mulas con sus atalajes*. 1928-1936. Fotog. B/N con borde troquelado. 9,1 x 6,1 cm. Museo del Traje (MDT). FD024050. Anotación manuscrita trasera: Quintanar de la Orden / mulas arreadas con el tozal. Sello comercial estampillado.

*Postrera*³⁵. Consistía el paraje en un conjunto de construcciones populares de adobe donde se encontraba la noria a la que acudían los vecinos y los azacanes que reparían el agua por el resto de la localidad. La fotografía aparece fechada en el anverso en 1944 aunque quizá sea algo anterior³⁶. Existe otra fotografía de este espacio realizada por José Portal en la década de los veinte, formaba parte del mencionado álbum y recoge a la gente en plena labor de acarreo³⁷. Si a esto sumamos las imágenes que de esta fuente aparecieron en 1934 en la película *La ruta de Don Quijote*, de Ramón Biadiu, obtenemos una idea bastante aproximada de cómo era la Huerta Postrera y los oficios y costumbres relacionados con el agua en un municipio en el que no se canalizaría de forma general hasta entrados los años sesenta³⁸.

Esto nos puso sobre la pista de la relación que pudo mantener en algún momento la investigadora con el fotógrafo para constatar que no fue la única fotografía de Arnau que manejó Nieves de Hoyos en sus investigaciones. Así podemos verlo con una referente a El Toboso, localidad que la investigadora describía como “símbolo de mancheguismo”, y de la que reprodujo una de las postales realizadas para The Hispanic Society en 1932 (HOYOS, 1955: 3; SEPÚLVEDA y JIMÉNEZ, 2016: 192). Arnau mantuvo en su poder una copia de todas las postales, —posiblemente con la intención de seguir comercializándolas—, y que han constituido la base de los estudios realizados en España sobre su vida y obra. Ésta en cuestión recoge la vista de una calle que parece resumir el ideal de las poblaciones manchegas con amplias travesías de tierra enmarcadas por los grandes paramentos de adobe enjalbegado de corralones y casas (HOYOS, 1955: s. p.).

35 Joaquín Arnau. *Entrada a la noria que proporciona agua potable a Quintanar de la Orden*. H. 1944. Fotog. B/N, marco blanco troquelado. 8,8 x 6,2 cm. MDT. FD023733. Anverso manuscrito: S.O. 10-1944. Reverso manuscrito: Entrada a la noria que proporciona agua potable a Quintanar de la Orden. Sello comercial estampillado.

36 Joaquín Arnau anotaba en el reverso amplias explicaciones sobre la fotografía sin embargo las anotaciones delanteras no eran usuales en él. Todo hace indicar que son apuntes del proceso de investigación etnográfica y por tanto no sabemos si hace referencia a la fecha en que se realizó o en la que se recopiló.

37 José Portal. *La Huerta Postrera*. 1922-1925. Postal B/N. 14 x 9 cm. CECLM. Sign: POS 828.

38 El primer barrio con agua corriente fue el levantado de nueva planta por Rafael Aburto para la OSH, que se abastecía por horas de un depósito propio (JIMÉNEZ, 2014: 55). El resto del pueblo no contó con ese bien hasta los años sesenta y de modo paulatino (LÓPEZ-BREA, 2018: 25).

Entre los fondos del Museo encontramos otras tres fotografías que parecen apuntar también a Arnau en diferente grado, bien por una hipotética autoría o bien por haber facilitado la copia. Sin embargo la explicación requiere de una atención pormenorizada que no tiene cabida en este artículo por su extensión y se ha preferido incluirla en una publicación centrada en ello aún en proceso de edición.

Ya conocíamos con anterioridad tanto el conjunto de postales de José Portal como el archivo de la familia Arnau, —el cual digitalizamos hace algunos años—, sin embargo durante el proyecto se revisaron nuevos fondos fotográficos de la localidad. Uno de ellos es el de José Moreno (1927-2016), el tercero dentro del grupo de estos fotógrafos que hemos denominado como “clásicos”. Conserva más de trescientos cincuenta positivos y algunos negativos entre los que se incluyen sus trabajos junto a los de otros anteriores o coetáneos a él. Este hecho implicó un evidente problema de identificación durante el proceso de digitalización ya que se encuentran juntas obras de autores dispares sin organización o indicación alguna. Muchas son reproducciones y ampliaciones que hizo a partir de positivos que llegaron a sus manos por diferentes motivos y que nos han permitido conservar imágenes de otro modo perdidas. Además cuenta con abundante material de laboratorio como cámaras, una ampliadora o los focos del estudio³⁹.

Comenzó su actividad justo después de que Joaquín Arnau abandonase Quintanar de la Orden, de manera autodidacta y en parte por casualidad ya que no existían antecedentes en su entorno. Aunque su labor había comenzado bastante antes, su alta profesional data de 1956 y se estableció como *Foto Moreno* en la calle la Obra en una casa con un gran patio donde aprovechaba la luz natural. Más tarde trasladó el negocio a una zona más céntrica, al establecimiento de la antigua relojería Briones, en plena calle Príncipe. Hizo del retrato su vida profesional, ya se tratase de una boda, una comunión, o la foto de familia adaptándose a los diferentes gustos a lo largo de más de tres décadas.

Sin embargo, tuvo también la iniciativa de fotografiar el día a día de la villa sin una motivación aparente, tan sólo por mera curiosidad, lo cual constituyó la parte más interesante para el proyecto. Esta parte de su trabajo nos permite conocer la evolución de la sociedad y el urbanismo de Quintanar pues supo tomarle el pul-

39 No mantuvo un fondo ordenado pero se ha conservado un grupo interesante gracias a su hija Carmen Moreno, quien le sucedió al frente del negocio familiar.

so a la perfección y reflejarlo en algunas fotografías memorables convertidas hoy en verdaderos iconos locales. De entre ellas se pueden resaltar sus imágenes de la calle Grande, donde observamos el trajín de camiones, coches, carros y bicicletas conviviendo al tiempo en medio del barro de las travesías aún sin asfaltar⁴⁰ (JIMÉNEZ, 2018b: 322).

También a él pertenece una interesante fotografía de la población realizada desde lo alto del silo que nos permite observar el crecimiento urbanístico de Quintanar en la década de los cincuenta, cuando ya se había desviado la carretera nacional y se había

levantado el barrio de la OSH⁴¹ (JIMÉNEZ, 2014: 86; JIMÉNEZ, 2018b: 322). En ese sentido su labor diaria incluso nos permite asistir casi en directo a esa evolución con instantáneas como la del hundimiento de uno de los antiguos edificios que cerraban la plaza Miguel Echegaray⁴². En su lugar se elevó un alto bloque de pisos que sustituía la estética tradicional por una rotunda mole sin gran valor constructivo pero que representa perfectamente la manera en que se llevó a cabo la modernización del casco histórico quintanareño.

Con una amplísima producción casi inabarcable hoy por su dispersión, en Moreno convivió una técnica a veces exquisita con otros trabajos más improvisados. Con todo, Moreno recogió esa modernización de la segunda mitad del siglo XX



6. J. Moreno. *Hundimiento del bar El Águila*. H. 1970

40 José Moreno. *Calle Grande con el antiguo Mercado de Abastos*. H. 1960. Fotog. B/N. 27,7 x 20 cm. AJM.

41 José Moreno. *Vista de Quintanar desde el silo*. H. 1965. Fotog. B/N. 28 x 20 cm. AJM.

42 José Moreno. *Hundimiento del bar El Águila*. H. 1970. Fotog. B/N. 17,8 x 11,7 cm. AJM.



7. S. Cencerrado. *Carromato de la familia Cencerrado*. H. 1913

en muchos aspectos que no tenían que ver con la parte física del municipio. Ejemplo de ello son escenas populares de la tertulia "al fresco"⁴³, o grandes eventos donde se implicaba todo el pueblo. Incluyen estas últimas impresionantes muestras de la devoción popular con calles llenas de gente donde la imagen sagrada se mueve casi a duras penas en medio de la turba⁴⁴, pero también las primeras manifestaciones sociopolíticas de la Transición, donde esa misma masa aparece ordenada en franjas sucesivas a través de las pancartas⁴⁵.

El segundo fondo fotográfico revisado fue el de la familia Cencerrado, una de las sagas de fotógrafos más interesantes de Castilla-La Mancha que

llegó a Quintanar de la Orden en los años cuarenta de mano de Graciano Cencerrado (1912-2016). El establecimiento sigue aún en activo por lo que el fondo realmente no para de crecer y la parte más interesante para nosotros la constituyó la sección más antigua, compuesta por negativos en placa de cristal y película, positivos y una gran cantidad de material de laboratorio que abarca más de seis décadas de actividad ininterrumpida. La saga comenzó con los hermanos Serafín y Pascasio Cencerrado en el toledano pueblo de Urda, desde donde la familia creció y se extendió por pueblos tan diversos como Almagro, Azuaga, Cabeza del Buey, Corral de Almaguer, Daimiel, Mora, Ocaña o Tarancón. En la mayoría de ellos abrieron diferentes establecimientos, muchos de los cuales aún siguen en activo (LÓPEZ, 2006: 82-84, 91-92).

43 José Moreno. *La tertulia*. S. d. Fotog. B/N. 13,2 x 8 cm. AJM

44 José Moreno. *Subida de la Virgen por la calle Grande*. H. 1970. Fotog. B/N. 14,5 x 10,4 cm. AJM.

45 José Moreno. *Manifestación del 1º de Mayo*. 1976. Fotog. B/N. 12,6 x 17,8 cm. AJM.

Son buenos representantes de la fotografía ambulante que durante las primeras décadas del siglo XX llevó este servicio a pueblos de todo tipo en rutas bien establecidas. Reflejo de esta actividad es la excelente instantánea de la familia y los trabajadores haciendo un alto en el camino y donde el entoldado del carro luce perfectamente el nombre comercial (LÓPEZ, 2006: 82). En la imagen debemos destacar la presencia de un bebé en una cuna, el cual no es otro que el propio Graciano Cencerrado.

En 1947, —más o menos al tiempo que se disponía a marchar Arnau y se iniciaba en la fotografía Moreno—, llegaba a Quintanar, donde se estableció en la calle Reina Amalia para luego pasar a la esquina de la calle San Francisco con el callejón de Escribano. Posteriormente, en 1956, inició su andadura en la calle José Antonio, 12, —hoy calle Grande—, hasta comprar en 1968 un local propio en el número 4. A partir de entonces pudo por fin contar con local comercial al público a pie de calle, pues hasta entonces había estado ubicado en plantas superiores o en patios donde aprovechaba la luz natural⁴⁶.

Fue un fotógrafo que no trabajó prácticamente fuera del estudio, se centró en el retrato, donde se sintió mucho más cómodo inmortalizando a varias generaciones gracias a su dilatada existencia. Se especializó en el de boda, con el que alcanzó un cierto estatus que no tenían el resto de profesionales de la comarca. Sus trabajos eran considerados de gran calidad, de cierta nobleza y finura, por lo que era símbolo también del poderío de su clientela. Se podrían citar miles de ejemplos aunque nos quedamos con el retrato de boda entre Felipe Jiménez y Rosa López, fechado en 1956 e incluido en la exposición⁴⁷. En él los novios están en el estudio del fotógrafo, vestidos de negro y con elementos decorativos



8. G. Cencerrado. *Retrato de boda de Felipe Jiménez y Rosa López*. 1956

⁴⁶ Se mantuvieron dos entrevistas con José Luis Cencerrado en el verano de 2018, ambas registradas en dos grabaciones de audio inéditas (26/05/2018 y 9/07/2018).

⁴⁷ Graciano Cencerrado. *Retrato de boda de Felipe Jiménez y Rosa López*. 1956. Fotog. B/N sobre papel. 12 x 27 cm. Col. part.



9. J. L. Cencerrado. Ermita de San Antón. H. 1980

prestados por Pepita Cencerrado, —mujer de Graciano⁴⁸—, con el fin de enriquecer ese momento trascendental.

Sin embargo en Quintanar no podemos hablar de Graciano Cencerrado de manera individual e incluso hoy es necesario seguir aludiendo a la saga a modo de epílogo. Tras su muerte con ciento cuatro años el negocio se mantiene en manos de su nieto José Luis Cencerrado Barrios (1981), quien encarna la tercera generación en la localidad. Ganador de varios premios, ha devuelto la línea del estudio a esa producción original en torno a los matrimonios, buscando la calidad y la expresión artística según las nuevas corrientes. Sólo con comparar los reportajes de boda uno y otro observamos el cambio en los gustos y las costumbres a la hora de acceder a este servicio y por tanto nos muestran también cómo ha sido esa evolución hacia la modernidad desde el punto de vista antropológico.

Entre uno y otro encontramos a José Luis Cencerrado (1955), hijo de Graciano hoy jubilado que mostró siempre un gran ojo comercial y que no dudó en pisar la calle para cubrir los eventos más variados. Gracias a su producción, —amplísima—, conservamos gran parte de las imágenes del Quintanar de los años setenta en adelante y que constituyen la base de la memoria colectiva de esas generaciones actuales que han conocido cómo era la localidad con la publicación de sus trabajos en revistas y libros de tirada local. Un ejemplo de su contribución se puede observar en los libros de festejos de finales de los setenta y principios de los ochenta, donde se incluyen bastantes fotografías suyas. Un vistazo al conjunto muestra rápidamente el interés de los ayuntamientos de entonces por recordar su pasado en un momento de profundo cambio pero sin perder la oportunidad de mostrar los nuevos avances de sus legislaturas. Así en el de 1976 podemos ver una interesante vista del histórico Pozo de la Cadena y cuatro años más tarde el de la plaza de España, ambos ya en desuso pero símbolos de toda una manera de vivir en torno a la búsqueda y acarreo de agua, como veíamos antes (*FERIA*, 1976, 1980: s. p.).

48 Josefa Cencerrado Morcillo (1921-2009) descendía también de los Cencerrado de Urda y era usual que asistiera a su marido en estos menesteres.

Del mismo modo las ermitas ocupan un lugar especial, con dos de sus más reconocidas y reproducidas imágenes a día de hoy que fueron publicadas por primera vez en el libro de 1980. Una recoge un carro pasando por delante de la ermita de San Antón, enjalbegada y con sus característicos contrafuertes circulares en la cabecera, ambas cosas hoy salvajemente eliminadas. La otra, la ermita extramuros de la Virgen de la Piedad, solitaria en medio de una era, rodeada de mieses y montones de cereal aún con la trilla en medio y que contrasta con la abigarrada imagen que presenta hoy día (*FERIA*, 1980: s. p.).

En contraposición a toda esta tradición hace acto de presencia la modernidad encarnada en edificios como el Centro de Educación Especial Smo. Cristo de la Salud, o la esquina donde se elevaba el Recreo, donde ahora recoge Cencerrado el nuevo Hogar del Pensionista, un edificio de ladrillo visto hoy remodelado, en desuso y suerte incierta (*FERIA*, 1980, 1982: s. p.).

Estos cuatro nombres, —Portal, Arnau, Moreno y Cencerrado—, componen de alguna manera el grupo central de la historia de la fotografía de Quintanar de la Orden y evocan diferentes valores según la época y el significado de su legado. Todos ellos nos han permitido recorrer el siglo XX en combinación con otros profesionales, fondos y publicaciones. Sin embargo el proyecto queda completo al confrontarlos con un fotógrafo actual pero de larga trayectoria como es Ángel Serrano (1957-2021), en activo desde los años setenta. Su vocación discreta pero ininterrumpida y el interés por todo lo que acontece a su alrededor han dado lugar a un ingente archivo con más de 50000 negativos en película que aún hoy sigue creciendo ya que no abandonó nunca la fotografía analógica. Desde 2005, además, la compaginó con los medios digitales aumentando exponencialmente su fondo hasta casi hacerlo hoy por hoy inabarcable. De una gran calidad pueden disfrutarse sus trabajos en muchas publicaciones que incluyen libros de historia, folletos de festejos, páginas web e incluso catálogos de arte (*JIMÉNEZ*, 2016: 118, 121).



9. J. L. Cencerrado. Ermita de San Antón. H. 1980

Su legado cubre ampliamente toda la historia local de la última parte del siglo XX y el XXI por lo que sólo con su trabajo ya podemos observar en gran medida cómo ha cambiado el municipio tal y como reflejan a la perfección sus imágenes de las canalizaciones de los setenta en el casco urbano [Imagen 10]. Además, fue el encargado de fotografiar en la actualidad cada uno de los asuntos recogidos en la exposición para cerrar el discurso a modo de colofón. Pensamos que está llamado a ser considerado en un tiempo no muy lejano uno más de esos fotógrafos “clásicos” por su calidad y continuidad.

Con la consecución del proyecto se observa que cada época concibió la modernidad de una manera distinta y conforme a esa idea la fotografía recogió y expresó los anhelos de una sociedad en cambio. A través de esta selección de profesionales, fuentes y documentos se refleja cómo se incorporó Quintanar de la Orden a la contemporaneidad, un proceso en el que el pasado no siempre fue integrado y en el que se sacrificaron legados anteriores a favor de elementos aparentemente modernos y novedosos no siempre de calidad.

Bibliografía

- ANÓNIMO (1910-1915). *Guía práctica de Toledo y su provincia*. Madrid: Ambrosio Pérez y Cía.
- ANÓNIMO (1924). “Un detalle de Quintanar. El Círculo de Recreo”, en *El Castellano Gráfico*, 25. Toledo: Editorial Católica Toledana, s. p.
- CARROBLES, J. y JIMÉNEZ, J. F. (2009). *Una visión de La Mancha. Antonio y Joaquín Arnau*. Toledo: Diputación Provincial.
- FERIA y fiestas de Quintanar de la Orden (1976). Quintanar: Comisión de Festejos.
- FERIA y fiestas de Quintanar de la Orden (1980). Quintanar: Comisión de Festejos.
- FERIA y fiestas de Quintanar de la Orden (1982). Quintanar: Comisión de Festejos.
- HOYOS SANCHO, N. de (1955). *La Mancha*. Madrid: Publicaciones españolas.
- 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. (2018a). “Camino a la modernidad. Quintanar de la Orden del s. XIX al XXI”, en *Feria 2018. ¡Vívela para contarla!* Quintanar de la Orden: Concejalía de Festejos, pp. 16-17.
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ, J. F. (2018b). “Joaquín Arnau Itarte. Entre ‘menores’ y ‘mayores’”, en

- LÓPEZ, J. M. y VILLENA, R. (ed.). *Fotografía y patrimonio cultural. V, VI y VII Encuentros en Castilla-La Mancha*. Cuenca: UCLM-CECLM, pp. 315-334.
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ, J. F. (2018c). "Joaquín Arnau, fotógrafo en retaguardia (1936-1945)", en HERNÁNDEZ, J. A. (ed.). *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939. Un siglo de fotografía*. Zaragoza: IFC, pp. 419-430.
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ, J. F. (coord.) (2016). *El Quintanar de Cervantes*. Quintanar de la Orden: Ayuntamiento.
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ, J. F., y SEPÚLVEDA, N. (2016b). *Joaquín Arnau Itarte (1892-1965). Fotógrafo en La Mancha*. Quintanar de la Orden: Ayuntamiento.
- JUSTO, M. y VILLASEÑOR, I. (2018). *Documentos para 700 años de historia de Quintanar de la Orden*. Quintanar de la Orden: Ayuntamiento.
- LOCKER, E. H. (1824). *Views of Spain*. London: John Murray.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2006). *La huella de la mirada. Fotografía y sociedad en Castilla-La Mancha (1839-1936)*. Barcelona: Lunwerg.
- LÓPEZ-BREA, J. (2018). "Quintanar, lo que trajo y se llevó el siglo XX", en *Feria 2018. ¡Vívela para contarla!* Quintanar de la Orden: Concejalía de Festejos, pp. 24-26.
- MARTÍN DE NICOLÁS, J. (1985). *El Común de La Mancha. Encrucijada de Toledo, Cuenca y Ciudad Real (Documentos para su historia)*. Ciudad Real: Obra Social de Caja de Ahorro de Toledo.
- MARTÍN DE NICOLÁS, J. (2005). *Historia de Quintanar de la Orden. Desde sus orígenes a 1875*. Quintanar de la Orden: Ayuntamiento.
- MONTERO ALONSO, J. (1936). "El pan nuestro de cada día...", en *Mundo Gráfico*, 1274. Madrid: Prensa gráfica, pp. 9-11.
- ROBLES, F. (1924). "El Castellano Gráfico en Quintanar de la Orden", en *El Castellano Gráfico*, 25. Toledo: Editorial Católica Toledana, s. p.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. (1983). *Historia y evolución de la prensa toledana. 1833-1939*. Toledo: Zocodover.
- VV. AA. (1987). *Imágenes de un siglo. Fotografías de la Casa Rodríguez*. Toledo, 1884-1984. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha
- VV. AA. (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 S.A.



EL REPERTORIO ICONOGRÁFICO DE ESPAÑA DEL ARCHIVO MAS Y LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA DE 1929

Carmen Perrotta

Institut Amatller d'Art Hispanic

doi.org/10.18239/coe_2021_156.18

Resumen

La creación del Archivo Mas por parte de Adolf Mas Ginestà representó un momento clave en la construcción de un nuevo relato fotográfico sobre una España artística y monumental, gracias, en parte, al desarrollo del ingente proyecto del Repertorio Iconográfico de España, destinado a la Exposición Internacional de Barcelona del año 1929. En el marco de este encargo se desarrolló un entramado sorprendente de campañas fotográficas que cubrieron la península de norte a sur, visitando los rincones más recónditos de la geografía española con la intención de crear un inventario completo del patrimonio peninsular, abarcando todas las épocas y los estilos artísticos. En el proyecto participaron distintos agentes institucionales y culturales de la época, y gracias a él se pudo crear un inmenso fondo fotográfico que reunió a su alrededor, y sigue reuniendo, a los investigadores implicados en el estudio del arte español. Se trató de un encargo que, aunque surgiera de la idea de crear un inventario fotográfico útil para el montaje de la muestra "El Arte en España", enmarcada en la citada exposición, se convirtió en el buque insignia del establecimiento y en una ventana abierta al patrimonio peninsular de cara, entre otros ámbitos, al sector turístico.

Palabras clave: Archivo Mas, Adolf Mas, Exposición Internacional de Barcelona, Repertorio Iconográfico de España, fotografía, patrimonio.

Abstract

The creation of the Mas Archive by Adolf Mas Ginestà represented a important moment in the construction of a new photographic story about an artistic and monumental Spain, thanks, in part, to the enormous development project of the

Iconographic Repertory of Spain, destined for the International Exhibition of Barcelona of 1929. Within the framework of this assignment, a surprising network of photographic campaigns was developed that covered the peninsula from north to south, visiting the most hidden corners of the Spanish geography with the intention of creating a complete inventory of the peninsular patrimony, covering all eras and the artistic styles. The project involved different institutional and cultural agents of the time, and thanks to it, an immense photographic fund could be created that brought together, and continues to gather, the researchers involved in the study of Spanish art. It was an assignment that, although it arose from the idea of creating a photographic inventory useful for the assembly of the exhibition "Art in Spain", framed in the aforementioned exhibition, it became the flagship of the establishment and in an open window to the peninsular heritage for the tourism sector.

Keywords: Mas Archive, Adolf Mas, International Exhibition of Barcelona, Iconographic Repertory of Spain, photography, heritage.

Introducción

Cuando se habla de fotografía de patrimonio en España, en referencia a las primeras décadas del siglo XX, el Archivo Mas de Barcelona se sitúa entre los representantes más emblemáticos del género, siendo el autor de los principales repertorios de arte español¹. El establecimiento en cuestión se fue consolidando en el panorama nacional e internacional, a lo largo de más de tres décadas, llegando a ser el punto de confluencia de historiadores del arte e hispanistas interesados en el patrimonio peninsular. Las dotes de liderazgo de su fundador, Adolf Mas, sumadas a su gran intuición para los negocios, hizo posible el crecimiento sistemático del establecimiento hasta la llegada de la devastadora Guerra Civil, momento en el cual a las adversas condiciones históricas se sumó el traspaso legal del estudio a la esposa y al hijo, debido a su fallecimiento. La recepción del encargo de creación del "Repertorio Iconográfico de España" fue sin duda un momento clave en este proceso de desarrollo comercial, marcando un antes y un después en la conformación de su fondo fotográfico.

¹ La tesis doctoral, de la cual soy autora, estudia de manera exhaustiva la historia de este establecimiento y la biografía de su fundador. Los volúmenes pueden ser consultados online: <<http://hdl.handle.net/2445/122516>>.

A través del presente texto se exponen parte de los resultados de la investigación que ha conducido a mi reciente tesis doctoral, centrada en el establecimiento Mas y en todo lo referente al encargo del Repertorio Iconográfico, haciendo hincapié en los protagonistas y en los materiales a los que dio lugar el citado proyecto.

1. De “Helius” a “Arxiu Mas”: evolución de un establecimiento especializado en arte

El origen del establecimiento Mas se remonta a principios del siglo XX, momento en el cual Adolf Mas Ginestà (1860-1936), procurador de los tribunales de formación, funda en la ciudad Condal un establecimiento de venta de herramientas y material fotográfico denominado “Helius”, convertido luego en “Estudio de fotografía Mas” y posteriormente en “Archivo Mas”, denominación vigente hasta su definitiva incorporación en el Instituto Amatller de Arte Hispánico (IAAH), gracias a la compra del archivo por Teresa Amatller Cros (1873-1960) el 12 de septiembre de 1941.

La llegada de Adolf Mas a Barcelona había tenido lugar en la franja cronológica posterior a 1887 y, según la información que nos traslada el *Diccionario Enciclopédico Salvat* (1933), «(...) ocasionalmente, estudió la fotografía (...)». Sobre el establecimiento en el que pudo aprender nociones de técnica no se conserva ninguna información. En las entrevistas que el mismo fotógrafo concedió a la prensa local, a finales de los años 20, no se hace mención a su primera etapa de formación, un aspecto que nos hace pensar que se formó, probablemente, como autodidacta o que practicó en algún estudio fotográfico de menor calado y por lo tanto omitido voluntariamente. Un retrato de su hermano Innocenci Mas de 1899, que nos ha llegado ensamblado sobre una elegante cartulina de época, en el que consta, mediante un sello de tinta, el texto “Adolfo Mas Barcelona”, nos induce a creer en la posible existencia de una actividad fotográfica, como retratista, previa a la inauguración oficial de Helius². La documentación que he podido recopilar hasta el momento indica que la abertura de este establecimiento comercial, correspondiente a 1901, significó su estreno oficial como director y propietario de una empresa del sector fotográfico. De hecho, los anuarios comerciales de finales del XIX en ningún momento lo incluyen entre los dueños de empresas de estas

2 El retrato en cuestión se conserva en el IAAH de Barcelona.



1. Retrato de Adolf y Pelai Mas realizado por el estudio Napoleón © IAAH (im. 05242004)

características, siendo citado, en la mayoría de los casos, en relación al sector textil. El cierre de Helius en 1904 (RODRÍGUEZ MOLINA, SANCHIS ALFONSO, 2013: 355) sirvió para dar comienzo a una nueva etapa profesional en la que Mas deja al margen la venta de instrumentos para dedicarse estrictamente a la producción de imágenes. En efecto, el pasaje de Helius a Estudio de Fotografía A. Mas³ generó, paulatinamente, una voluntad clara de especializarse en el género de la fotografía de patrimonio, centrándose inicialmente en los bienes catalanes —a raíz de ciertos encargos, como los que procedían de los entonces Museos de Arte y Arqueología de Barcelona— para luego ampliar su repertorio al resto de España⁴.

Desde su domicilio de la calle Rosellón, Adolf Mas generaba sus repertorios con la ayuda del hijo Pelai Mas Castañeda (1891-1954), una figura hasta el momento poco valorada y que, gracias a la investigación que he llevado a cabo, ha sido rescatada y puesta en valor, ya que se ha podido poner de manifiesto su autoría, como “delegado A”, en relación a la mayoría de las campañas fotográficas organizadas desde los años 10 hasta 1936 (Fig. 1).

3 Hay que hacer referencia al hecho de que, a partir de esta etapa, el estudio fotográfico se conocería bajo posteriores versiones de esta denominación comercial: “Etablissement Mass” y “Photographic Studio”.

4 Los primeros años de consolidación del Estudio Mas se caracterizan también por la incorporación de fondos muy peculiares, ajenos, a nivel de contenido, al patrimonio peninsular. Es este el caso de la colección de fotografías generadas por el pintor y coleccionista Oleguer Junyent (1876-1956) en el marco de su viaje por distintos continentes. El fruto de esta experiencia itinerante, publicado parcialmente en el volumen *Roda el món i torna al Born* (1910), fue un magnífico repertorio de imágenes que el mismo Junyent cedió/vendió a Adolf Mas. Éste incluye imágenes de la India, Egipto, China, Norteamérica, etc. Recientemente ha sido identificada una postal de 1909, enviada por Mas a Antoni Amatller (1851-1910), que he podido relacionar con una serie de materiales generados en el marco del establecimiento. El texto de dicha postal proporciona información sobre la proyección de algunas de estas imágenes en el marco de una conferencia, realizada por Adolf Mas, el 30 de diciembre del mismo año: “Amigo Sr. Amatller: esta noche proyecciones de la India al Centro Excursionista de Cataluña. Supongo que vendrán” (IAAH).

En 1924 se produce un cambio de residencia y la actividad comercial se trasladaría al piso de la calle Frenería 5 ocupado anteriormente por el artista Alexandre de Riquer (1856-1920). Se trataba de un inmueble de especial belleza, no sólo por las pinturas que rememoraban la anterior presencia del autor modernista, sino por los grandes ventanales que permitían observar desde un punto de vista privilegiado, como recuerda la prensa de la época, la estructura más levada de catedral de Barcelona. El análisis de la documentación administrativa procedente del establecimiento permite afirmar que los trámites de modificación del nombre comercial de la empresa, convertida en Arxiu Mas, se habían puesto en marcha ya unos años antes de este cambio de residencia. Paralelamente a la reformulación de la marca comercial, el archivo Mas arrancó un proceso de creación de un nuevo sistema de catalogación del material fotográfico basado en la instalación de las denominadas fichas gráficas⁵. Se trataba de una fórmula novedosa única en lo referente a los archivos fotográficos de la Europa de la época, por lo que se decidió presentarla en el Congreso Internacional de Fotografía de París celebrado en 1925 a través de un escrito leído por Rafael Garriga Roca (1896 -1969), especialista en fotoquímica y tecnología fotográfica. Esta etapa de cambios estructurales, en su fondo fotográfico y en la ubicación del archivo, coincidió con la fase de mayor éxito comercial, gracias no sólo a los numerosos encargos nacionales, sino también por las continuas peticiones de material que llegaban de Estados Unidos y que iban fomentando el incremento de los enclaves monumentales a documentar. Entre los años 20 y principios de los 30 una de las principales líneas de producción del establecimiento vertía en los encargos procedente de hispanistas como Walter William Spencer Cook (1888-1962) o Chandler Rathfon Post (1851-1959), cuyas solicitudes eran respaldadas económicamente por los entonces Frick Art Reference Library y Fogg Art Museum.

2. El encargo del repertorio iconográfico de España

Frente al éxito de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, un acontecimiento que había contribuido a forjar la identidad moderna de la ciudad y a la vez lucir una sólida imagen de la España imperial, los círculos culturales catalanas se habían planteado organizar una segunda exposición internacional. Si en un primer momento la nueva exposición se centraba en el sector de las industrias eléctricas, denomi-

5 El sistema de catalogación ha sido objeto del tercer capítulo (3.1.1.) de la citada tesis.



2. *Exposición Internacional de Barcelona de 1929*, © IAAH (E-2875 / 1929)

nándose *Exposición Internacional de Industrias Eléctricas y sus Aplicaciones*, posteriormente el tema de la misma sería el arte y la industria nacional (MALLART, 2018: 210-211). El proyecto siguió en marcha a pesar de la instalación de la dictadura de Primo de Rivera, aunque con un cambio de rumbo en el planteamiento original, llegando finalmente a su celebración, entre mayo de 1929 y enero de 1930, bajo el título de *Exposición Internacional de Barcelona* (Fig. 2).

En la revista *El constructor* de 1926, en un artículo sobre la ciudad de Barcelona, se presentaba un texto referido al evento cultural:

(...) algo hemos de decir de la futura Exposición de Barcelona que se ha de celebrar el año 1929. (...) A últimos del año de 1913 un grupo de industriales electricistas de Barcelona concibió la idea de celebrar en esta ciudad una Exposición Internacional de aplicaciones de la hulla blanca (...). Pero entendiendo más tarde, que era conveniente exhibir en el certamen lo más importante de la producción nacional, se amplió su contenido (...). La guerra de 1914 impuso la suspensión indefinida de los trabajos de orientación, organización y emplazamiento (...). Entre tanto se construyó el magnífico Parque de Montjuich sede del futuro certamen y motivo justificadísimo de la entusiasta admiración que ha despertado a propios y a extraños. (...) Cuando en 1918 terminó aquella conflagración, el estado de anormalidad social porque atravesaba España y la desequilibrada situación económica de las más importantes naciones europeas, aconsejaron, naturalmente, un nuevo compás de espera, que diera lugar al retorno de la normalidad, imprescindible para la celebración de estas grandes manifestaciones. (...) En este mismo período [1923] se estudiaron y formalizaron las bases de un nuevo plan de la Exposición, puesto que el motivo a que respondía el proyecto primitivo había desaparecido. Este nuevo plan tenía por objeto exhibir al extranjero las riquezas naturales y artísticas del país y dar a conocer a España (...). Al subir al Poder el Directorio Militar, el cambio de personas y de orientación que se produjo en diversos órganos de la vida oficial, alcanzó también a la Exposición (...) (GIVEN, 1926: 693-97).

En el marco de este ambicioso proyecto expositivo se inscribía el Repertorio Iconográfico, el cual había sido concebido como una mera herramienta para el montaje de la muestra "El Arte en España" y que se realizó casi integralmente gracias a las fotografías producidas por el Archivo Mas⁶.

6 En referencia a la colección de fotografía de los Museos de Arte de Barcelona, en su boletín de 1937 se relataba: "(...) En las fotografías obtenidas con esta actuación del laboratorio, se añadió, más tarde, un lote importante: el formado por la serie conocida con el nombre de «Repertorio Iconográfico de España», hecha casi toda por la casa «Archivo Mas» durante el largo periodo preparatorio de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, por iniciativa y encargo de los hombres que dirigían aquellas actividades, los que se proponían, entonces, de ofrecer a los visitantes del certamen un testimonio gráfico de todo el patrimonio artístico del país. (...) Las fotografías (...) del susodicho «Repertorio» fueron instaladas en una sala especial de la Biblioteca de Arte de la Junta, donde pueden ser fácilmente y cómodamente consultadas por los estudiosos a los que interese (...)» (p. 25).

La expedición del primer documento en el cual se le encarga formalmente el proyecto corresponde al 15 de noviembre de 1915⁷. La llegada de este encargo significó un momento clave en la evolución del fondo fotográfico, abriéndose hacia un ámbito patrimonial mucho más extenso como era el nacional⁸. Hasta el año 15 la única campaña interna de gran envergadura, realizada fuera de Cataluña, había sido la de Baleares, arrancada en septiembre de 1913 y desarrollada por Pelai Mas. Según la documentación analizada, el Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos, la Junta de la Exposición de Barcelona y la Junta de Museos resultan ser las tres entidades involucradas en el desarrollo del ambicioso proyecto y, en lo concerniente a la labor encargada al estudio Mas, cada una de ellas se vio involucrada en diferente medida, tanto en la planificación como en la financiación del mastodóntico encargo; la documentación nos indica que fue principalmente el Servicio de Catalogación quien veló por el buen desarrollo de las campañas fotográficas a través de la casi total financiación de los gastos generados alrededor de la producción de las fotografías, costeando, además, la adquisición de medios de locomoción para que los fotógrafos delegados pudieran desplazarse de una manera ágil por los territorios menos accesibles de la Península; es el caso, concretamente, de la compra de una moto sidecar, con la cual se recorrería Asturias en 1918 y Galicia en 1919, sustituida posteriormente por un coche de la marca Ford.

La envergadura de la obra influyó positivamente en el rápido crecimiento del establecimiento, conllevando el necesario incremento del equipo de fotógrafos. A partir de 1918 se registró, en efecto, la incorporación de una serie de profesionales externos y con una actividad fotográfica ya en marcha en otras localidades del terri-

7 Se trata de un documento aún no catalogado inscrito en el fondo del IAAH. En él se afirma: *“Per el present document declaro haver nomenat als Srs. “MAS I FILL” delegats artístics d’aquesta institució aixís com a les persones per ells autoritzades, al efecte de confeccionar l’Inventari Iconogràfic d’Espanya, en curs d’execució, especialment destinat a la futura Exposició de Barcelona. Es prega en conseqüència, preguem a totes les persones, autoritats i particulars que puguin prestar a dits senyors el seu concurs, els concedescan tota mena de facilitats en l’asseguransa de que aixó serà en favor de la cultura pública de la patria”*. De este certificado existen otras copias expedidas entre 1917 y 1924 en catalán y castellano.

8 El inventario final, compuesto por 80 000 fichas gráficas, llevaría a la fusión del material fotográfico encargado al Archivo Mas con otros documentos gráficos de distinta procedencia. El estudio de este material, en gran medida desconocido, ha sido recientemente emprendido por la Dra. Lucilla Mallart y se encuentra en fase de desarrollo.



3. Vestidos tradicionales de Piedrahíta (Ávila), © IAAH (C- 54397 / 1928)

torio nacional. El cargo de delegado oficial del Repertorio Iconográfico se otorgaba mediante credenciales expedidas por Jeroni Martorell (1876-1951), director del ya citado Servicio de Catalogación y Conservación de Monumentos; éstas aparecen asociadas a los fotógrafos Joan Coromines, «delegado B» para la provincia de Barcelona (1918); Carles Vendrell, «delegado B» para la provincia de Lérida (1918); Valentí Fargnoli (1885-1944), «delegado C» para la provincia de Gerona; Alejandro Antonietti (1887-1961), «delegado D» en las provincias de Tarragona, Pontevedra, Castellón, etc. (1919); Nicolás Montes, «delegado E» para la zona de Zaragoza (1918) y Pelai Mas, asociado a la letra «A», que, como ya he remarcado, fue el autor de la mayoría de las campañas desarrolladas por la geografía española⁹.

Las expediciones puestas en marcha a partir de la recepción del encargo —que he podido estudiar integralmente de manera inédita— se planificaron principalmente entre 1915 y 1924, año en el cual la ya instalada dictadura de Primo de Rivera conllevó al fin del proyecto de exposición tal como lo había concebido el catalanismo. En el mismo año 24 arrancaba la campaña de Andalucía y entre 1927 y 1928 la de Salamanca-Ávila, ambas desmarcadas del proyecto del Repertorio, ya que procedían de algunos encargos del entonces Centro de Estudios Históricos de Madrid (Fig. 3). A éstas se iban sumando otras expediciones de envergadura menor también externas al proyecto de la Exposición del 29.

La labor desarrollada por el Archivo Mas, fundamental para la materialización del citado proyecto, encuentra sus elogios en las palabras publicadas en el *Butlletí dels museus d'art de Barcelona* (1937) por el historiador del arte Joaquín Folch y Torres (1886-1963), quien, además de dar detalles sobre sus praxis de desarrollo, nos ofrece, de manera general, un cuadro bastante claro en relación a la importancia del personaje en la construcción de un fondo fotográfico, de inestimable valor, para el sector de la investigación sobre patrimonio:

9 Los delegados debían de trabajar siguiendo normas comunes. Por esta razón entre el material inédito no catalogado del IAAH se conserva, entre otros escritos, un “vademécum” titulado *Instrucciones para la confección de papeletas destinadas al inventario iconográfico de España*. En este último se daban las indicaciones para saber cómo documentar lo fotografiado en cada ámbito monumental, refiriéndose también a las “costumbres”, o sea, “(...) las típicas de cada país y si en algún pueblo visten algún traje especial hacer mención de ello para no olvidarlo (...)”.

(...) Mas fue el archivero de este material científico que él con un esfuerzo enorme y una visión clara de su papel en nuestro mundo cultural, fue aumentando por propia iniciativa con un acierto y una pericia en donde se unían el operador fotógrafo excelente, el «connaissanceur» de arte antiguo lleno de instinto y el patriota entusiasta que ayudaba la obra de todos con un amor y una comprensión poco usuales. Cuando se iniciaban los trabajos de organización de la Exposición Internacional de Barcelona, enseguida se contó con el laboratorio de Mas para constituir un archivo iconográfico del arte español, y durante el tiempo de organización Mas a las órdenes del director del Servicio de Conservación de Monumentos de la extinguida Mancomunidad de Cataluña señor Jeroni Martorell, realizó la obra admirable de compilación de más de cincuenta mil clichés del arte de España, la colección de pruebas se guarda hoy en la Biblioteca de nuestros Museos (...) (p. 31).

3. El "Repertori Iconogràfic d'Espanya" del Arxiu Mas

Gracias a las expediciones realizadas por gran parte de la geografía española, en las que la carta de presentación, que conseguía dar acceso a los enclaves monumentales, consistía principalmente en la ya citada acreditación, en la que se le identificaba como el único estudio fotográfico autorizado, el archivo Mas empezó a ser conocido por todo el territorio nacional como el establecimiento del "Repertorio Iconográfico de España". En el caso, por ejemplo, de la campaña de Navarra, en el número del 7 de junio de 1916 de *El Pensamiento Navarro* ya se le identificaba con el proyecto, sugiriendo dar "al señor Mas toda clase de facilidades" porque así se lo exigía "el amor al Arte y el amor á Navarra"¹⁰. Esta asociación generada de manera automática, entre el proyecto y el establecimiento fotográfico, debió ser un hecho que no pasó inadvertido a Adolf Mas, quien a partir de los años 20 reformula su marca comercial introduciendo la denominación del encargo. El Estudio de Fotografía Mas no sólo pasa, pues, a llamarse Archivo Mas, sino que se convierte, en todo el material publicitario puesto en circulación, en "Repertorio Iconográfico de España

¹⁰ El artículo en cuestión ha sido consultado mediante un recorte del periódico conservado entre la documentación de época del Archivo Mas. Ya que los ejemplares consultables online no incluyen el número en cuestión de la revista, y al no haberse encontrado una copia en papel del mismo, no podemos citar las páginas correspondientes.



4. Volumen I del *Repertorio Iconográfico de España* (IAAH)

Arxiv Mas". Algunos de los más célebres logotipos del establecimiento —entre los cuales consta un dibujo de la serie producida por Ramón Casas— pasaron así por una fase de adaptación a esta nueva marca comercial.

En esta etapa de cambio se inscribe la voluntad de crear una colección específica dentro de su fondo fotográfico, aprovechando el renombre del proyecto que se le había encargado. La dirección del establecimiento, ajena al proceso de integración y contextualización de sus fotografías con otros materiales gráficos, según las necesidades de configuración del proyecto expositivo de 1929, creó su particular Repertorio Iconográfico de España (Fig. 4).

Éste se materializó en un catálogo propio formado por volúmenes y por fichas de consulta autónomas. En el caso de la serie de volúmenes, se trataba concretamente de un conjunto de 13 legajos, inclusivos de material gráfico-textual, adquiribles por entregas. No queda claro si la idea de generar este catálogo hubiera surgido al recibir el encargo o algunos años después de su puesta en marcha, pero sí podemos afirmar que el proyecto ya había arrancado antes del traslado del archivo al domicilio de la calle Frenería. De hecho, en 1920 se remitía la propuesta de adquisición de los volúmenes, en fase de impresión, a la entonces Junta de Museos, la cual, al cabo de un mes y medio desde la recepción formal de la propuesta, rechazaba la oferta alegando que no veía oportuno hacer frente a tal adquisición¹¹. El análisis que he realizado sobre los inéditos borradores originales, y sobre la documentación generada a su alrededor, pone de manifiesto que se trató de un proceso de producción y venta dilatado a lo largo, aproximadamente, de una década. Los citados tomos,

¹¹ Estos hechos aparecen relatados en material epistolar producido entre noviembre de 1920 y enero de 1921. Se trata de documentación no catalogada perteneciente al fondo documental del IAAH.

clasificados bajo una genérica subdivisión¹², se constituían de un índice textual acompañado, en cada volumen, por 50 folios. Las láminas reunían, en cada una de ellas, 25 fotografías referenciadas con los respectivos números de clichés. En relación a la puesta a la venta de este material, el Instituto Amatller conserva actualmente algunas de las carpetas publicitarias destinadas a proporcionar toda la información práctica de cara a posibles compradores (Fig. 5).

Gracias a este material sabemos que, entre otras cuestiones, las tarifas preveían un descuento en la suscripción a los ámbitos clasificados como "grupos" (0,50 céntimos), mientras que la compra por "secciones" suponía un precio ligeramente superior (0,60 céntimos). Según la hoja explicativa, incluida en la misma carpeta publicitaria y redactada utilizando como ejemplo el volumen sobre arquitectura civil, la estructura del catálogo se vertebraba a partir de las siguientes categorías: "Subdivisiones: Vistas generales, Calles y plazas, Edificios (Ventanas, Patios, Techos, Interiores, Varios), Detalles, Especialidades". El contenido del apartado número 1 de la *Nota de precios y condiciones de publicación* resulta ser muy significativo, no sólo en lo relativo a los volúmenes en cuestión, sino también en relación a la oferta general del archivo:



5. Carpeta y material publicitario (IAAH)

12 I. Arquitectura civil (folios 1-50); II. Arquitectura civil (folios 51-100); III. Arquitectura civil (folios 101-150); IV. Arquitectura civil y pintura sobre tabla (folios 151-200); V. Pintura sobre tabla (folios 201-250); VI. Pintura sobre tabla y arquitectura civil (folios 251-300); VII. Escultura civil y religiosa (folios 301-350); VIII. Escultura civil. Pintura sobre tabla, tela y muro (folios 351-400); IX. Pintura sobre tabla, tela, mural, cobre (folios 401-448); X. Arquitectura civil (folios 449-524); XI. Arquitectura, escultura, pintura (folios 525-590); XII. Escultura (folios 591-650); XIII. Escultura; prehistoria (folios 651-736).

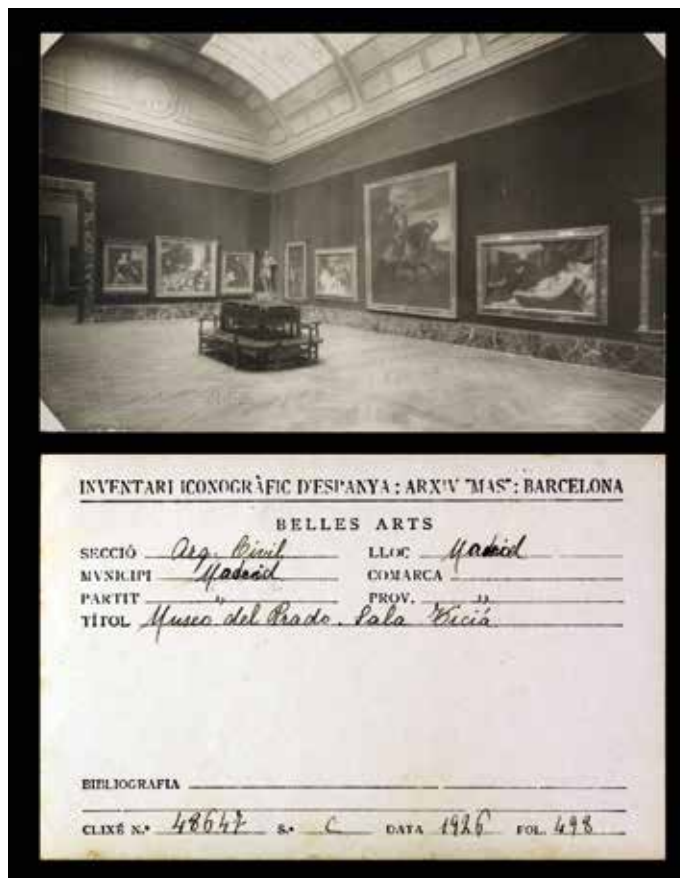
Señor: El ARXIV "MAS" compuesto actualmente por un corpus de negativos fotográficos de 50,000 (en curso de ampliación), se cree en el deber de darlo a conocer a las personas estudiosas por medio de la publicación de un catálogo gráfico. (...) las pruebas llamadas de Estudio acostumbran a tirarse en formato 13 x 18 ó 18 x 24. Derechos de reproducción y publicación reservados. Al hacernos un encargo hay que hacer constar si son pruebas para reproducir o publicar, en cuyo caso remitiremos nuestra nota número 2, explicativa de las condiciones establecidas al efecto. (...) De las pruebas catalogadas podemos hacer ampliaciones al tamaño que se desee, en papeles especiales de diferentes tonalidades, pudiendo obtener verdaderos efectos artísticos. (...) Tenemos montada una sección especial para el servicio de positivos sobre e cristal, para conferencias, y nos encargamos de formar colecciones para enseñar de materias determinadas. Todos los negativos de las series E y E1 son de estereoscopias, de modo que podemos servirlos sobre cristal en los formatos 8 ½ x 17,6 x 13 y verascopio, según convenga. (...) Nos encargamos de la reproducción de obras existentes en los Museos o colecciones particulares, así como de fotocopiar toda clase de documentos (...). El importe del encargo debe incluirse al pedido, adjuntando el de los gastos de envío certificado (...).

Es evidente que esta colección de catálogos nada tiene que ver, más allá de su denominación, con el encargo del Repertorio Iconográfico, no sólo por contener fotografías, como las de Baleares, producidas antes de la recepción del proyecto, sino también por ser un intento de generar un repertorio propio del establecimiento que pudiera servir como material publicitario, de cara a posibles clientes, y al mismo tiempo sacar provecho económico de su venta, ya que, desde un principio, no se concibió para la distribución gratuita. Es importante, además, hacer hincapié sobre la labor del archivo a la hora de generar una clasificación concreta de los volúmenes y la indexación precisa de las piezas, o de los enclaves patrimoniales, que se le iban a incluir, tratándose de una tarea enmarcada más en el sector de la historia del arte que en el propiamente fotográfico. El caso más esclarecedor al respecto es representado por uno de los volúmenes dedicados a la pintura sobre tabla (folios 201-250), ya que en él se hace servir una periodización propia de los estudios patrimoniales, incluyendo piezas de los siglos XV, XVI, XVII y XVIII, aunque en algunos casos desviándose de la rígida organización cronológica y reagrupando obras de distintos siglos en un mismo ámbito. Se trata de un hecho que no debe sorprender, ya que es-

tamos hablando de un archivo especializado en bienes patrimoniales en el que sus trabajadores no eran especialistas en historia del arte, pero sí colaboraban constantemente, y ejecutaban su trabajo, a partir de las directrices proporcionadas por los expertos en la materia, siendo estos últimos, además, sus principales clientes.

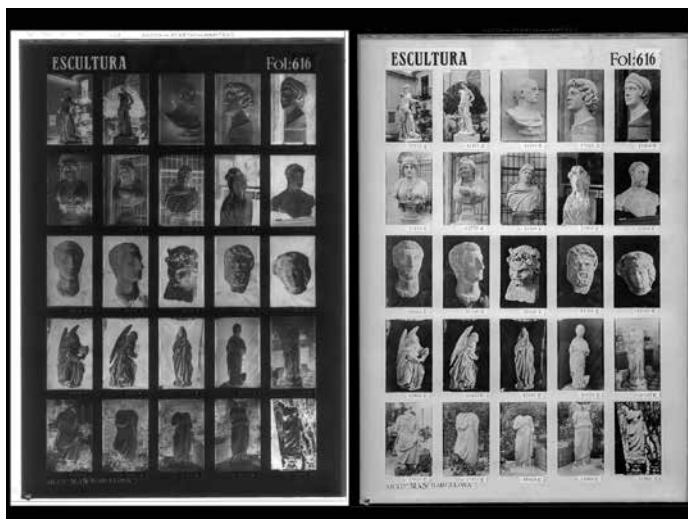
Es evidente, de hecho, que esta obra catalográfica se concibió para dirigirse esencialmente a los especialistas del sector patrimonial (historiadores del arte, arquitectos, arqueólogos, coleccionistas, centros museísticos, etc.).

Como ya se ha mencionado, las imágenes presentes en dichas láminas se correspondían a unas fichas fotográficas autónomas que presentaban algunas variaciones respecto a las fichas de consultas estándar, pero basándose en la misma idea de elemento gráfico/textual¹³. De hecho, en el anverso constaba la fotografía y en el reverso la información sobre el monumento y la referencia al folio del catálogo correspondiente (Fig. 6). Así que, a partir de la creación de esta colección específica, en los archivadores para la consulta convivían en duplicado, o se flanqueaban, las fichas “clásicas” y las del Repertorio.



6. Ficha de consulta (anverso y reverso) de la “Sala Tiziano” del Museo del Prado, © IAAH (C-48647 / 1926)

¹³ El contenido de estas láminas, que cuentan con una superficie de 21 x 15 cm, se ha generado a partir de un collage de imágenes, incluyendo título general y pies de fotos, fotografiado luego en su conjunto. Cada hoja está impresa, además, directamente sobre papel fotográfico. En el marco de nuevos procesos de catalogación, recientemente hemos identificado dos cajas, contraseñadas por los números 6 y 7, en las que se conservan los negativos (nitrados) a partir de los cuales se originaron dichas láminas, concretamente de la 501 a la 735 (Fig. 7).



7. Negativo del folio 616 y respectivo positivado digital (IAAH)

Desde un punto de vista general, sobre el alcance de esta obra no tenemos datos concretos, por lo que no podemos elaborar un gráfico que nos permita poner en evidencia el grado de divulgación y los ámbitos en que se llevó a cabo la suscripción del catálogo. El hecho de que se llegaron a confeccionar un total de 13 volúmenes nos indica que, más allá de si se confirmaron o no las expectativas de la dirección del archivo, algo de éxito tuvo que tener llegando, por lo menos, a cubrir la inversión económica que había supuesto una publicación de estas características.

Paralelamente se había generado un nuevo formato de venta de reproducciones vinculadas a al proyecto. El material comercializado se acompañaba por una cartulina (25,5 x 20 cm) que incluía en su anverso la reproduc-

ción fotográfica y en su reverso los datos sobre la imagen (cliché, serie, fecha; lugar, municipio, comarca, partido, provincia; descripción, bibliografía); en su zona superior aparecía, además, el mismo logotipo incluido en los legajos del catálogo del Repertorio (Fig. 7).

3.1 El Repertorio Iconográfico de España y su exposición de 1929

El resultado de décadas de documentación itinerante, materializado en el fondo del archivo y en su catálogo del Repertorio, se expuso, además, a través de una muestra de excepcional riqueza visitable en el marco de la Exposición Internacional del 29, en las salas del Palacio de Proyecciones. El título de *Repertori Iconogràfic d'Espanya Arxiv Mas*, dado a la muestra, lejos de ser un mero guiño al proyecto que se le había encargado en 1915, tenía la intención de publicitar la trayectoria profesional del establecimiento mediante un conjunto de 669 fotografías. No queda ninguna referencia en la documentación sobre el espacio exacto ocupado por el archivo en el citado palacio, aunque un análisis comparativo entre el plano del inmueble y

las tomas fotográficas de la instalación inducen a pensar que se tratara de la galería C del citado inmueble. Estas mismas fotografías, que nos presentan unas vistas generales de los paneles expositivos, nos permiten una aproximación a la estética de la muestra y a las elecciones formales adoptadas para su montaje. Las imágenes, de distinto tamaño y dispuestas paralelamente en seis paneles horizontales —tres por cada lado del espacio destinado a la muestra— aparecen distribuidas en cinco filas paralelas. Las que ocupan la franja superior, de mayor tamaño, se presentan al espectador inclinadas siguiendo el modelo de las exposiciones de pintura (Fig. 8). Llama mucho la atención el hecho de que algunas de las imágenes de mayor tamaño no reproduzcan bienes artísticos y arquitectónicos, tratándose de fotografías de tipos o de indumentaria tradicional. Queda patente, por lo tanto, la concepción de una exposición basada en la idea de patrimonio cultural desde una perspectiva muy amplia, que permitiera englobar el concepto de identidad nacional de manera genérica, desde la vertiente artística a la folclórica.

Este recorrido expositivo culminó con la publicación, en 1930, del *Catálogo de la Exposición de Fotografías del Archivo «Mas»*, un volumen concebido como memoria publicitaria póstuma de la muestra y no como guía destinada a los espectadores que acudían a visitarla. La introducción que aparece al principio de la publicación, en la que se afirma “El Archivo «Mas» integrado actualmente por un corpus de negativos fotográficos de más de 75,000 (en curso de ampliación) clasificado como el primero de Europa (...)”, demuestra el fin meramente publicitario del catálogo, siendo este último un elemento esencial, junto a las imágenes que documentan el espacio físico, para analizar los criterios de selección de las reproducciones expuestas.

A nivel de contenidos, el catálogo se divide entre texto e imágenes. De la página 5 a la 32 nos encontramos con un índice completo de las fotografías expuestas (nú-



8. Exposición de fotografías del Archivo Mas en el Palacio de Proyecciones, © IAAH (C-60629 / 1929)



9. Ejemplos de fotografías expuestas: tipo de Barruera - Lérida (C-38907, 1922) y Perfecto Feijoo en Pontevedra vistiendo indumentaria tradicional (C-28332, 1919) © IAAH

mero de negativo y título) para luego seguir con el apartado de “grabados”; este último contiene 14 imágenes (fotograbados) cuya función es enseñar una muestra de las tomas más significativas presentes en la exposición¹⁴ (Fig. 9).

A la vez que se celebraba esta muestra en Barcelona, el delegado principal del archivo, Pelai Mas, se encontraba trabajando en la paralela *Exposición Iberoamericana de Sevilla*. Su labor en la ciudad andaluza tendría como fruto una amplia documentación del recinto ferial y la producción de un repertorio paralelo, mucho más modesto, que se incorporaría a la amplia colección de esteoscopías del establecimiento (Fig. 10).



10. Catálogo *Exposición Ibero-Americana de Sevilla* 1929-1930, © IAAH

Conclusiones

Las ya citadas palabras de Folch y Torres, en memoria de Adolf Mas, publicadas al mes siguiente de su fallecimiento, no dejan dudas sobre el papel primordial jugado por el fotógrafo, y por su archivo, en la construcción de un inventario fotográfico referente al patrimonio artístico y cultural del país.

Como recuerda el mismo historiador del arte, ya antes de la recepción del encargo del Repertorio Iconográfico, Adolf Mas se había esforzado para que desde su establecimiento se pudiera cubrir la creciente demanda de material fotográfico sobre patrimonio histórico-artístico local. Se trataba de una preocupación que, aunque se la haya querido interpretar bajo el aura de “obra patriótica”, se movía impulsada

14 Según los pies de fotos se trata de: Barroera (Lérida) — Tipos del país (Fig. 9); Guisando (Ávila) — calle típica; Granada — gitana del Albaicín; Granada (La Alhambra) — patio de Arrayanes; Salamanca — Torre del Gallo; Tarragona (catedral); Córdoba (La mezquita); San Martín de Provenzales (Barcelona) — Masía Can Canal; Sangüesa (Navarra) — calle mayor y entrada a la plaza; Combarro (Pontevedra) — una calle; Palma de Mallorca — patio de Casa Oleza; Candelario (Salamanca) — Patio de entrada al pueblo; Vilassar de Dalt (Barcelona) — cocina del castillo; Valderrobres (Teruel) — calle del Asparràs. No queda documentada la modalidad de financiación de este catálogo, aunque lo más plausible sería que se tratara de autofinanciación por parte del archivo, pero no podemos descartar la posible intervención en su publicación de otras entidades vinculadas a la exposición del 29.

por intereses económicos, ya que un establecimiento fotográfico de estas características no podía subsistir de los anhelos nacionalistas y necesitaba tener ciertos ingresos para seguir con su labor.

La recepción del encargo del Repertorio a mediados de los años 10 significó, en mi opinión, un salto cualitativo y cuantitativo, desde un proyecto inventarial regional, puesto en marcha por el establecimiento poco después de su fundación, a uno nacional. El peso que ejerció dicho encargo en la consolidación del Archivo Mas es de extrema relevancia, ya que, sin su empuje económico, el establecimiento no hubiera podido alcanzar el nivel productivo que le permitió consolidarse, en los años 20, como el principal estudio fotográfico de Europa especializado en obras de arte, por número de clichés producidos. A este estímulo económico se sumaría posteriormente, sobre todo a partir de la mitad de los años 20, el impulso procedente de los investigadores norteamericanos.

A raíz de lo relatado, podemos concluir que el proyecto del Repertorio Iconográfico de España, y en su conjunto el inmenso fondo fotográfico generado por el Archivo Mas, a lo largo de más de 30 años de actividad, ha marcado, indudablemente, la manera de ver y aproximarse al patrimonio nacional, creando un imaginario visual sobre una España monumental que va más allá del sector del arte. El Archivo Mas es el establecimiento fotográfico que se adentró en las ciudades modernas y, a la vez, en las realidades rurales, en sus tradiciones y sus innovaciones, llegando a la constitución de un inventario completísimo sobre el patrimonio cultural del país. Es por esta razón que, en su muestra enmarcada en la exposición del 29, bajo la denominación de "Repertorio Iconográfico de España", a la misma altura de los grandes monumentos nacionales, como La Alhambra o la Torre del Gallo de Salamanca, se colocaron las mujeres gitanas de Granada o los tipos de Barroera. Por todo ello, podemos afirmar que la memoria visual del país, custodiada en el fondo Mas, es una memoria incluyente, en la que se nos revelan, fotográficamente, los matices culturales de territorios muy diversos, ofreciendo, a distintos tipos de receptores, desde el especialista al *amateur*, una ventana abierta a este mismo patrimonio.

Bibliografía

Butlletí dels museus d'art de Barcelona (1937). Vol. 7, Núm. 68. Barcelona: Comissaria General De Museus.

- CARALT, D. (2016). "Llum, turisme i projecció internacional de l'Exposició del 1929" en Palou Rubio, S. (Coord.). *Destinació Bcn: història del turisme a la ciutat de Barcelona*. Barcelona: Efados, pp. 215-227.
- Catàleg de la exposició de fotografies de l'Arxiu Mas* (1930). Barcelona: Artes gráficas S. A.
- GIVEN, J. A. (1926). "Barcelona y sus alrededores" en *El Constructor. Revista mensual de vulgarización técnica*, 36. Barcelona: Tip. Occitania, pp. 693-697.
- MALLART, L. (2018). "From Electricity to the Photo Archive. National Identity and the Planning of the 1929 Barcelona International Exhibition" en Hochadel, O. *Urban Histories of Science. Making Knowledge in the City, 1820-1940*. Nueva York: Routledge, pp. 208-226.
- PÉREZ ESCOLANO, V. (1994). "Sevilla y Barcelona. Las Exposiciones de 1929 en España" en ANTONIO SÁENZ, T. (Coord.). *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 1401-1414.
- PERROTTA, C. (2018). *De la toga a la cámara fotográfica: Adolf Mas Ginestà (1860-1936)*. *Innovación archivística al servicio del arte románico*. Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.
- RODRÍGUEZ MOLINA, M^a. J., SANCHÍS ALFONSO, J. R. (2013). *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*. Valencia: Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia.
- RUBIO SALA, E. (1917). "La Exposición internacional de Industrias Eléctricas y General Española de Barcelona" en *La construcción moderna*, 12. Madrid: Imp. A. Marzo, pp. 141-144



PROYECTO DÉCADAS

A. Candel Ferrero, J. Cantos Lorente, J. L. García del Rey, F. Micó Sánchez,
R. Piqueras García, M. J. Sánchez Uribelarrea

Colectivo Fotográfico de Almansa

doi.org/10.18239/coe_2021_156.19

Resumen

El "Proyecto décadas" nació en el otoño de 2015 entre un grupo de miembros de la Universidad Popular de Almansa, el Archivo Municipal y de voluntarios del mismo, con la finalidad de publicar una colección de libros de fotografía de las décadas comprendidas entre 1900 y 1960. En ellos, las imágenes tienen que estar respaldadas por un pie de foto minuciosamente documentado a través de la bibliografía publicada, hemerotecas, tradición oral y documentación del Archivo Municipal. El primer ejemplar presentado en el VIII Encuentro de Historia de la Fotografía aborda la conflictiva década de los años treinta, y es el modelo a seguir en las restantes.

Palabras clave: Almansa, Historia de la fotografía, tradición oral, Archivo Municipal.

Abstract

The "Project decades" was born in the fall of 2015 among a group of members of the Popular University of Almansa, the Municipal Archive and its volunteers, with the aim of publishing a collection of photography books from the decades between 1900 and 1960. In them, the images have to be supported by a photo caption meticulously documented through the published bibliography, newspaper archives, oral tradition and documentation of the Municipal Archive. The first issue presented at the VIII Meeting on the History of Photography addresses the conflictive decade of the 1930s, and is the model to follow in the rest.

Keywords: Almansa, History of photography, oral tradition, Municipal Archive.

Introducción

Decimos habitualmente que una imagen vale más que mil palabras, pero con estas se ha contado de forma tradicional la historia, apoyándose, eso sí, con imáge-



1. Empleadas de la fábrica de calzado de Eugenio del Rey

nes. El proyecto que iniciamos con la publicación de *Almansa 1930-1939* pretende revertir el orden, partiendo de la imagen utilizaremos la palabra escrita, de archivos y publicaciones, como soporte para llegar al objetivo de conseguir Imágenes con historia. También haremos uso de la palabra hablada, la tradición oral, que pocas veces hemos oído y recuperado con el propósito de documentar la, en apariencia, frialdad de una fotografía.

El objetivo del proyecto no es publicar libros de fotografías convencionales sino insertar en cada imagen información extensa sobre la vida de la ciudad en cada década, en sus facetas política, económica, social o cultural. Es por ello del subtítulo de portada "Imágenes con historia". Finalizado el primer volumen, corres-

pondiente a la conflictiva década de los años treinta del pasado siglo, prototipo que servirá para los restantes, hemos iniciado el trabajo para la segunda entrega dedicada a los años veinte, simultaneando con la preparación del correspondiente a los años cuarenta (Fig. 1).

1. Metodología de trabajo

1.1. Exposición fotográfica

El primer paso consiste en la selección del material fotográfico disponible en el Archivo Municipal, procedente de donaciones de particulares o de la recuperación llevada a cabo por los voluntarios de este organismo. Con ello se pretende buscar las imágenes más representativas y de mejor calidad que reflejen la vida del municipio en esta etapa cronológica. La selección es llevada a paneles en cartón pluma, en gran formato expuestas en la Casa de Cultura.

Durante un mes pueden ser vistas por el numeroso público que concurre a este tipo de eventos. Los datos estadísticos de visitantes a las exposiciones de la Casa de Cultura durante el año 2015 nos indican que esta fue la exposición más visitada.

La sala de exposiciones cuenta con un becario encargado de vigilar la sala y realizar las estadísticas, con él contamos para implicar a los asistentes a participar en la identificación de personas, espacios, cronología o acontecimientos, mediante fichas individuales de cada una de las imágenes que recogen las aportaciones orales. La muestra, a su vez, sirve como reclamo para la aportación de nuevos materiales.

La labor de ampliar el archivo fotográfico, mediante donaciones o copia, se realiza en las dependencias del Archivo Municipal, escaneando y abriendo una ficha con la información puntual de cada imagen: formato, donante o propietario, autor de la fotografía e identificación de todos los detalles posibles: datación, personajes que aparecen, lugar y acontecimiento recogido (Fig. 2).

1.2. Curso de reconocimiento

Una vez realizada la exposición se descartaron varias fotografías por no pertenecer a la década, hecha esta primera selección y recibidas más aportaciones era imprescindible datar, y reconocer el material seleccionado, para ello junto con la Universidad Popular lanzamos un curso de reconocimiento de fotografías. Así se llamó y se publicitó. Con una duración trimestral, e impartido por voluntarios del Archivo, tuvo lugar en las dependencias de la Casa de Cultura un día a la semana. Participaron una veintena de personas, en su mayoría mayores de sesenta años, a los que se les proyectaba las imágenes de la exposición, las recogidas a partir de la misma y las que fueron apareciendo durante la duración del curso. Se consiguió identificar imágenes dudosas en cuanto a lugar, cronología precisa y personas que aparecían. Los participantes fueron, a su vez, importantes enlaces para llegar a nuevos fondos.

Para las primeras décadas del siglo la duración del curso se prevé menor, al reducirse la posibilidad de encontrar participantes que pueda realizar la labor de identificación buscada. Conforme avancemos la centuria los cursos mantendrán su carácter trimestral, ocupando una parte importante del tiempo de cada jornada a guardar la información en las fichas individuales (Fig. 3).



2. Vista de la exposición fotográfica realizada en 2015 en la Casa de Cultura



3. Banda de música, una de las imágenes con las que se trabajó en el curso de reconocimiento

1.3. Selección de imágenes para la publicación

Ya que el objetivo de cada libro publicado es dar la visión de conjunto de una década lo más amplia posible, la selección de imágenes es fundamental. La calidad es un punto de partida básico. Utilizamos para ello las colecciones de tarjetas comercializadas durante la época. En este sentido, en el primer ejemplar, ya editado, aparecen las magníficas fotografías de carácter turístico realizadas entre 1927 y 1936 por el portugués Antonio Passaporte para el fondo Loty, parte del cual fue adquirido en 2002 por el Ministerio de Cultura. En ocasiones son utilizadas otras de inferior calidad pero que aportan un testimonio clave para la comprensión del momento. Es el caso de

las facilitadas por el hijo de un brigadista internacional, que tras visitar la ciudad envió dos fotografías hechas por su padre en las que pueden verse la acumulación de material artillero durante la guerra civil en el jardín de la Casa Grande, y la gran puerta lateral abierta en la iglesia de la Asunción, entonces almacén de las Brigadas. Para no descompensar el volumen de los distintos ejemplares partimos de que el número de imágenes oscilará en torno a las doscientas (Fig. 4).

1.4. Documentación utilizada en los textos

Contamos con la bibliografía publicada hasta el momento de la localidad y de la provincia, así como de manuales básicos para la elaboración de las tablas cronológicas a nivel nacional e internacional.

Uno de los problemas con los que nos encontramos al elaborar las fichas es la comprobación de los datos que habían sido aportados de forma oral. Para ello cada fotografía fue comprobada con la posible documentación escrita que aporta el Archivo Municipal: Actas de plenos, en las que se recogen los acuerdos más importantes que adoptan las distintas corporaciones municipales. Los libros de cuentas nos dan



4. Iglesia de la Asunción y patio de la Casa Grande vistas desde el castillo

una información precisa de los gastos efectuados por el consistorio tanto en reparaciones, obras públicas, o compras de bienes muebles e inmuebles, así como los ingresos obtenidos de impuestos o subvenciones estatales. Las matrículas industriales son una valiosa fuente para conocer los negocios locales, dónde estaban situadas, sus titulares y las bases de cotización. Los libros de quintas permiten conocer el año de nacimiento de muchos personajes masculinos, el servicio militar y en este periodo concretamente las movilizaciones durante el periodo bélico. Los padrones municipales aportan por una parte el cambio de denominación de las calles y de las perso-



5. Ambulancia de la Cruz Roja de Almansa en Sevilla en 1939

nas que vivían en una determinada casa singular. Las hemerotecas. En el caso de la revisión de la prensa de la época ha dado interesantes datos de ámbito nacional y provincial. Así, la fotografía en la que aparece una ambulancia de la Cruz Roja local en el parque María Luisa de Sevilla fue constatado a través de la hemeroteca del ABC. El 24 de septiembre de 1939 aparece que en el desfile celebrado en la capital gaditana "estuvieron las ambulancias de Madrid, Pontevedra, Barcelona, (...) Almansa, Vitoria, Segovia, Zaragoza y Alcoy".

La existencia en el Archivo local o en las colecciones privadas de materiales relacionados con fotografías puntuales ha dado buen juego para completar la información: planos, carnés, monedas, invitaciones a actos públicos, carteles (Fig. 5).

2. Almansa 1930-1939

Es el primer título de la colección al que seguirá el correspondiente a la década de los años veinte, cuya elaboración ha comenzado, y el de los cuarenta. El resultado obtenido es el fruto de tres años de laborioso trabajo, incluyendo algún parón en momentos en el que se dudaba del camino que se estaba siguiendo. La estructura a la que se ha llegado servirá de base para las restantes publicaciones. La idea original era hacer una historia de la ciudad a través de la fotografía, lógico hubiese sido comenzar con los inicios de esta pero nos decantamos por la década de los años treinta porque contábamos todavía con personas vivas que pudiesen identificar y aportar materiales. Por ello y una vez realizada esta primera publicación se está trabajando en la década anterior y posterior. (Fig. 6).

2.1. Portada

Llegar a la definitiva costó pasar por nueve alternativas previas. La utilizada lo fue en virtud de la calidad y del motivo recogido: retrato colectivo, realizado en el jardín de la Glorieta, con un grupo de guardias de asalto de la localidad y del último alcalde republicano. Escena que creíamos resumía perfectamente la década que trataba el libro (Fig. 7).

2.2. Cronología

Para encuadrar los acontecimientos locales dentro de lo que está aconteciendo a nivel internacional y nacional se han elaborado unos cuadros anuales utilizando tres columnas. La información local recoge datos variados procedentes de las fuentes directas del Archivo Municipal, algunos de tipo cultural o socioeconómico que difícilmente podrían adjuntarse en las imágenes seleccionadas. Este cuadro inicial sitúa al lector en un contexto más amplio del meramente local. Elaborado de forma telegráfica y conteniendo acontecimientos políticos, sociales y culturales, junto con pequeñas miniaturas fotográficas para aligerar texto, facilita una rápida visión del momento (Fig. 8).



6. La plaza de Santa María a principio de los años 30



7. Portada del libro 'Almansa 1930-1939'



8. Un ejemplo de la cronología anual publicada



9. Plano de Almansa de 1931

2.3. Plano

La inclusión de un plano de 1931, conservado en el Archivo, no es mera casualidad, sino que busca fijar los límites espaciales de la ciudad durante la década y, a la vez, servir de ayuda para situar el continuo cambio de callejero en esta conflictiva etapa. En un cuadro se recogen las equivalencias de las denominaciones de la época de la monarquía, república, guerra y comienzos del franquismo (Fig. 9).

2.4. Imágenes

El libro consta de unas doscientas imágenes, en cuya selección se han seguido los criterios expuestos con anterioridad. Las diferencias de tamaño entre ellas obedecen no sólo a cuestiones de calidad o definición, sino también a estrategias buscadas. Junto a fotografías a doble página o en una página, aparecen otras a tamaño más reducido, en este caso relacionadas entre sí; en esta opción, aparecen también documentos del Archivo relacionados con las fotografías a las que acompaña. Todas las fotografías han sido retocadas y algunas restauradas para conseguir una uniformidad, aunque estas pueden ser consultadas en su forma original en el Archivo (Fig. 10).

2.5. Texto

Respecto a ellos, ya se ha comentado la importancia del papel que juegan y la procedencia de la información, es cierto que no tienen una extensión regular, en



10. Ejemplo (sin retocar) de una de las imágenes originales con la que hemos trabajado



11. Ejemplo de maquetación de una página del libro

ocasiones demasiado breves y otras tal vez bastante extensos. En el último caso, no queríamos dejar en el olvido aspectos interesantes de la que fue la vida cotidiana de la época, los principales acontecimientos políticos y económicos. Ardua tarea fue incluir información que considerábamos básica en el texto y que, a su vez, encajara con la fotografía puesto que no se trata de realizar un simple pie de foto en el que se describe con menor o mayor detalle la imagen que aparece. Y todo ello unido a la intención de mantener una determinada estética en la maquetación en la que se conjugara texto e imagen sin que predominara excesivamente uno sobre la otra (Fig. 11).

Bibliografía

- ALBERTOS MARTÍNEZ, L. (2016). *Almansa, esa desconocida*. Almansa: Cuadernos del Archivo Núm. 4, Ayuntamiento de Almansa.
- BALLESTEROS CASTILLO, F. (2006). *Las Brigadas Internacionales. De Thorez a Togliatti pasando por Tito*. Madrid: San Martín.
- CORTÉS IBÁÑEZ, E. (2008). *El cine en Almansa en el siglo XX*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- FUSTER RUIZ, F. (1985). *La guerra. Las Brigadas Internacionales*. Albacete.
- GIL HERNÁNDEZ, E. (2008) "Entre búnkeres, trincheras y refugios antiaéreos: el patrimonio arqueológico de la Guerra Civil en Almansa" en *Jornadas de estudios locales*, 7. Almansa: Asociación Torre Grande, Ayuntamiento de Almansa, pp. 131-164.

- GÓMEZ CORTÉS, J. (2006). *José Conde (1877-1970)*. s.l.: Almad, Ediciones de Castilla-La Mancha.
- (2008). "José Hernández de la Asunción: último alcalde democrático de Almansa en la II República (1936-1939)" en *Jornadas de estudios locales*, 7. Almansa: Asociación Torre Grande, Ayuntamiento de Almansa, pp. 215-245.
- HERNÁNDEZ BRAVO, J. R. y HERNÁNDEZ BRAVO J. A. (2004). *Pedro de la Asunción Véliz. Pastor y poeta*. Almansa: Cuadernos de estudios locales Núm. 16, Asociación Torre Grande, Ayuntamiento de Almansa.
- HERNÁNDEZ CUTILLAS, A. (2010). *Las calles de Almansa*. Almansa: Ayuntamiento de Almansa.
- (2014). *Almanseños*. Almansa: Ayuntamiento de Almansa.
- HERNÁNDEZ PIQUERAS, J. L. (2008). "La Guerra Civil en Almansa" en *Jornadas de estudios locales*, 7. Almansa: Asociación Torre Grande, Ayuntamiento de Almansa, pp. 71-130.
- (2017). "La vida cotidiana en la Almansa de la II República" en *Jornadas de estudios locales*, 12. Almansa: Asociación Torre Grande, Ayuntamiento de Almansa, pp. 369-442.
- HURTADO CUEVAS, V. (2013). *Las Brigadas Internacionales. Atlas de la Guerra Civil española*. Barcelona: DAU.
- LÓPEZ MEGÍAS, F. R., ORTIZ LÓPEZ, M. J. (2000). *José Conde García, biografía y obra poética*. La Alberca (Murcia).
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, J. R. (2015). *Historia del vino en Almansa. Análisis del proceso de industrialización y sus repercusiones*. Almansa: Cuadernos del Archivo Núm. 2, Ayuntamiento de Almansa.
- ORTIZ HERAS, M. (1996). *Violencia política en la II República y el primer franquismo*. Madrid: Siglo XXI.
- (1999). "Almansa durante la dictadura franquista: política y sociedad en la posguerra" en *Jornadas de estudios locales*, 1. Almansa: Asociación Torre Grande, Ayuntamiento de Almansa, pp. 103-128.
- (2008). "Violencia política y represión en Almansa durante la II República y el primer franquismo" en *Jornadas de estudios locales*, 7. Almansa: Asociación Torre Grande, Ayuntamiento de Almansa, pp. 165-184.
- PEREDA HERNÁNDEZ, M. J. (2013). *Almansa desde los Reyes Católicos hasta la Transición*. Almansa: Asociación Torre Grande, Ayuntamiento de Almansa.

- PEREDA HERNÁNDEZ, M. J. (2017). "Republicanos en Almansa: la agrupación municipal de Izquierda Republicana" en *Jornadas de estudios locales*, 12. Almansa: Asociación Torre Grande, Ayuntamiento de Almansa, pp. 133-367.
- PIQUERAS GARCÍA, R., GÓMEZ CORTÉS, J., SÁNCHEZ URIBELARREA, M. J. (1999). "Orígenes de la industria del calzado en Almansa" en *Jornadas de estudios locales*, 1. Almansa: Asociación Torre Grande. Ayuntamiento de Almansa, pp. 39-60.
- PIQUERAS GARCÍA, R., SÁNCHEZ URIBELARREA, M. J. (2014). *De Asilo a Residencia (1844-2014). Ciento treinta años de las monjas en Almansa*. Almansa: Cuadernos del Archivo Núm. 1. Ayuntamiento de Almansa.
- REQUENA GALLEGU, M. (1999). "Cambio Social y orientación del voto hacia la izquierda en Almansa (1900-1936)" en *Jornadas de estudios locales*, 1. Almansa: Asociación Torre Grande, Ayuntamiento de Almansa, pp. 61-101.
- REQUENA GALLEGU, M. (1999). "Albacete, base de reclutamiento e instrucción de las Brigadas Internacionales" en *Al-Basit: Revista de Estudios Albacetenses*, Núm. extra 1. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, pp. 63-84.
- (2004). "Las Brigadas Internacionales. Una aproximación histórica" en *Ayer (Asociación de Historia Contemporánea)*. Madrid: Asociación de Historia Contemporánea, Marcial Pons, pp. 11-36.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J., SÁNCHEZ TORRES, P. (2008). "Víctimas todavía" en *Jornadas de estudios locales*, 7. Almansa: Asociación Torre Grande, Ayuntamiento de Almansa, pp. 247-253.
- SEPÚLVEDA LOSA, R. (2003). *Republicanos tibios, socialistas beligerantes. La república social inviable. Albacete (1933-1936)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- SEPÚLVEDA LOSA, R. (2008). "Almansa durante la II República" en *Jornadas de estudios locales*, 7. Almansa: Asociación Torre Grande, Ayuntamiento de Almansa, pp. 24-70.
- VICENS VIVES, J. (2012). *España contemporánea (1814-1953)*. Barcelona: Acantilado.
- VILLAVERTE GUILLÉN, F., PIQUERAS GARCÍA, R., GÓMEZ CORTÉS, J. (1985). *Almansa. Imágenes de un pasado (1870-1936)*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses.
- VV. AA. (1943). *Causa general. La dominación roja en España*. Madrid: Ministerio de Justicia.
- VV. AA. (1986). *Crónica del siglo XX*. Barcelona: Plaza & Janés.



LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y EL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Beatriz Sánchez Torija

Museo Nacional del Prado. Área de Educación

doi.org/10.18239/coe_2021_156.20

Resumen

El Museo Nacional del Prado es uno de los organismos culturales más longevos del panorama español, que en el 2019 conmemora sus dos siglos de vida. La imagen fotográfica se erige como una excelente compañera para rastrear el pasado y el presente de esta institución, entendida como *casa de las musas* y sentida como patrimonio colectivo de todo un país.

La fotografía surge dos décadas después de la inauguración del entonces denominado Real Museo de Pintura (1819) y, pocos años después, ya pueden encontrarse las primeras imágenes de la pinacoteca. La fotografía ha estado muy vinculada al Museo prácticamente desde su creación y, a través de ella, conocemos la historia del edificio y de las obras que atesora, la evolución de la arquitectura y la museografía, así como la presencia del público que puebla las salas del Museo y su entorno exterior circundante. Pero las imágenes del Prado son mucho más, y han sido utilizadas como reclamo turístico desde hace décadas y, en los últimos años, además, han estado directamente unidas a la "marca España".

El Museo del Prado es un verdadero símbolo que se muestra al mundo como paradigma de nuestro gran acervo cultural, a través de la imagen fotográfica.

Palabras clave: Museo, Prado, Bicentenario, fotografía, imagen, patrimonio.

Abstract

El Museo del Prado is one of the oldest cultural organization of the Spanish scene, which in 2019 celebrates its two centuries of life. Photography stands as an excellent partner to trace the past and present of this institution, understood as *house of muses* and felt as collective heritage of a country.

Photography comes two decades after the inauguration of the former Real Museo de Pintura (1819) and, few years later, the first images of the art gallery could be

seen. Photography has been closely linked to the Museum since its creation and, through it, we know the history of the building and works of art containing, the evolution of architecture and museography, as well as the presence of public that fill the rooms of the Museum and its outside environment.

But Prado images are much more, they have been used as a tourist attraction for decades even last years have been directly linked to the "Brand Spain".

El Museo del Prado is a real symbol shown to the world as paradigm of our great knowledge through the photography.

Keywords: Museum, Prado, Bicentennial, photography, image, heritage.

Tras la creación del *Musée du Louvre* en 1793 y el *British Museum* en 1795, en varios países europeos comenzó a generarse la necesidad de crear instituciones que albergasen sus tesoros artísticos; España no permaneció ajena a ese sentir ilustrado y, tras varios intentos fallidos, el 19 de noviembre de 1819, abrió sus puertas al público el Real Museo de Pinturas, costado íntegramente por el rey Fernando VII. Así surgía la institución cultural más importante de España, que en 2019 conmemora su Bicentenario.

En las páginas de *La Gaceta de Madrid* del 18 de noviembre de 1819 se anunciaba la apertura —al día siguiente— del nuevo Museo mediante una breve reseña escrita. Aunque no tenemos constancia gráfica de cómo era el Museo en estos años iniciales, sabemos que en él se exponían únicamente pinturas, ubicadas en las salas altas del cuerpo norte y en el espacio que da acceso a la Galería Central (PORTÚS, 2018: 36). Poco después, el Museo cambió su denominación y comenzó a llamarse Real Museo de Pintura y Escultura en 1838, si bien la escultura ya formaba parte de las colecciones desde algunos años antes y se exponía al público en la planta baja del edificio (LEÓN, 1993: 21).

Las primeras imágenes del Real Museo pertenecen también a esa década y se concretan en una vista interior de la rotonda —espacio de entrada que actuaba a modo de antesala de la galería principal— que fue pintada por Pedro Kuntz (Fig. 1), y varias vistas exteriores del edificio realizadas por Fernando Brambila. Todas estas pinturas se litografiaron en el Real Establecimiento Litográfico de Madrid y se publicaron con el título de "Colección de vistas de los sitios reales", hacia 1833 (VEGA, 1992: 17, 279, 280). Las estampas tuvieron una gran aceptación, contribuyeron a difundir la imagen del Museo y fueron el antecedente directo de la fotografía.

En 1848 William Stirling Maxwell —un erudito escocés apasionado por España— publicó su *Annals of the artist of Spain*, el que está considerado el primer libro de historia del arte con reproducciones fotográficas a partir de estampas de importantes obras artísticas. Resulta curioso comprobar cómo el grabado y la fotografía, dos técnicas tan relacionadas —y a la vez tan distantes—, confluyen en este magnífico trabajo en el que Stirling seleccionó cuidadosamente los ejemplares de su colección de estampas para que fuesen reproducidos mediante la técnica del calotipo por Nicolaas Henneman —antiguo ayudante de William Henry Fox Talbot— que se encargó de realizar en su taller las fotografías y las copias para la edición del citado libro (MACARTNEY Y MATILLA, 2016). Se editaron cincuenta ejemplares, de los que actualmente sólo se conoce el paradero de unos veinticinco, y uno de ellos se conserva en el Gabinete de Dibujos y Estampas del propio Museo. Incluso si estos papeles a la sal no reproducen la obra original sino una estampa de la misma, puede considerarse que esta es la primera vez que piezas de la colección del Prado como *Los niños de la concha*, de Murillo o *Retrato que se supone de la mujer de Velázquez* —actualmente titulado *Sibila*— de Velázquez fueron reproducidas por un procedimiento fotográfico.

No obstante, el primer artefacto fotográfico cuyo objetivo real era la representación del Museo del Prado es un daguerrotipo panorámico que está firmado por José de Albiñana, fechado el 4 de octubre —onomástica del rey Francisco de Asís— de 1851, y que se conserva en el Archivo General de Palacio¹ (RUIZ, 1999: 36-37). La imagen muestra una visión lateral de la fachada principal del edificio, en la que los detalles arquitectónicos y la presencia de la Guardia Real —acompañada de otros personajes— adquiere un mayor protagonismo. Esta es la primera fotografía conocida del Museo del Prado, y con ella se inauguró una práctica que buscaba elevar el edificio a la categoría de monumento y proyectar la imagen del Museo como gran icono de la cultura espa-



1. Interior de la rotonda del Museo del Prado. Pedro Kuntz y Valentini. 1833. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado [P3117]

¹ Archivo General de Palacio [10197007]. Patrimonio Nacional.



2. *Museo de Pinturas* [Museo del Prado, vista de la fachada oeste o de Velázquez]. Charles Clifford. c. 1860-62. Albúmina. Museo Nacional del Prado [HF00686]

ñola. La daguerrotipia ofrecía ejemplares de una gran calidad, pero producía imágenes únicas. Poco después, otras técnicas que posibilitaban la multiplicidad de la imagen hicieron su aparición, permitiendo así una difusión mayor del motivo representado. Los procesos fotográficos continuaban una tradición iniciada siglos antes por el grabado y se erigían como los principales generadores de imágenes múltiples en la segunda mitad del siglo XIX.

De finales de la década de los cincuenta datan las primeras imágenes fotográficas del Museo que utilizan como soporte el papel. Bien conocidas son las obras de Charles Clifford y Louis de Clercq, o las vistas de algunos estereoscopistas franceses. El inglés Clifford inmortalizó la fachada principal del Real Museo, al menos en tres ocasiones. La primera de las fotografías es un papel a la sal que puede

fecharse en 1853, se conserva en una colección particular y nos remite a los primeros años de su actividad en España (HERVÁS, 2003: 56-59). La segunda vista es una albúmina de 1857 en la que la rampa de tierra, que sirve para acceder al Museo por su parte norte, adquiere un especial protagonismo. Y la tercera imagen que reproduce la fachada principal desde el sur (Fig. 2), muestra las esculturas de dos reyes godos, que durante unos años adornaron los intercolumnios del pórtico dórico y que posteriormente fueron trasladadas a la fachada principal del antiguo Museo del Ejército; se trata de una copia a la albúmina que además está firmada con una rúbrica en tinta azul de Clifford (MATILLA, 2010: 72-73).

La fotografía del francés Louis de Clercq (MATILLA, 2008: 42-44) ofrece un punto de vista similar al de las primeras imágenes del edificio —Albiñana y Clifford

(1857)— y podemos datarla entre 1859 y 1861, mientras que las estereoscópicas editadas por las principales firmas francesas en sus series sobre España reproducen el Museo desde diferentes perspectivas y fueron realizadas en fechas ligeramente anteriores. Las imágenes de Carpentier y los hermanos Gaudin muestran la fachada principal del edificio desde el lado norte; la estereoscópica de Ferrier y Soulier muestra la misma fachada, pero desde el lado sur. Las tres pueden datarse entre 1856 y 1857 (GARCÍA. T. y FERNÁNDEZ, J. A, 2018).

En los años sesenta y setenta el número de imágenes sobre el Museo del Prado aumentó considerablemente. El edificio continuó siendo un reclamo singular para los fotógrafos, pero, además, también empezaron a generalizarse las fotografías de obras de arte. El principal artífice de esta producción fue Jean Laurent, un francés afincado en nuestro país que consiguió crear un gran negocio empresarial —comparable a Alinari en Italia o Braun en Francia— que fue continuado y ampliado por sus sucesores. Uno de los objetivos iniciales de Laurent fue fotografiar, por iniciativa propia, los monumentos y las colecciones de arte presentes en los Museos (PÉREZ, 2006) y, entre sus principales focos de atención, siempre estuvo el Real Museo que, tras la revolución *gloriosa* de 1868 pasó a llamarse Museo Nacional de Pintura y Escultura. La vinculación de J. Laurent con artistas como José de Madrazo, Rafael Benjumea o Manuel Castellano favorecieron el contacto directo del fotógrafo con las piezas artísticas, y la estrecha relación que mantuvo con Federico de Madrazo hizo que, tras ser este nombrado director del Museo en 1860, Laurent tuviese acceso al mismo, sin necesidad de solicitar permisos para la reproducción las obras (DÍAZ, 2016: 240). Son muchas las fotografías de obras de arte que se incluyen en sus catálogos; un análisis de las mismas —y de su correspondiente leyenda— ayuda a entender cuáles eran las pinturas del Museo que, en cada momento, se consideraban más significativas. La primera vez que se incluyeron fotografías de esculturas presentadas de manera individualizada fue en el catálogo de 1879 (FERNÁNDEZ, 2011: 316), una fecha bastante tardía sobre todo si se compara con la pintura.

La cámara del francés retrató las fachadas norte y sur del edificio —hoy conocidas como Goya y Murillo—, la fachada principal —situada al oeste y conocida posteriormente como Velázquez— y, además, varias panorámicas del entorno, en las que puede verse el aspecto del Paseo del Prado y la fuente de Neptuno, en ese momento. A través de estas vistas exteriores se observa cómo las cercanías del Museo fueron poblándose de árboles y plantas, y el momento en el que los jardines

y parterres hicieron su aparición. En la mayoría de las fotografías de Laurent ya pueden verse zonas ajardinadas, al igual que en la imagen de Robert P. Napper de 1863 —fecha en la que este fotógrafo, comisionado de la editorial Frith, recorrió España— (GARCÍA. T. y FERNÁNDEZ, J. A, 2012) o en la de Auguste Muriel de 1864; en ambas, la profusión de vegetación es tal que dificulta —en parte— la vista del edificio, algo que se convertiría en una constante a partir de entonces. La mayor parte de las imágenes del edificio que se efectuaron en las décadas centrales del siglo XIX, lejos de buscar la frontalidad, prefieren elegir un punto de vista algo descentrado para favorecer un mayor efecto longitudinal de la arquitectura y conseguir una mayor belleza en la imagen.

Los interiores del Museo también fueron profusamente recogidos por Laurent, especialmente la galería central, las salas de escultura y la sala de la reina Isabel —actual sala XII—, un espacio sometido a importantes variaciones arquitectónicas en un corto periodo de tiempo y que el francés supo recoger con su objetivo

(PORTÚS, 2018: 100-103). Pero quizá el proyecto más interesante de los realizados por el fotógrafo-emprendario fue la creación del 'grafoscopio' (Fig. 3), una máquina a rotación manual en cuyo interior se insertaba una vista panorámica continua de la Galería Central del Museo del Prado. Es el único ejemplar de estas características que se conoce y constituye un objeto excepcional por su valor documental y artístico. La fotografía que se incluye dentro del mecanismo se compone de 72 tomas numeradas, positivadas en papel albúmina y pegadas sobre un soporte de tela de algodón (MATILLA, J. M. y PORTÚS, J., 2004: 76-77).



3. *Grafoscopio a rotación con el Panorama de la Galería Central del Museo del Prado.* J. Laurent y Cía. 1882-1885. Copias a la albúmina pegadas sobre un soporte de tela de algodón. Museo Nacional del Prado [HF00001]

Durante varios años Laurent, cuyo negocio pasó a llamarse Laurent &

Cía. a partir de 1863 (PÉREZ, H.) fotografió la colección de obras del Museo y también recogió diferentes vistas del edificio, ya fueran exteriores o salas interiores. Comercializó sus imágenes en múltiples formatos —*carte de visite, cabinet, etc.*— y se atrevió también con la fotografía estereoscópica y la fototipia. La inclusión de las fotografías del Museo en los múltiples catálogos de la firma Laurent hizo que esas imágenes contasen con una gran difusión dentro y fuera de nuestras fronteras. Esos catálogos, editados en Madrid y París, fueron un obligado instrumento para el estudio y la difusión internacional del patrimonio artístico español. Por lo que esta firma, mediante sus ejemplares fotográficos, contribuyó enormemente a la divulgación de las “bellezas” del Museo. La colección de Laurent que actualmente conserva el Museo del Prado se compone de unas 1.900 fotografías.

Si bien Laurent y Cía. contó con el favor de la institución, esta firma no fue la única que comercializó reproducciones de las obras que atesora. El Museo del Prado conserva fotografías de Braun, Hauser y Menet, Compañy, Levy, Anderson, Hanfs-taengl, etc. y, en su archivo, pueden consultarse las solicitudes de profesionales españoles y extranjeros que pedían permiso para fotografiar las pinturas, a las que el Museo respondía favorablemente, siempre y cuando no se moviesen los cuadros de sitio en el que se encontraban. Mariano Moreno fue uno de los profesionales que solicitó autorización para poder fotografiar las obras de las colecciones del Museo del Prado, y es que, tras haber iniciado su trayectoria como aprendiz en el taller de Laurent, se especializó en la reproducción fotográfica de obras de arte y llegó a formar un importante archivo que fue completado con las imágenes de su hijo, y que es conocido como ‘Archivo de Arte Español’. Moreno es otro gran profesional que contribuyó a difundir la imagen del Museo mediante su fotografía. En su caso no lo hizo mediante panorámicas del edificio o de las principales salas, sino más bien fotografiando las pinturas —a veces buscando algunos detalles escogidos (Fig. 4) que permitiesen al espectador captar aspectos más concretos de las mismas— y recogiendo piezas escultóricas, tanto de manera individualizada como reunidas en las salas de escultura romana y del Renacimiento.



4. *Las hilanderas o la fábula de Aracne* (detalle). Mariano Moreno. 1893-1925. Albúmina. Museo Nacional del Prado [HF00805]

Las salas de escultura también habían resultado especialmente atractivas para la representación estereoscópica, tanto por los volúmenes de las piezas como por las posibilidades compositivas que ofrecían. Así, Jean-Jules Andrieu en las 313 fotografías estereoscópicas que realizó durante su viaje por España entre 1867 y 1868 (HERVÁS, 2005: 385), incluyó una vista de la fachada principal del Museo y tres interiores que reproducían las dos salas de escultura (HERVÁS, 2011: 322). Con la llegada del nuevo siglo XX se popularizaron las colecciones de vistas estereoscópicas y el Museo también participó de ese fenómeno. Grandes empresas como Underwood & Underwood o H. C White, Kilburn o la Sociedad Estereoscópica —de ámbito nacional— incluyeron en sus colecciones imágenes de las salas o vistas exteriores del edificio. Es en este momento cuando se generaliza también la inclusión del factor humano en las vistas estereoscópicas relacionadas con el Museo, concretándose en copistas y trabajadores —en las galerías interiores— y en representantes de las fuerzas de seguridad y viandantes —en las imágenes exteriores—. En las décadas posteriores, el Museo del Prado continuó siendo objeto de reproducciones estereoscópicas, que se comercializaban a modo de recuerdo y se dirigían al gran público.

El cambio de siglo implicó una serie de hitos significativos en la relación entre fotografía y Museo. En ese momento se planteó la necesidad de fotografiar todas las piezas del Museo y que una copia de esas fotografías se incluyese en las fichas de inventario (PÉREZ, 2006). En 1899, se celebró una muestra conmemorativa del tercer centenario de Velázquez en la que se reunieron todas las obras del autor presentes en la colección del Museo y, para que la muestra fuese más completa, se compraron a los sucesores de Braun algunas reproducciones fotográficas de obras de Velázquez conservadas en otros Museos, como *Inocencio X* —de la Galleria Doria Pamphilj— o el *Príncipe Felipe Próspero* —del Kunsthistorisches Museum de Viena—. Las fotografías se instalaron junto al resto de las obras de Velázquez: era la primera vez que se exponía fotografía en la Museo del Prado.

En 1901, una Real Orden concede a la Casa Laurent -nueva denominación con la que José Lacoste registraba la acreditada tradición de su recién adquirida empresa- el derecho de venta de fotografías de obras del Museo del Prado en un lugar habilitado para ello dentro del edificio². Lacoste se hizo cargo del establecimiento

2 AMP. Caja: 930 / Legajo: 11.215 / Núm. Exp: 16 / Nº Doc: 1. Real Orden 26.06.1901.

y se ofreció para realizar el inventario fotográfico de las obras del Museo que se había solicitado algunos años antes y, de paso, renovar el archivo fotográfico del Museo (PÉREZ, 2006). Es probable que copias de estas imágenes se incluyeran en las fichas de catálogo de las obras para completarlas, como puede comprobarse en el álbum de los legados Bosch y Errazu, en cuyas fichas de obras ya se incluye una copia fotográfica. En estos años, Lacoste realiza también imágenes de las diferentes salas del Museo, que muestran cómo era la arquitectura y la museografía en esa época, y que se convierten en excelentes documentos gráficos para el estudio de las ampliaciones del edificio, las remodelaciones de las salas y su mobiliario, la distribución de las obras en el espacio, etc. En el Museo se conservan un buen número de cartones para el control de los vigilantes que, pese a ser piezas de principios del siglo XX, parece que se han estado utilizando hasta hace apenas unas décadas. Sobre un cartón rígido de unas medidas aproximadas de 63 x 48 cm. se colocaban fotografías de diferentes tramos de pared para que los vigilantes pudieran cotejar que todas las obras estuvieran en su lugar, cada día, antes del cierre (Fig. 5). La fotografía también entra a formar parte del día a día del Museo facilitando el desarrollo de algunas de sus labores.

La aparición de la fotografía supuso un importante acontecimiento para la burguesía europea que enseguida comenzó a demandar todo tipo de artefactos fotográficos, contribuyendo así a su expansión y fomentando la creación de nuevos productos. Entre los ejemplares más demandados estaban las copias fotográficas de pequeño tamaño, que se comercializaban montadas sobre soportes secundarios que fueron estandarizándose con el tiempo. Los formatos que tuvieron más fortuna fueron la tarjeta de visita —*carte de visite*—, la tarjeta de gabinete —*cabinet*— o la tarjeta estereoscópica; de todos ellos existen ejemplares cuyo contenido se relaciona directamente con el Museo y sus colecciones (SOLACHE, 2011: 326-330). Aunque las tarjetas de visita suelen identificarse con los retratos, también se utilizaron para la reproducción de obras de arte, y profesionales como Laurent y H. Gautier comer-



5. Museo del Prado, vistas de la galería principal. Cartón de control para que los vigilantes del Museo realicen la requisa de las salas del Museo. J. Lacoste. 1900-1915. Albúmina sobre cartón (soporte secundario). Museo Nacional del Prado [HF03402]



6. Museo del Prado. Vista de la fachada norte o de Goya. Tarjeta postal fotográfica. 1900-1925. Fotografía sobre cartulina (soporte secundario). Museo Nacional del Prado [HF05089]

cializaron imágenes del Prado en este formato. En lo referente al formato *cabinet*, destaca la vista de la fachada principal del Museo desde el norte —con la rampa de acceso en primer término y un jardín que ya se muestra bastante poblado— conservada en una colección particular, en la que puede leerse la dirección de J. Laurent en Madrid y París. El Museo también fue un motivo muy representado en tarjetas estereoscópicas, como se ha comentado anteriormente. Pero fue con la llegada de la tarjeta postal y el desarrollo de las artes gráficas y, más concretamente, de las técnicas fotomecánicas cuando la imagen del Prado se dio a conocer al gran público. Si bien las tarjetas postales ya existían a finales del siglo XIX, fue en los primeros años del XX cuando se generalizó su uso en España. Es posible que el gran éxito de la tarjeta postal se deba a que en ella la imagen fotográfica se combina con una nueva dimensión comunicativa, aunando, en un mismo elemento, texto e imagen. La tarjeta postal acerca la imagen fotográfica a distintos públicos y a lugares muy distantes, y contribuye a la democratización de la fotografía y a la transmisión del conocimiento. Además, el envío de postales se convirtió en una verdadera moda, ya que era una forma moderna de comunicarse que, además, permitía mostrar imágenes de personas y lugares que se quisieran recordar. El Museo del Prado se perfilaba como un destino habitual de viajeros y otras personas interesadas por el arte y la cultura y, por lo tanto, un objetivo fundamental de la tarjeta postal. Su edificio, representado desde diferentes lugares, sus salas o las obras de su colección fueron motivos habituales de las postales salidas de las principales casas editoras como Hauser y Menet, Lacoste o Thomas, de

algunas librerías, bazares o incluso de los propios fotógrafos, ya que algunos de ellos se convirtieron también en editores.

En el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado se custodian más de 2.500 tarjetas postales, a las que hay que sumar las múltiples donaciones —especialmente de empleados— que está recibiendo el Museo en el año de su Bicentenario. En este grupo pueden encontrarse algunos ejemplos de postales fotográficas muy

tempranas —generalmente albúminas— (Fig. 6) y otras reproducidas fotomecánicamente. La mayor parte de ellas son ejemplares sueltos o individuales, pero otras se agrupan en series temáticas formando blocs; entre estos últimos resulta de especial importancia un pequeño álbum desplegable con varias vistas de Madrid, incluida una de la fachada norte del Museo, encuadrado en tela y editado por J. Laurent y Cía. en 1879 (SOLACHE, 2011: 326-330). En lo referente a las temáticas de las postales, se corresponden directamente con las de la fotografía, como puede comprobarse al cotejar las postales editadas por Lacoste a partir de los negativos de Laurent, y es que no hay que olvidar que la tarjeta postal es un producto editorial, pero con una inequívoca raíz fotográfica.

El anverso de la postal solía estar ocupado por la imagen, ya fuese en parte o en su totalidad, mientras que el reverso se utilizaba solo para incluir la dirección de envío —hasta 1905— y, posteriormente, también para escribir el mensaje. Pues bien, algunas de las postales del Museo del Prado incluían, además, un breve texto que complementaba a la imagen y que otorgaba a la postal un cierto carácter didáctico. A la Fototipia Lacoste corresponde la elaboración de la serie “España Monumental e Histórica” perteneciente a la publicación *El Magisterio Español. Revista General de la Enseñanza*, en la que apenas había un reducido espacio para escribir la dirección ya que lo verdaderamente importante era la imagen y la explicación del texto. Otra serie bastante curiosa es la editada por Cayón —con textos de Pedro de Répide— que debió tener una difusión bastante considerable ya que en el archivo del Museo se conservan ejemplos de la misma utilizados —a posteriori— para publicitar eventos como el primer Congreso Nacional de Turismo, celebrado en Madrid en mayo de 1932 (Fig. 7) o el ‘Restaurante Náutico’ situado en la avenida de José Antonio —actual calle Gran Vía— ya en la década de 1940. Ejemplos de este tipo indican la popularidad de la que gozó la tarjeta postal y el gran poder de difusión de los motivos en ella representados. También se utilizó como un excelente vehículo publicitario, y pueden encontrarse numerosas series sobre el Museo del Prado editadas por encargo de determinados



7. Museo del Prado, vista de la fachada oeste o de Velázquez. Tarjeta postal editada por Cayón con textos de Pedro de Répide, utilizada para publicitar el 1º Congreso Nacional de Turismo de 1932. c. 1930. Fototipia. Museo Nacional del Prado [HF05300]

negocios, como es el caso de 'La Yutera de Peñarroya' que, tras tapizar diferentes salas del Museo, utilizaron imágenes de las mismas para publicitar su trabajo, o empresas tan importantes como 'Iberia. Líneas Aéreas Españolas' que regalaba a sus clientes series de postales con imágenes de las principales obras de la pinacoteca —en este caso ya eran imágenes en color— favoreciendo el conocimiento de las mismas en el contexto nacional e internacional.

La difusión de las obras del Museo del Prado traspasó los límites de los soportes fotográficos y editoriales tradicionales. Imágenes del edificio y de las obras de los autores más conocidos pasaron a ilustrar cromos, banderines decorativos, cajas de cerillas y tantos otros soportes populares convertidos en objetos de colección. Incluso la gran farmacéutica 'Fábrica de productos químicos y farmacéuticos Abelló' decidió editar una carpeta con diferentes fichas de obras de la colección que obsequiaba a los doctores de finales de los años sesenta del siglo XX, coincidiendo con el 150 aniversario de la creación del Museo (1969). En esta época, la imagen del Museo era un verdadero símbolo nacional que comenzaba a estar perfectamente insertado en las diferentes capas de la sociedad.

Y es que, en realidad, el origen de esta idea de democratización del arte —generalizada en España a finales de la década de sesenta y principios de los setenta— hay que buscarlo en los años de la República y en proyectos tan interesantes las Misiones Pedagógicas, dentro de las que se situaba el Museo Circulante (OTERO, 2007). Manuel Bartolomé Cossío, además de historiador del arte, miembro de la Institución Libre de Enseñanza y del Patronado del Museo del Prado, fue un importante pedagogo y uno de los mayores inspiradores de las Misiones Pedagógicas, que recorrieron un importante número de municipios de la geografía española entre 1931 y 1936 y que buscaban, ante todo, extender la educación a todos los niveles y llevar la cultura a los lugares más remotos. El Museo Circulante surgió inspirado por el deseo de acercar al pueblo copias de las grandes obras pictóricas -realizadas pintores como Ramón Gayá, Juan Bonafé o Eduardo Vicente- y estaba formado por varias colecciones que se crearon para que pudiesen itinerar simultáneamente. La primera de ellas estaba integrada en su totalidad por obras del Prado, mientras que en las otras colecciones las pinturas del Museo compartían protagonismo con obras de otras instituciones. Esta propuesta buscaba convertir la cultura —y la colección del Museo del Prado— en un instrumento de identidad colectiva; por esta razón, todas las copias realizadas se correspondían con obras de pintores españoles (PORTÚS, 2018: 132-138). Existe documentación gráfica de la actividad del Museo Circulante en

diferentes municipios, que muestra diferentes aspectos de su labor pedagógica y que narra un episodio que, si bien no se desarrolló dentro de los límites físicos del Museo, está estrechamente relacionado con su historia y la fuerza de sus pinturas. Estas fotografías se conservan en el Archivo de la Residencia de Estudiantes.

Lamentablemente, esta y otras tantas iniciativas culturales se vieron truncadas con la llegada de la guerra. Los años de la Guerra Civil en España fueron momentos muy complejos para todo el país y también para el Museo del Prado que tenía una gran importancia intrínseca y simbólica y, como el resto de las instituciones, vivió el desarrollo del conflicto atravesando momentos complicados de escasez y confusión (ARA y ARGERICHI, 2003: 147). En estos tiempos convulsos, en los que muchas personas se movilizaron para velar por la salvaguarda del patrimonio común, la imagen del Museo adquirió un importante valor simbólico, que quedó reflejado en la propaganda bélica y posbélica. La fotografía conservada en el Museo constituye una excelente documentación para poder estudiar ese capítulo de la historia ya que recoge las distintas fases por las que pasó la institución durante el conflicto. Imágenes de Hauser y Menet (Fig. 8), Rómulo Muro o Vicente Moreno, así como otros autores anónimos que trabajaron tanto para el gobierno republicano —en los primeros años de la contienda— como para el régimen franquista —a partir de abril de 1939— constituyen la serie denominada 'Museo del Prado en la Guerra Civil'. En la mayoría de estas imágenes el Museo se muestra vacío, desmantelado y con un aspecto desolador, ya que las pinturas fueron descolgadas y trasladadas a la planta baja, y las esculturas —y otras obras que permanecieron en la planta principal— se protegieron por sacos terreros. También se incluyen en esta serie instantáneas de la preparación de las obras para su traslado a Valencia y Cartagena, y del propio itinerario seguido, así como fotografías de la exposición que tuvo lugar en el Musée d'Art



8. Museo del Prado, galería central durante la Guerra Civil. Hauser y Menet. 1936-1937. Papel fotográfico. Museo Nacional del Prado [HF01038]

et d'Historie de Ginebra, entre junio y agosto de 1939, que llevó por título "Obras Maestras del Museo del Prado" y fue autorizada por el nuevo gobierno franquista. El regreso de estas obras al Museo quedó documentado por la cámara de Martín Santos Yubero y estos negativos, junto con el resto de su producción, se conservan en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARA y ARGERIC, 2003: 376-378).

Los años cuarenta y la llegada de la dictadura marcan una nueva época. Durante la autarquía y los años posteriores, el régimen de Franco estaba especialmente interesado en el Museo del Prado como escenario de prestigio y propaganda (PORTÚS, 2018: 150) y a este período pertenecen un buen número de fotografías de personajes ilustres que visitaban Madrid en compañía de los miembros del gobierno, que pueden rastrearse en la prensa de la época ya que muchas de ellas fueron realizadas por la Agencia EFE. En estos años se crea el Laboratorio Fotográfico del Museo del Prado y se contrata a Carlos Manso y Manuel Olivares, que fueron los dos primeros fotógrafos que el Museo tuvo en su plantilla oficial. Ellos se encargaron de fotografiar las obras de la colección, pero también el estado de las salas y los eventos importantes desarrollados en el Prado.

A corresponsales de la Agencia EFE se deben también, ya en los años sesenta, imágenes "agradables" de personas paseando por los alrededores del Museo, de los turistas que cada vez visitaban el Museo con más asiduidad y de personalidades internacionalmente conocidas como, por ejemplo, Ingrid Bergman, Geraldine Chaplin o Imelda Marcos. Sin olvidar el importante elenco de artistas plásticos que recorrieron las salas del Museo -Salvador Dalí, Joan Miró y Josep Lluís Sert, entre los españoles, y Henri Cartier-Bresson, Lucien Freud o Francis Bacon entre los extranjeros- en una mezcla de para deleite de sus sentidos y búsqueda de inspiración. Un joven Ramón Masats también visitó el Museo realizando un interesante conjunto de fotografías (Fig. 9). Estas últimas imágenes se hallan repartidas en diferentes archivos y colecciones.

El advenimiento de la democracia trajo consigo nuevas formas de diálogo y encuentro en el Museo y un crecimiento exponencial del número de visitantes. En las décadas de los ochenta y noventa se inició la labor educativa y comenzaron a organizarse las grandes exposiciones, en respuesta a una sociedad cada vez más interesada en un ocio cultural y que demandaba propuestas diferentes. El público se convertía en un agente más dentro del Museo y está característica no era ajena a los fotógrafos contemporáneos, que recogen en sus imágenes este "nuevo Museo". La idea de poner el foco en el visitante que ya había despertado un temprano interés

en Dmitri Kessel, como puede comprobarse en sus fotografías publicadas en la revista *Life* en 1951, será retomada posteriormente por profesionales como Elliot Erwit y Thomas Struth, que sitúan al público como foco principal y convierten al Museo en un lugar habitable, expuesto al deleite, pero también a la crítica.

Con la llegada del siglo XXI la fotografía conquistó definitivamente el Museo. En 2008 se crea el Gabinete de Dibujos y Estampas en el que se enmarca la colección de fotografía histórica, un importante número de ejemplares realizados mediante técnicas fotomecánicas y algunas imágenes de fotógrafos y fotógrafas actuales, conservadas como obras de arte en sí mismas. Con el nuevo siglo llegaron también las exposiciones de fotografía o en las que este arte tenía un peso considerable: *Velázquez en blanco y negro* (2000), *Arte protegido* (2003), *El Grafoscopio*.

Un siglo de miradas al Museo del Prado. 1819-1920 (2004), *No sólo Goya* (2011) y *Copiado por el sol. Los talbotipos de los 'Annals of the Artists of Spain' de William Stirling Maxwell .1847* (2016) y artistas como Cristina García Rodero (Fig. 10), Alberto García-Alix, Ouka Leele o Joan Fontcuberta mostraron su visión del Museo de una manera propia y singular, invitados por la Fundación de Amigos del Museo del Prado.

El actual Museo Nacional del Prado que en su día fue una colección real, reunida en un edificio para el deleite de unos pocos eruditos que accedían a las colecciones de una manera casi solemne, se convirtió —gracias en gran medida a la fotografía— en una colección que contó con gran difusión dentro y fuera de nuestras fronteras y, con el paso de los años, además, en un verdadero símbolo mostrado al mundo como paradigma de nuestro gran acervo cultural. La idea de prestigio que movió a Fernando VII para convertir su colección en Museo, otorgándole una dimensión pública y relacionándolo con la idea de nación, se vincula directamente con las políticas actuales, que se sirven del Museo del Prado para difundir el patrimonio cultural y la identidad de nuestro país.



9. Museo del Prado, vista de una sala con obras de Velázquez y taller. Ramón Masats. 1960-1990. Museo Nacional del Prado [HF01492]



10. *Adán y Eva*. Cristina García Rodero. 2006. Papel baritado. Museo Nacional del Prado [G005103]

Durante el siglo XIX la fotografía documentó las colecciones del Museo, en el siglo XX la fotografía —ya entendida como arte en sí misma— comenzó a formar parte de las mismas y, en este siglo XXI, la fotografía se perfila como compañera inseparable de cualquier iniciativa o acción promovida desde el Museo. La estrecha relación entre la fotografía y el Museo Nacional del Prado queda, por tanto, demostrada. Como definió Nora (1984) y reivindicó Portús (2018) en su exposición sobre el Bicentenario, el Prado es un “lugar de memoria” en el que la colectividad se reencuentra. Y las imágenes del Museo que todo español tiene en su retina contribuyen a generar un fuerte sentimiento patrimonial y crean un vínculo inseparable entre fotografía y Museo.

Bibliografía

- ARA, J. (2011). "Virgilio Muro. Vista de la galería central del Museo del Prado, 1939. Vista de la entrada a la sala de Velázquez, 1939" en Matilla, J. M. *No sólo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997 — 2010*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 331-337,
<<https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/no-solo-goya-adquisiciones-para-el-gabinete-de/75054313-4a05-4e14-81cd-63f784ae7a52?searchid=d3719b10-2f07-6f41-8ce2-96ee46a22beb>>.
- ARA, J. y ARGERICH, I. (Eds.) (2003). *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Instituto del Patrimonio Histórico Español y Museo Nacional del Prado.
- DÍAZ FRANCÉS, M. (2016). *J. Laurent 1816-1886, un fotógrafo entre el negocio y el arte*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- FERNÁNDEZ, M. (2011), "Mariano Moreno. Vista de la sala de escultura romana, h. 1893-1901. Vista de la sala de escultura del Renacimiento, h. 1893-1901" en Matilla, J. M. *No sólo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997 — 2010*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 312-317,
<<https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/no-solo-goya-adquisiciones-para-el-gabinete-de/75054313-4a05-4e14-81cd-63f784ae7a52?searchid=d3719b10-2f07-6f41-8ce2-96ee46a22beb/>>.
- FONTANELLA, L. (1999). *Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*. Madrid: Ediciones El Viso.
- GARCÍA, T. y FERNÁNDEZ, J. A. (27 de junio de 2012). "Robert P. Napper: España en la Frith's Series" en *Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica*,
<<https://cfrivero.blog/2012/06/27/robert-p-napper-espana-en-la-friths-series/>> [Consulta: 20 de junio de 2019].
- (27 de noviembre de 2018). "El Museo del Prado en sus fotografías del siglo XIX" en *Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica*,
<<https://cfrivero.blog/2018/11/27/el-museo-del-prado-en-sus-fotografias-del-xix/>> [Consulta: 20 de junio de 2019].
- (27 de enero de 2019). "Los interiores de El Prado" en *Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica*,
<<https://cfrivero.blog/2019/01/27/los-interiores-de-el-prado/>> [Consulta: 20 de junio de 2019].

- HERVÁS, M. (2003) "Una nueva fotografía del Museo Nacional del Prado en 1853" en *Boletín del Museo del Prado*, Tomo 21, pp. 56-59.
- (2005) "Serie de vistas estereoscópicas de España de J. Andrieu y un paseo por el Madrid de 1867" en *Archivo Español de Arte*, Tomo LXXVII, 312, pp. 381-396.
- (2011), "Estereoscópicas del Museo del Prado" en Matilla, J. M. *No sólo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997 – 2010*. Madrid: Museo Nacional del Prado. p. 31,
<<https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/no-solo-goya-adquisiciones-para-el-gabinete-de/75054313-4a05-4e14-81cd-63f784ae7a52?searchid=d3719b10-2f07-6f41-8ce2-96ee46a22beb>>.
- LEÓN, P. (1993). "La colección de escultura clásica del Museo del Prado" en Schröder, S. F. *Catálogo de Escultura Clásica del Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado. pp. 1-32.
- MACARTNEY, H. y MATILLA, J. M. (2016). *Copiado por el sol. Los talbotipos de los 'Annals of the Artists of Spain' de W. S. Maxwell*. Madrid: Museo Nacional del Prado, National Media Museum y University of Glasgow,
<<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/copiado-por-el-sol-los-talbotipos-de-los-annals/865a3e89-4c31-4410-bca9-52f81d1acf2a?searchMeta=s-tirling>> [Consulta: 19 de junio de 2019].
- MATILLA, J. M. (2000). "La ilimitada multiplicación de la imagen: de la fotografía a la reproducción mecánica" en Matilla, J. M. et al. *Velázquez en blanco y negro*. Madrid: Museo del Prado, pp. 145-157.
- (2008). "Fachada principal del Museo del Prado tomada desde el norte (hacia 1862-63)" en *Memoria de actividades 2007. Museo Nacional del Prado*. Madrid: Museo del Prado, pp. 42-44.
- (2010). "Fachada principal del Museo del Prado tomada desde el sur (hacia 1860)" en *Memoria de actividades 2009. Museo Nacional del Prado*. Madrid: Museo del Prado, pp. 72-73.
- (Ed.) (2011). *No sólo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997 – 2010*. Madrid: Museo Nacional del Prado,
<<https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/no-solo-goya-adquisiciones-para-el-gabinete-de/75054313-4a05-4e14-81cd-63f784ae7a52?searchid=d3719b10-2f07-6f41-8ce2-96ee46a22beb>>.

- MATILLA, J. M. y PORTÚS, J. (Eds.) (2004). *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- MOLEÓN, P. (1996). *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*. Madrid: Museo del Prado.
- (2011). *El Museo del Prado. Biografía del edificio*. Madrid: Museo del Prado.
- OTERO, E. (2007). *Las misiones pedagógicas. 1931-1936*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- PÉREZ, H. (2002). "La fotografía del Museo Nacional del Prado" en *Boletín del Museo del Prado*, Tomo 20, pp. 129-147.
- (2006a). "Fotografía en el Museo Nacional del Prado" en Calvo, F. y Zugaza, M. *Enciclopedia del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado.
<<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/fotografia-en-el-museo-del-prado/a6f67f4c-28a2-494e-a395-f0621b4503bb?searchid=3eec50abd25-4b50-5643-30b530f6932d>> [Consulta: 19 de junio de 2019].
- (2006b). "Laurent y Cía, J." en Calvo, F. y Zugaza, M. *Enciclopedia del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado,
<<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/laurent-cia-j/28d17a10-197f-4e89-8cd4-95e8d3ecfbf0?searchid=e1d5bcfe-94e9-2a10-1288-d6f932fb253a>> [Consulta: 20 de junio de 2019].
- PORTÚS, J. (Ed.) (2018). *Museo del Prado, 1819-2019. Un lugar en la memoria*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- RUIZ, L. (1999). "Vista de la fachada principal del Museo del Prado" en *La fotografía en las colecciones reales*. Madrid-Barcelona: Patrimonio Nacional y Fundación La Caixa.
- SOLACHE, G. (2011). "Tarjetas postales del Museo del Prado" en Matilla, J. M. *No sólo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997 — 2010*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 326-330,
<<https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/no-solo-goya-adquisiciones-para-el-gabinete-de/75054313-4a05-4e14-81cd-63f784ae7a52?searchid=d3719b10-2f07-6f41-8ce2-96ee46a22beb>>.
- TORRECILLAS, M. C. (1992). "Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent" en *Boletín del Museo del Prado*, Tomo 13, pp. 57-69.
- VEGA, J. (1992). *Museo del Prado. Catálogo de Estampas*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

FOTÓGRAFOS



AVANCES EN LA INVESTIGACIÓN DE LA OBRA FOTOGRÁFICA DE PEDRO ROMÁN

Lorenzo Andrinal Román¹

Investigador

doi.org/10.18239/coe_2021_156.21

Resumen

Este "VIII Encuentro de Historia de la Fotografía", que tiene por lema "Fotografía y Turismo", y que coincide con el "Año Europeo del Patrimonio Cultural", es el marco idóneo para presentar algunos de los últimos avances —en el campo de la fotografía— que han venido produciéndose en la investigación abierta sobre la personalidad y la obra del artista Pedro Román.

Progresos que comportan un mayor conocimiento de esta otra faceta desarrollada por el pintor alcaraceño y que indican que sus creaciones fotográficas —al igual que el resto de su producción artística y cultural— estuvieron estrechamente relacionadas con el "Patrimonio" y el "Turismo".

Los últimos trabajos y estudios realizados sobre este polifacético autor denotan, paulatinamente, que el personaje va despertando interés y adquiriendo prestigio incluso en el ámbito universitario. Pero es necesario realizar un redoblado esfuerzo en dar a conocer el valor de su obra para que ocupe el lugar que le corresponde en la historia del arte y de la cultura española del primer tercio del siglo XX.

Palabras clave: Pedro Román, fotografía, Toledo.

Abstract

This "VIII Encounter on the History of Photography", with the motto "Photography and Tourism", and which coincides with the "European Year of the Cultural Heritage", is the ideal framework to present some of the latest advances —in the field of the photography— that have taken place in the open investigation of the personality and the work of the artist Pedro Roman.

¹ Nieto del fotógrafo.

Advances that bring with them a major knowledge of another facet developed by the alcaraceño painter and that show that his photographic creations —just as the rest of his artistic and cultural production— were closely related to the “Heritage” and the “Tourism”.

The latest works and studies of this versatile author denote that this figure is gradually generating interest and acquiring prestige in universities. But one must make a profound effort to understand the value of his work in order for it to occupy the place that it deserves in the history of art and Spanish culture during the first third of the 20th century.

Keywords: Pedro Román, photography, Toledo.

Presentación

A modo de breve introducción les comento que el motivo de mi intervención es el de referirles algunos de los últimos acontecimientos acaecidos en la investigación de la obra fotográfica del pintor Pedro Román, que han propiciado que esta se mantenga “viva” y que nuestro protagonista haya pasado de estar medianamente “reconocido” a ser considerado, en 2017, “personaje toledano del siglo XX”².

Pedro Román fue un artista que se sintió, a un tiempo, interpelado por algo tan antiguo como el “Patrimonio histórico” y por un fenómeno tan novedoso como el “Turismo”.

Les recuerdo que fue miembro del tribunal que examinaba a los guías intérpretes de Toledo³.

Considero justo que en estas jornadas destaquemos tanto el esfuerzo de nuestros mayores por establecer unas bases sólidas para el turismo como su afán por preservar lo “típico” de nuestro pueblo⁴.

2 Ver la conferencia de Lorenzo Andrinal Román, *Pedro Román: el valor de lo cercano*, celebrada en Toledo, en la Biblioteca de Castilla-La Mancha el 13 de marzo de 2017, dentro del ciclo “Personajes toledanos. Siglo XX”.

3 En su expediente personal como Profesor auxiliar de Dibujo Artístico de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Toledo, consta que Pedro Román: “En 7 de septiembre de 1926 fue nombrado Vocal del Tribunal de examen de capacidad de Guías-intérpretes”.

4 Ver la carta de los profesores de la Escuela de Artes y Oficios de Toledo, de 18 de julio de 1913, publicada bajo el título “En defensa de Toledo”, *El Liberal*, 12221, 1 de agosto de 1913, p. 2.

1. Un trabajo a considerar

Tengo el gusto de iniciar la comunicación mencionando un estudio, de reciente aparición, que tiene que ver con esta ciudad que nos acoge: Toledo; y con el tema que nos convoca: la fotografía.

Me estoy refiriendo al Trabajo Fin de Máster sobre "Patrimonio Histórico" presentado aquí en Toledo, en la Facultad de Humanidades, el pasado 27 de junio. Su título: "Pedro Román, fotógrafo". Su autor, el joven historiador, Víctor Iniesta Sepúlveda.

Se trata del primer estudio —sobre la fotografía de Pedro Román— que se materializa en sede universitaria y que analiza con rigor científico, entre otros temas, los soportes de sus positivos, sus diversas técnicas de revelado, así como los fines que el artista otorgó a su labor creativa. Asimismo, en él se remarca su formación en artes plásticas⁵ y se llega a la conclusión de que, es de justicia, que su nombre figure entre los fotógrafos más relevantes de su tiempo.

En mi opinión, Víctor ha sabido captar lo "primordial" de la obra que ha querido analizar: que es su "autor". Lo digo porque, previo a cualquier otra consideración, es preciso conocer que la producción de Pedro Román posee una impronta muy personal, fruto de su forma de ser y del entorno geográfico y humano en el que desarrolló su ingenio.

Me complace, pues, afirmar que el trabajo que Víctor ha realizado sobre mi abuelo resulta oportuno, "novedoso" y relevante, porque aporta fundados argumentos que demuestran el "mérito" y la "calidad" de su quehacer fotográfico. Y, al tiempo, constituye una excelente herramienta para valorar una obra fotográfica tan escondida y ninguneada como esta. Precisamente, este "VIII Encuentro de Historia de la Fotografía" es el marco idóneo para recomendar vivamente su lectura.

Desde aquí expreso mi agradecimiento a Víctor, a la Universidad de Castilla-La Mancha y, en particular, a las personas que han alentado, dirigido y, finalmente, evaluado su trabajo: los profesores Esther Almarcha, Rafael Villena, María José Lop y José Carlos Vizuete.

⁵ De momento, no se ha podido datar ninguna fotografía de Pedro Román antes de que concluyera en Madrid, en 1901, los estudios de la carrera de Bellas Artes.

2. Listado de las fotografías investigadas

El paso de los años y la memoria que va evidenciando sus limitaciones constituyen una realidad que me está exigiendo poner en orden, y en lo posible por escrito, la información que he logrado reunir en el pasado.

Y entre los proyectos que actualmente llevo entre manos figura el de la recopilación de la obra fotográfica de Pedro Román. La razón principal de todo este empeño está en que el abanico de temas tratados por su fotografía es tan amplio que estimo merece la pena poner estos materiales al alcance de futuros estudios.

El título con el que denomino esta compilación de datos es sumamente descriptivo: "Listado de las fotografías investigadas". Todo el conjunto va precedido por una introducción en la que se recuerdan los procedimientos utilizados en la investigación que ya fueron presentados en el "V Encuentro de Historia de la Fotografía"⁶.

En sucesivas fichas se van desglosando las piezas fotográficas que han sido objeto de estudio y refiriendo la datación, el contenido de la imagen, su soporte y, finalmente, su signatura. Asimismo, se incluye la relación que ciertas imágenes guardan entre sí, la descripción y la datación que les otorga el *Archivo de la imagen* de la JCCM y el dato de las publicaciones antiguas que, en la primera mitad del siglo XX, las dieron a conocer.

El total de las piezas fotográficas analizadas, que constituyen el núcleo de la investigación, asciende a 3.375 y se distribuyen de la siguiente manera:

Tabla 1: Piezas fotográficas analizadas

AHPTO: Fondo Rodríguez	Piezas analizadas
Serie Rótulo	1.501
Serie Cajarchivo	77
Serie Negativos Academia Coincidentes	368
Serie Negativos Academia No Coincidentes	29

6 Ver ANDRINAL ROMÁN, L. (2018). "La colección fotográfica del pintor Pedro Román Martínez descubierta en el Archivo Histórico Provincial de Toledo" en Villena Espinosa, R. y López Torán, J.M. (editores). *Fotografía y Patrimonio Cultural. V, VI y VII Encuentros en Castilla-La Mancha*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 75-81.

AHPTO: Fondo Rodríguez	Piezas analizadas
Serie Placas Rotas	1
Serie Miscelanea	43
Positivos Álbum-1, 3 y 4	349
Positivos Caja 5-sobre 3	1
Positivos Caja 5-sobre 22	23
Total del Fondo Rodríguez	2.392

Familia de Pedro Román: Colección LAR	Piezas analizadas
Colección inicial	970
Últimas incorporaciones	13
Total de la Colección LAR	983

A este total hay que añadir un amplio número de imágenes localizadas en otras instituciones, publicaciones de la época e incluso entre particulares.

El trabajo concluye con el índice onomástico y toponímico que ayudará a transitar en medio de tanto material y a localizar rápidamente la ficha deseada.

“Listado” que, con mucho gusto, pondré a disposición de investigadores, instituciones interesadas y de particulares atraídos por estos temas.

3. Localización e identificación de nuevos materiales

El trabajo fotográfico de Pedro Román no se limitó al ámbito de Toledo y al de su ciudad natal, Alcaraz. De manera que en muchos de los lugares por donde pasó fotografió aquello que le llamó la atención e incluso en ocasiones llegó a publicarlo. Un ejemplo claro lo tenemos con la villa de Martos (Jaén)⁷.

⁷ Ver *La Hormiga de Oro*, 37, 14 de septiembre de 1912, pp. 584-585, en las que ofrece fotografías de la ciudad junto a ciertas noticias con motivo del sexto centenario de la muerte del rey Fernando IV, el Emplazado ante Dios por los hermanos Carvajales al sentenciarlos a ser arrojados desde la Peña.



1. Fotografía presentada por Pedro Román al Gran Concurso Exposición Nacional de Fotografía del Círculo de Bellas Artes de Valencia, 1906 (positivo, sobre papel, 8'6 x 11'2 cm). Colección LAR-913-B

En la prensa de la época el artista reivindicó también los espléndidos paisajes de nuestro país, desconocidos por la mayoría de sus conciudadanos. En esta ocasión cito un artículo, de eminente matiz cultural y turístico, que dedicó a la villa de Riopar⁸ y que ilustró con imágenes de la localidad⁹.

Además, sus fotografías suelen contener abundante información de todo tipo preservada en multitud de pequeños detalles, como veremos a continuación.

Con estas premisas les presento varios ejemplos de materiales localizados que considero interesante mencionar en esta ocasión.

La novedad que merece ser destacada ha sido el hallazgo de trece fotografías originales de Pedro Román, enmarcadas y con anotaciones suyas, que indican que las presentó a distintos certámenes. En este grupo hay dos copias de la misma imagen, pero con una pequeña variante en su título, lo que a primera vista parecía apuntar a que Pedro Román participó, simultáneamente, con la misma fotografía (Fig. 1), en dos exposiciones distintas, como así ocurrió.

Una vez analizado este conjunto de fotografías se ha podido concluir que ocho de ellas fueron expuestas en 1906: cuatro en la Exposición Nacional de Valencia¹⁰; y

8 ROMÁN MARTÍNEZ, P. (3 de noviembre de 1923). "Rincones de España. Riopar", *La Esfera*, 513, s/p: "En nuestro suelo patrio, que tantas riquezas de todo género atesora, existen aún parajes casi desconocidos o completamente ignorados, que si han sido acaso estudiados por el geólogo o bajo el punto de vista geográfico, no lo han sido por arqueólogos o artistas, que encontrarían en ellos tesoros arqueológicos y sitios de extraordinaria belleza: y el turista o viajero que los visitara quedaría sorprendido por espléndidos panoramas y encantos sinnúmero".

9 *Pie de fotos*: "Iglesia Parroquial en cuya puerta hay un álamo notable"; "Panorama de las Fábricas de San Juan de Alcaraz"; "Una típica calle de Riopar"; "Ruinas del Castillo de Riopar".

10 "Gran Concurso Exposición Nacional de Fotografía del Círculo de Bellas Artes de Valencia", en julio de 1906. Ver *Las Provincias*, 14572, 22 de julio de 1906, p. 2. Su fotografía nº 145 obtuvo Mención Honorífica.

otras cuatro en la Exposición Regional de Toledo¹¹; tres fueron a Dresden¹² (Alemania); y, finalmente, restan dos de las que se ignora el lugar y la fecha en que fueron exhibidas y que llevan por título "Ocaso" y "Aventando"; esta última (Fig. 2) muy conocida en Toledo por estar atribuida a la "Casa Rodríguez"¹³.

Víctor Iniesta también ha dado a conocer otras dos fotografías de Pedro Román al citarlas en su estudio: una referida a la puerta de Alcántara¹⁴; y la otra a la



2. Fotografía que presentó Pedro Román a una exposición por identificar (positivo, sobre papel, 8'4 x 11'1 cm). Colección LAR-921

11 "Exposición Regional Manchega de Fotografías" organizada por el Ayuntamiento de Toledo con motivo de la Feria de agosto de 1906. Ver *La Idea*, 360, 30 de junio de 1906, p. 1. Entre el elenco de ganadores al concurso encontramos nombres conocidos y consagrados: Premio de Honor = Casiano Alguacil; como primeros premios = Casiano Alguacil, Constantino Garcés y Carlos Villalba; y como segundos = Eugenio Rodríguez y Lucas Fraile, entre otros. Pedro Román no figura entre los premiados y extraña, sobre todo, al quedar desiertos varios de los premios principales. Tal vez la explicación se encontraría en una de las cláusulas del concurso que exigía que las fotografías fueran originales y no hubieran sido antes premiadas ni reproducidas. Estas se admitirían para estar presentes en la exposición, pero fuera de concurso. Este dato consolida la hipótesis de que simultaneó las muestras de Valencia, donde sí resultó premiado, y Toledo.

12 Pudiera ser la "Exposición Internacional de Fotografía Artística, Científica e Industrial" celebrada en esta ciudad en 1909. Se desconoce si el artista asistió personalmente a la muestra.

13 Ver CARRERO DE DIOS, M. et al. (1987). *Imágenes de un siglo. Fotografías de la Casa Rodríguez, Toledo, 1884-1984*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, p. 68, donde se publicó la imagen. *Pie de foto*: "Aventando el grano en la era".

14 Ver *La Hormiga de Oro*, 40, 7 de octubre de 1911, p. 629. *Pie de foto*: "Toledo.- Nueva e importantísima puerta de la antigua muralla descubierta recientemente frente al Puente de Alcántara. El descubrimiento de esta puerta, completamente desconocida de todos los historiadores y arqueólogos, se debe al pintor toledano señor Arredondo, quien la halló en 1909 bajo una casa ruinososa que la ocultaba por completo, y que al desaparecer hace poco ha dejado al descubierto el citado monumento, en tan mal estado de conservación, que se trata de reproducirlo y estudiarlo antes de que desaparezca.- (Fotog. P. Román)". Hay que destacar la alusión expresa a don Ricardo Arredondo, lo que indica que el pie de foto es de Román.



3. *Baile en la ermita de La Concepción*. Toledo, [ca. 1901] (positivo, sobre papel, 6'2 x 7'9 cm). Colección LAR-567



4. *Rondalla de la localidad*. Romancos (Guadalajara), [principios s. XX] (positivo, sobre papel, 6'1 x 8'1 cm). Colección LAR-584

sinagoga del Tránsito¹⁵. Imágenes, publicadas en 1911, que evidencian el gran interés del artista por el patrimonio arquitectónico de Toledo.

La siguiente imagen que menciono es muy célebre. Gracias a Julián Collado, que es su creador, Albacete tiene su baile: "El baile de la matazón"¹⁶. Lo que se ha descubierto ahora es que, gracias a Pedro Román, Toledo también cuenta con su baile:

¹⁵ Ver *La Hormiga de Oro*, 49, 9 de diciembre de 1911, p. 772. Pie de foto: "Toledo.- Estado actual de la célebre Sinagoga de El Tránsito, donde se han quitado los andamios que desde hace 23 años impedían admirar sus incomparables bellezas y en la que se realizan obras para establecer un Centro de estudios hebraicos y arabistas.- (Fotog. Román)".

¹⁶ Fotografía publicada en *Memoria y modernidad. Fotografía y fotógrafos del siglo XX en Castilla La Mancha*. (2000): Caja Castilla La Mancha, p. 35. Así mismo fue incluida, sin citar, en LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2005). *La huella de la mirada*, Barcelona-Madrid: Lunwerg Editores, p. 8.

“El baile de la Concepción” (Fig. 3). Se trata de una fotografía de la misma época de la de Collado a la que otorgué escasa importancia por carecer de información para su datación. Fue mi buen amigo Rafael del Cerro Malagón quien me dio la clave para valorarla en su justa medida. Sin duda, la intervención de terceras personas ha sido fundamental en la identificación de muchas fotografías.

Internet también está resultando ser un medio muy efectivo para la investigación de las imágenes. Esta fotografía (Fig. 4) fue identificada por unos vecinos de la localidad de Romancos (Guadalajara) que, visitando la web de la Diputación de Toledo y en concreto el “Fondo Pedro Román”, reconocieron en ella a la afamada rondalla de su pueblo¹⁷.

Si internet resulta ser un recurso eficaz para identificar imágenes, como en el caso de esta otra foto del puerto de San Sebastián (Fig. 5), también lo es a la hora de comprar materiales antiguos como ha ocurrido con el número de la revista *La Hormiga de Oro* en cuya portada¹⁸ aparecen fotografiados por el artista los molinos de San Sebastián, en esta ocasión nevados (Fig. 6); o con este otro positivo, del Circo romano de Toledo (Fig. 7), que Pedro Román envió en 1930 a la revista *La Esfera* y que hace poco pude adquirir y recuperar por este medio¹⁹.

En este punto abro un pequeño paréntesis para indicar también que internet difunde multitud de errores y que la obra fotográfica del pintor alcaraceño no se libra de esta plaga. Basta con entrar en el “Archivo de la Imagen”²⁰ para ver un buen número de fotografías de Román con descripciones desacertadas y hasta “sorprendentes”. Algo, en parte, bastante lógico a causa de la carencia de catalogación del “Fondo Rodríguez”; trabajo prometido hace treinta y un años y que la *Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha* ha olvidado por completo.

17 Estos mismos lugareños identificaron otra imagen como perteneciente a un pueblo vecino al suyo, Irueste: ver Colección LAR-544.

18 Esta portada exterior de la revista no figura en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

19 En el dorso de este positivo original del artista pueden verse, junto a su sello con forma de paleta de pintor e inscripción “P. ROMÁN / TOLEDO”, otras anotaciones interesantes añadidas por los responsables de la revista. Con anterioridad Pedro Román publicó la fotografía en *Estampa*, 28, 10 de julio de 1928, p. 36.

20 Biblioteca Digital de Castilla-La Mancha
<http://bidicam.castillalamancha.es/bibdigital/archivo_de_la_imagen/es/micrositios/inicio.cmd> [Consulta: 29 de octubre de 2018].

VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA



5. Antigo muelle con la isla de Santa Clara y el monte Igueldo de fondo. San Sebastián, [ca. 1908] (positivo, sobre papel, 8'6 x 11'4 cm). Colección LAR-879



7. "Arco de entrada al 'praecintio' y apoyos de las bóvedas y graderías". Toledo, 1928 (positivo, sobre papel, 8'9 x 11'3 cm). Colección LAR-137-B



6. "Molinos de San Sebastián y ermita del Valle nevados. (Fot. Román)". Toledo, 1924. La Hormiga de Oro, 10, 6 de marzo de 1924, portada exterior

Mas esta realidad no es óbice para que antes de cerrar el paréntesis agradezca la divulgación de algunas instantáneas de Pedro Román que el director del Archivo Histórico Provincial de Toledo, Carlos Flores, y su equipo han venido realizando a través de escritos, exposiciones y eventos de cierto relieve²¹.

Para finalizar insisto en un aspecto importante que hay que tener en cuenta. Y es que las propias imágenes, en ocasiones, ofrecen detalles definitivos para establecer su fecha de creación. Es el caso de la próxima instantánea²² (Fig. 8). La tradición familiar señalaba que quien aparece en brazos de Pedro Román era su hija, Antonia, nacida en 1917. Sin embargo, observando la imagen delaté la presencia de un par de datos que contradicen claramente la versión anterior: por lo que quien aparece en la fotografía no es Antonia, sino su hermano Pedro, nacido en 1921. En efecto, la fisonomía del pequeño revela por sí misma que se trata de Pedro. Pero lo que confirma definitivamente su identidad es la foto que se ve al fondo, colocada en el marco de un cuadro, en la que aparece la pequeña "Marita"²³, sobrina del pintor, que tenía la misma edad de Antonia.

Y por último les presento una primicia guardada para la ocasión.

Han pasado muchos años hasta llegar a descubrir el lugar donde Pedro Román obtuvo estas dos fotografías (Figs. 9 y 10). Llamo su atención sobre un pequeño cartel que aparece en el margen derecho de la segunda instantánea que ha sido la clave



8. *Pedro Román con su hijo, Pedro*, fotografiados por su esposa, Cecilia. Toledo, [1921] (positivo, sobre papel, 7'8 x 11'2 cm). Colección LAR-044

21 Ver, por ejemplo, la imagen que se conserva en el AHPTO, Fondo Rodríguez, R-120-[1-08], que conformó el cartel de la exposición "La Mirada de Cervantes, fotografías cervantinas en los archivos de Castilla-La Mancha", Toledo, 2016.

22 La presente fotografía fue objeto de comentario el 14 de diciembre de 2016 en Facebook <https://es-es.facebook.com/AHPTO/photos/a.559991974166626.1...9600424205781/707605399405282/?type=3&hc_ref=PAGES_TIMELINE> [Consulta: 29 de octubre de 2018].

23 Ver la citada fotografía de "Marita" en Colección LAR-003.



9. *Jardín Botánico de la Universidad de Lisboa* (positivo, sobre papel, 8'6 x 11'5 cm). Colección LAR-883



10. *Jardín Botánico de la Universidad de Lisboa* (positivo, sobre papel, 8'3 x 11'2 cm). Colección LAR-884

para resolver la cuestión. Al ampliar la imagen del cartel (aunque incompleto y casi ilegible) intuí que podía estar escrito en gallego o portugués. Comencé la búsqueda por internet y por fin di con la respuesta anhelada: se trata del Jardín Botánico de la Universidad de Lisboa. Los responsables del propio parque lo han confirmado²⁴. Ahora sabemos que Pedro Román también fotografió en Portugal, algo ignorado por todos incluso por su familia.

Conclusión

Sin duda, las piezas conocidas hasta el presente son de suma importancia, pero no perdamos de vista que representan un pequeño porcentaje sobre la totalidad de la obra del artista que fue destruida o saqueada apenas iniciada la Guerra Civil, tras ser su casa requisada, devastada y quedar abierta de par en par a merced de los desaprensivos.

²⁴ “Confirmamos que as fotos que envia são do Jardim Botânico de Lisboa — Museu da Universidade de Lisboa”; texto remitido el 5 de noviembre de 2018 por el Serviço de Comunicação e Imagem.

No obstante, el trabajo desarrollado ha merecido la pena, porque centenares de piezas que salieron por esa puerta han regresado al domicilio familiar —al menos virtualmente— a través de esta investigación.

Por si desean contemplar físicamente obras pictóricas y fotográficas de Pedro Román, localizadas en estos años, quedan invitados a visitar la exposición “Pedro Román. Un hombre de su tiempo”, que promovida conjuntamente por la *Diputación Provincial de Toledo* y la *Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* se celebrará en Toledo, en el Centro Cultural San Clemente, del 14 de diciembre de 2018 al 18 de enero de 2019. La muestra tiene la finalidad de recuperar la memoria de este personaje al cumplirse los 140 años de su nacimiento y los 70 de su fallecimiento.

Bibliografía

- ANDRINAL ROMÁN, L. (2018). “La colección fotográfica del pintor Pedro Román Martínez descubierta en el Archivo Histórico Provincial de Toledo” en VILLENA ESPINOSA, R. y López Torán, J.M. (editores). *Fotografía y Patrimonio Cultural. V, VI y VII Encuentros en Castilla-La Mancha*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 75-81.
- CARRERO DE DIOS, M. et al. (1987). *Imágenes de un siglo. Fotografías de la Casa Rodríguez, Toledo, 1884-1984*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, p. 68.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2005). *La huella de la mirada*. Barcelona-Madrid: Lunwerg Editores.
- ROMÁN MARTÍNEZ, P. (3 de noviembre de 1923). “Rincones de España. Riopar” en *La Esfera*, 513, s/p.



UN ÁLBUM INÉDITO DE RAFAEL GARZÓN SOBRE LA ALHAMBRA EN DAIMIEL

Diego Clemente Espinosa
Museo Comarcal de Daimiel

Alberto Celis Pozuelo
Museo Comarcal de Daimiel

doi.org/10.18239/coe_2021_156.22

Resumen

El objeto de la presente comunicación consiste en dar a conocer la existencia de un álbum de fotografías de la Alhambra realizado por el fotógrafo Rafael Garzón. La existencia del álbum reviste sumo interés puesto que éste ha permanecido inédito en una finca del ducado de San Carlos hasta fecha reciente. También es de destacar el buen estado de conservación del mismo, ya que conserva la estructura original, incluidas las tapas de piel de cocodrilo y las guardas. Éstas fueron utilizadas a modo de libro de firmas por distintas personalidades invitadas a una serie de cacerías organizadas en Granada y que han permitido establecer las coordenadas espacio-temporales del documento (¿dónde?, ¿cuándo?). El álbum se compone de 22 hojas de cartón que contienen 16 albúminas de gran formato 55.4 x 43.5 cm que nos permiten conocer la Alhambra a finales del siglo XIX. Como valor añadido, las firmas que aparecen en el álbum son un rico legado histórico para conocer la sociedad de la época, así como las primeras iniciativas turísticas alrededor del que es uno de los monumentos más importantes de España y vanguardia de esta actividad económica hasta nuestros días.

Palabras clave: Rafael Garzón Rodríguez, fotografía, álbum, Alhambra, Granada, Láchar, San Pedro de Galatino, Conde de Benalúa, Zacatena, Daimiel.

Abstract

The purpose of the present communication is to know the existence of an album of photographs of the Alhambra made by the photographer Rafael Garzón. The reason why the document is of great interest, is because it has been remained unpub-

lished in a farm of Daimiel until nowadays. It is also worth noting the good state of conservation of the same, since it retains the original structure, including crocodile skin covers and the flyleaf. These were used as a book of signatures by different personalities invited to a series of hunts organized in Granada and that allowed to establish the space-time coordinates of the document (where?, when?). The album consists of 22 sheets of cardboard containing 16 large format 55.4 x 43.5 cm albumens that allow us to know the Alhambra at the end of the XIX century. As an added value, the signatures that appear in the album are a rich historical legacy to know the society of the time, as well as the first tourist initiatives around which is one of the most important monuments of Spain and vanguard of this economic activity up to our days.

Keywords: Rafael Garzón Rodríguez, photograph, album, Alhambra, Granada, Láchar, San Pedro de Galatino, Conde de Benalúa, Zacatena, Daimiel.

Introducción

El álbum investigado en el presente trabajo reviste mucho interés por varias cuestiones. En primer lugar, porque ha permanecido inédito hasta este momento, puesto que se ha mantenido en manos de sus propietarios hasta hace pocos meses, y en un breve plazo de tiempo se pondrá a disposición de todo el público tras su digitalización y gracias al convenio de colaboración firmado entre el Ayuntamiento de Daimiel y el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

En segundo lugar, se puede decir que es excepcional porque se encuentra completo y al mismo tiempo presenta un estado de conservación aceptable a pesar de su antigüedad. También destaca por el número de fotos de las que consta y por el gran formato de éstas como más adelante se verá. Y es excepcional también porque entre las colecciones públicas consultadas no se ha encontrado ninguna fotografía de las que forman parte del álbum.

Y finalmente, también añade un valor excepcional al álbum el hecho de que se convirtió al mismo tiempo en libro de firmas y cuya anotación más antigua datada nos remonta a diciembre de 1891.

1. El autor

El autor de las fotografías es Rafael Garzón Rodríguez (Granada, 1863-Granada 1923), uno de los grandes maestros de la fotografía española de la segunda mitad

del siglo XIX y primer tercio del XX. A pesar de la importancia que reviste Garzón para la historia de la fotografía en España, todavía su figura y su obra no se encuentra lo suficientemente estudiada. En algunas publicaciones de carácter general sobre la historia de la fotografía en España su nombre aparece solamente citado (SOUGEZ, 1991), (LÓPEZ MONDÉJAR, 2003) o con breves y concisas reseñas. Pero gracias a una exposición dedicada a su obra y persona en el año 2017 en el Archivo Municipal de Córdoba, se cuenta con el que hasta ahora es el mejor y más profundo estudio dedicado a la persona de Rafael Garzón Rodríguez, el catálogo titulado *Los Garzón, kalifas de la fotografía cordobesa* (VERDÚ PERAL y GONZÁLEZ, 2017). Aquí se traza con detalle toda su biografía personal y profesional, por lo que se conoce que, tras su formación en Madrid, en 1883, se hace cargo con 22 años del establecimiento granadino del fotógrafo francés Carlos Mauzaisse (éste era el suegro de su hermano mayor), quien había fallecido de manera inesperada. Garzón inicia de esta manera un próspero negocio que le llevará a abrir sucursales en Córdoba y Sevilla y en el que cinco de sus ocho hijos y otros familiares cercanos serán partícipes del negocio familiar. Entre los años 1898 y 1901 llegó a asociarse con el fotógrafo Rafael Señán, también afincado en la ciudad de Granada. Tras la disolución de la sociedad cada uno continuó sus caminos por separado.

Durante su vida profesional gozó de mucho éxito comercial, destacando por su galería de retratos, así como por el uso del formato postal y cómo no, por sus vistas de ciudades, creando un catálogo solo superado por el francés afincado en España Jean Laurent. Fotografió los lugares más famosos de Andalucía, como Granada, Córdoba, Sevilla, Málaga, Ronda o Cádiz, además de Tánger, Gibraltar y Toledo.

Se le considera como uno de los precursores de la fotografía como negocio turístico en nuestro país. Por su *gran mezquita de Boabdil* y *la galería del Kadí*, su estudio en Granada y modelo de galería árabe que luego exportará a Córdoba con la llamada *casa del Kalifa*, desfilaron buena parte de los turistas que se acercaban a estas ciudades ávidos de llevarse un recuerdo; que mejor para ello que hacerlo recreando el ambiente árabe con lujosas vestimentas y fantásticos decorados que imitaban a la Alhambra.

También fotografió a algunos personajes populares de su época, como José Zorrilla o Manuel de Falla, además de ser el fotógrafo oficial de Alfonso XIII en el viaje que realizó a Granada en 1904.

El emplazamiento de su primer estudio fotográfico en la calle Real de la Alhambra, popular y céntrica, contribuyó sin lugar a duda a que su fotografía gozara

desde muy temprano de mucha difusión entre los turistas que visitaban la ciudad y su magno monumento, del que muchos visitantes querrán conservar un recuerdo.

El fallecimiento de Rafael Garzón en 1923 no significó la desaparición del negocio, puesto que los tres establecimientos (Granada, Córdoba y Sevilla) quedarían en manos de sus hijos que continuarán, al menos una década después, la actividad del padre, cesando el estudio de Granada en 1945.

2. El álbum

Garzón utilizó para las fotografías del álbum estudiado, los negativos sobre gelatino-bromuro de plata, que permiten una vida útil más larga y estable, más sensibilidad, así como rebajar el tiempo de exposición de la fotografía. Este procedimiento consiguió desplazar al colodión húmedo, ya que las placas al gelatino-bromuro de plata se pueden preparar y tener listas y almacenadas hasta su uso; un gran adelanto, puesto que el colodión húmedo necesitaba emulsionar antes de la toma y revelarse inmediatamente.

A pesar de estos avances esta técnica se aplica sobre placas de cristal. En estos momentos el tamaño de la copia en positivo es igual al del negativo, ya que las copias en papel se realizan por contacto directo del negativo de cristal sobre papel albuminado. Esto es importante conocerlo si tenemos en cuenta el tamaño de las albúminas del álbum: 55 x 44 cm, de manera es fácil imaginar la dificultad de transportar estos enormes vidrios para realizar las distintas tomas. Además del transporte del pesado equipo para fotografiar también era necesario poseer conocimientos de química y óptica, lo que hacía de la fotografía en estos momentos de un proceso delicado y complejo.

Se puede fechar a finales de la década de 1880 la realización del álbum. Se sabe que fue en esta década cuando Garzón comenzó a fotografiar la Alhambra (VERDÚ PERAL y GONZÁLEZ, 2017: 30) y además se conserva en una colección privada una fotografía, coloreada en este caso, realizada con el mismo negativo de la fotografía que en el álbum aparece con el número 402 (Fig. 1) y fechada hacia 1880 (SOUGEZ et. al., 2002: 87), se trata de una vista general del Patio de los Leones. También es interesante conocer que la firma más antigua datada en el álbum se remonta al año 1891, con lo que el álbum debió realizarse algunos años antes.

Con estado actual de nuestra investigación, no se conoce ningún álbum de Rafael Garzón de unas características similares al que se presenta en esta comunicación.

Entre las colecciones públicas consultadas¹ cuyo contenido es accesible a través de la red, solamente existe un álbum con fotografías de Garzón fechado en este caso en 1905 que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia, con unas medidas de 25.5 x 35.5 cm y que se titula *Vistas de España: Andalucía, Madrid, Toledo y Museo del Prado*. De las 34 fotografías que contiene, solo 10 pertenecen a Granada y 4 a la Alhambra, siendo además todas ellas pertenecientes a las series 200 y 300.

En un primer momento, uno de los aspectos que llamó la atención es el tamaño del álbum. Las hojas sobre las que van montadas las albúminas alcanzan un tamaño de 69 x 56 cm, con lo que el álbum abierto en su totalidad alcanza 1.38 m. Unas dimensiones considerables para un álbum fotográfico.

Esta impresionante obra se encuentra encuadrada en piel de cocodrilo con unas esquineras metálicas que lo protegen. Consta de 19 hojas de grueso y pesado cartón sobre las que van pegadas las fotografías. Se desconoce el motivo, pero no todas las hojas del álbum se utilizaron, ya que las últimas se dejaron sin montar, nunca tuvieron fotografías.

Una vez abierta la cubierta, son 16 albúminas pegadas cada una en una hoja, enmarcadas en una filigrana de color dorado en cuya parte superior figura un número realizado con plantilla, el mismo que aparece en la parte inferior de la imagen junto con la descripción de la imagen y el nombre del fotógrafo. Este mismo sistema de catalogación e identificación de las imágenes consistente en añadir una tira de



1. Nº 402. Granada. Alhambra. Vista general del Patio de los Leones. Garzón Fotógrafo

¹ Además de la citada Biblioteca Nacional de España o la de París, también se han consultado los fondos de Garzón en otras instituciones como el archivo de la Alhambra, la fototeca de la Universidad de Navarra, la fototeca del IPCE, la fototeca de la Universidad de Sevilla, el Archivo Municipal de Córdoba, el Museo de Harvard, el Rijksmuseum o el Metropolitan de Nueva York.

papel en la parte inferior del negativo con la información relativa a la fotografía, ha sido un sistema utilizado por numerosos fotógrafos como es el caso de Jean Laurent, por citar un ejemplo.

Pies de foto del álbum de Garzón		
	Tapa frontal	
	Guarda. Hoja de firmas R	
	Guarda. Hoja de firmas V	
Nº 401	Granada. Alhambra. Patio de los Leones desde el templete de Poniente.	Garzón Fotógrafo.
Nº 402	Granada. Alhambra. Vista general del Patio de los Leones	Garzón Fotógrafo.
Nº 403	Granada. Alhambra. Vista general del Patio de los Arrayanes, fachada de Comarex	Garzón Fotógrafo.
Nº 404	Granada. Alhambra. Sala del Tribunal de Justicia.	Garzón Fotógrafo.
Nº 405	Vista general de Granada desde los Adarves.	Garzón Fotógrafo.
Nº 406	Vista general de la Alhambra y Sierra Nevada desde la plaza de San Nicolás.	Garzón Fotógrafo.
Nº 407	Vista general de la Alhambra y Granada desde el Sacro-Monte.	Garzón Fotógrafo.
Nº 408	Vista general de la Alhambra y Granada desde la Silla del Moro.	Garzón Fotógrafo.
Nº 409	Vista de la Alhambra y Silla del Moro desde las Torres del Homenaje.	Garzón Fotógrafo.
Nº 410	Vista de Granada desde el barrio de S. Cecilio.	Garzón Fotógrafo.
Nº 415	Granada. Alhambra. Interior de la Mezquita.	Garzón Fotógrafo.
Nº 416	Granada. Alhambra. Vista general del Salón de Embajadores.	Garzón Fotógrafo.

Nº 417	Granada. Alhambra. Sala de las Camas y Reposo del Baño.	Garzón Fotógrafo.
Nº 423	Granada. Alhambra. Interior de la Torre de la Cautiva Isabel de Solis.	Garzón Fotógrafo.
Nº 428	Interior de la Torre de las Infantas. Alhambra.	Garzón Fotógrafo.
Nº 429	Altars en la Cartuja. Cuadros por Sánchez y Cotán, Fraile de la Orden.	Garzón Fotógrafo.
	Guarda. Hoja de firmas R	
	Guarda. Hoja de firmas V	
	Guarda. Hoja de firmas R	
	Guarda. Hoja de firmas V	
	Tapa posterior	

El formato de las albúminas es de 55 x 44 cm, con alguna variación de escasos milímetros en algunas de las fotografías. La numeración de las mismas comienza en el número 401 y se mantiene correlativa hasta el 410 (Fig. 2); después continúa en el 415 y alterna hasta finalizar en el 429. Salvo dos vistas generales de Granada y otra que muestra los altares de la Cartuja, el resto se centra en la Alhambra, ofreciendo vistas generales o algunos de los rincones más emblemáticos de este monumento.

La conservación de las fotografías, teniendo en cuenta su antigüedad y los posibles avatares por los que ha podido pasar, es bastante aceptable. Algunas de ellas tienen adheridos fragmentos de la fotografía con la que entran en contacto al cerrarse el álbum, puesto que no existe ningún elemento de separación que evite el contacto entre ambas. Se desconoce si este problema es de origen o por el contrario sucedió algún tiempo después de montarse el álbum. De cualquier manera, estas faltas no suponen un gran impedimento para poder disfrutar de estas impresionantes imágenes.

Si el álbum en su conjunto ya es una pieza excepcional, lo mismo sucede con las fotografías que lo forman. Aunque Rafael Garzón es un autor presente en importantes colecciones españolas y del extranjero, entre todas las colecciones consultadas que permiten su acceso online, solamente se han encontrado fotografías de la serie 400 en la Biblioteca Nacional de España y en el archivo de la Alhambra.



2. Nº 410. *Vista de Granada desde el barrio de S. Cecilio.* Garzón Fotógrafo



3. Nº 406. *Vista general de la Alhambra y Sierra Nevada desde la plaza de San Nicolás.* Garzón Fotógrafo

Las fotografías de la Biblioteca Nacional de España de la serie 400 son del mismo formato que las del álbum, aunque ninguna de ellas forma parte del mismo. La número 409 que aquí se conserva, tiene la misma numeración que una de las que aparecen en el álbum, pero con un tema distinto.

En el archivo de la Alhambra, de las más de cien fotografías que se conservan de Rafael Garzón, solamente existen dos pertenecientes a esta misma serie y con el mismo formato, pero ninguna de ellas aparece tampoco en el álbum. Hecho que añade más excepcionalidad a todo el conjunto, de manera que la práctica totalidad de todas las fotos que aparecen son inéditas hasta este momento.

El protagonismo de las fotografías de álbum recae en el monumento de la Alhambra. Muchas de las imágenes pertenecen a este impresionante monumento, aunque también hay un par de vistas generales de la ciudad de Granada, como por ejemplo la típica vista desde la plaza de San Nicolás (Fig. 3).

Los espacios fotografiados son los más emblemáticos de la Alhambra, que aún hoy continúan siendo los más visitados y fotografiados. Del patio de los leones encontramos dos vistas distintas, también se fotografía la fachada de Comares con



4. Nº 416. Granada. Alhambra. Vista general del Salón de Embajadores. Garzón Fotógrafo



5. Nº 429. Altares en la Cartuja. Cuadros por Sánchez y Cotán, Fraile de la Orden. Garzón Fotógrafo

el patio de los Arrayanes, la sala del tribunal de justicia, el interior de la mezquita, así como el salón de Embajadores (Fig. 4), la sala de las Camas y reposo del baño o el interior de la torre de la Cautiva. Todas estas imágenes corresponden a espacios interiores.

El álbum se cierra con una imagen perteneciente, en este caso, a un interior de los altares de la Cartuja (Fig. 5). Aunque esta es la última fotografía del álbum, existen hojas vacías en las que nunca se incluyeron imágenes, ya que no existen muestras de haberlas tenido y tampoco consta el número rotulado en la parte superior de la hoja.

3. El propietario

Hasta la escritura de esta comunicación la existencia del álbum se había ligado con el Parque Nacional de Las Tablas de Daimiel. Se encontró en la casa que D. Álvaro Urzáiz Azlor de Aragón, XIX duque de Villahermosa, tiene en Daimiel en la finca Zacatena, situada en las inmediaciones del Parque Nacional. Zacatena fue una histórica dehesa relacionada con la actividad agropecuaria y que, buena parte de

su superficie pasó a ser propiedad del duque de San Carlos a principios del S.XIX (CELIS et. al., 2017: 19). A raíz del casamiento de la bisabuela de D. Álvaro, Dña. María Luisa de Carvajal-Vargas y Dávalos (1853-1947), duquesa de San Carlos, con el XII marqués de Santa Cruz de Mudela, D. Álvaro Silva-Bazán y Fernández de Córdoba (1889-1894), ambas casas emparentaron, unión que se consolidó con la nieta del matrimonio, Dña. Casilda Silva y Fernández de Henestrosa (1941-2008), XIV marquesa de Santa Cruz, V duquesa de San Carlos a partir de 1951, y tía segunda de D. Álvaro Urzáiz. Por lo tanto, la historia del álbum hay que relacionarla con ambos títulos nobiliarios, pero, como luego se verá, sobre todo, con los marqueses de Santa Cruz.

Se ha vinculado el devenir del documento con la caza, una de las actividades tradicionales realizadas en Las Tablas de Daimiel. Sobre todo, a partir, de la segunda mitad del S.XIX, cuando se convirtieron en un excelente cazadero de aves acuáticas para las principales escopetas del país agrupadas en asociaciones de cazadores y respaldadas por la aristocracia con el rey a la cabeza. Tanto Alfonso XII como Alfonso XIII disfrutaron de las cualidades cinegéticas del humedal de Daimiel. Estas jornadas fueron descritas por cronistas privilegiados que, también, participaron en aquellas cacerías. Uno de los más célebres fue Julián Settier que en su libro "Caza menor. Anécdotas y recuerdos" (SETTIER, 1956) nombró alguno de los protagonistas de dichas jornadas. Settier citó, por ejemplo, a Isidoro Urzáiz, tío-abuelo del propietario del álbum, entre otros protagonistas.

El gran número de firmas estampadas en varias hojas del álbum ha permitido reconocer algunos de estos personajes, pudiendo establecer las coordenadas espacio-temporales del documento. Así, la firma de Isidoro Urzáiz es una de las que aparece, junto a la de otros famosos cazadores de la época como el duque de Arión o el marqués de Viana y que también estuvieron en Las Tablas de Daimiel (CELIS, 2014: 178-179). Incluso, está la firma de Andrés Urzáiz, hermano de Isidoro y abuelo del actual duque de Villahermosa, propietario de la casa de Zacatena. En un primer momento, la existencia de estas firmas, más la aparición del álbum en dicha casa, motivó que se vinculara el álbum con la caza y, en concreto, con Las Tablas de Daimiel.

Sin embargo, se ha realizado un estudio más a fondo de las firmas a propósito de la comunicación presentada con motivo del VIII Encuentro de Historia de la Fotografía, revelando nuevos datos que han variado las coordenadas espacio-tempora-

les en las cuales se había insertado al documento. A partir de su disección, en especial de las firmas, se ha podido conocer mejor el origen del álbum, Granada, y su trayectoria hasta llegar a la casa de Zacateña en Daimiel.

La clave ha sido una de las firmas, en concreto, la que aparece en primer lugar en la parte superior de la primera página del documento, que ha servido para identificar al primer propietario. Aunque, curiosamente, hay otra firma sobrescrita (posiblemente, la del famoso actor andaluz, Francisco Fuentes²), se puede identificar como primer firmante al conde de Benalúa. El mismo Benalúa aparece nuevamente como protagonista de los agradecimientos que aparecen en otras firmas del álbum y que lo felicitan por su buena labor como anfitrión. Algunos de los personajes fueron importantes políticos o empresarios que mantuvieron relaciones políticas o empresariales con Benalúa como el importante banquero granadino Manuel Rodríguez-Acosta

González de la Cámara (TITOS MARTÍNEZ, 1996-97: 389) o Jerónimo Palacios con el que fue socio en el sector azucarero (SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 2015: 637). Aparecen, también, miembros de la familia Larios con importantes negocios con Benalúa en dicho sector (TITOS MARTÍNEZ, 1996-97: 381), como participantes en un partido de fútbol en 1897, junto al deportista olímpico en los juegos de París de 1924 Justo San Miguel³, cuando aún no existía ni siquiera el Real Madrid, y cuyo resultado quedó anotado en el álbum. Por subrayar otra firma más que denota las importantes relaciones del conde, aparece, también, en dos ocasiones, la del ministro del Imperio Otomano en Madrid entre 1900 y 1909⁴, Izzet Fuat Paşa (1864-1937),



6. *Guarda*. Hoja de firmas R

2 Real Academia de la Historia. *Biografía de Francisco Fuentes* <<http://dbe.rah.es/biografias/9970/francisco-fuentes>> [Consulta: 27 de junio de 2018].

3 Comité Olímpico Español <<http://paris1924.coe.es/>> [Consulta: 13 de mayo de 2018].

4 Embajada de Turquía en España <madrid.emb.mfa.gov.tr> [Consulta: 14 de junio de 2018].



7. Nº 428. Interior de la Torre de las Infantas. Alhambra. Garzón Fotógrafo

importante general que llegó a presidir el gobierno otomano al final de la Primera Guerra Mundial (Fig. 6).

El nexa de unión entre estos personajes fue el conde de Benalúa, muy relacionado con la sociedad granadina del momento, y que dejaron su huella en un álbum que sirvió de improvisado libro de firmas. Pero ¿dónde estuvo? ¿en qué lugar recibió Benalúa a sus huéspedes? La respuesta, nuevamente, está escrita en el álbum, ya que, junto al resultado de las piezas cobradas durante una cacería, aparece el nombre de Láchar, población situada a poco más de 20 kilómetros de Granada.

Julio Quesada Cañaveral y Piédrola (1857-1936) fue Señor de Láchar, además de conde de Benalúa y duque de San Pedro de Galatino. La propiedad de Láchar la

conservó hasta su muerte emprendiendo importantes negocios en este lugar entre los que se encontró la construcción de una azucarera en 1890, la “Fábrica Conde de Benalúa”, además de otra de electricidad y una línea de ferrocarril privada que unía la azucarera de remolacha con la estación de Íllora (Granada) (SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 2015: 636). Pero no sólo Láchar, situado en la fértil vega granadina, fue un buen lugar para sus negocios azucareros, sino, también, para traer a sus ilustres invitados a cazar. Contaba con un coto muy famoso en la época, según describe Julián Settier en su libro de caza, que recibió la visita de las más altas autoridades del Estado, como Alfonso XII y, sobre todo, Alfonso XIII que estuvo hasta diez veces participando en notorias cacerías (TITOS MARTÍNEZ, 1996-97: 378).

Benalúa, auténtico maestro de ceremonias de aquellas jornadas, contaba con un castillo en Láchar donde poder agasajar a sus huéspedes que firmarían el álbum durante su estancia⁵. El castillo, mandado construir por él conde, ha sido calificado de “estilo alhambrenño” (SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 2015: 635), tendencia arquitectónica que hay que enmarcar dentro de las corrientes historicistas en el mundo del arte que, en este caso, buscó la inspiración en las estancias de los palacios nazaríes (Fig. 7). Algo en consonancia con la moda romántica del momento que buscó revalorizar el legado arquitectónico medieval y, en concreto, el islámico. Rodríguez Domingo (1999: 276-278) ha escrito sobre la aceptación que tuvo lo hispanomusulmán en la burguesía española del S.XIX y, en particular, la arquitectura granadina que pasó a ser el arquetipo de lo islámico, constituyendo la Alhambra un modelo estético y decorativo de carácter universal como se puede ver en los pabellones de España en las exposiciones internacionales de Viena de 1873 o la de París de 1878 (LASHERAS PEÑA, 2009: 427-428). Por lo tanto, hay un componente nacionalista en esta recuperación del pasado hispanomusulmán y que servirá de “tarjeta de presentación” de los intereses de la élite del momento. Para Calatrava (2015: 26-27) la herencia de este alhambrismo arquitectónico continuó en el pabellón español de la Exposición Universal de Bruselas (1910), con la intención de unir a España con su pasado africano muy relacionado con la política exterior del gobierno del momento en el norte de África. Su construcción fue encargada al arquitecto Modesto Cendoya, recién nombrado en 1907 conservador de

5 Existe una filmación que recoge una de las jornadas de cacería en Láchar en la que participó Alfonso XIII y el conde de Benalúa. Filmoteca Española. *Cacería regia en Láchar* <<http://www.rtve.es>> [Consulta: 13 de abril de 2018].



8. Nº 409. Vista de la Alhambra y Silla del Moro desde las Torres del Homenaje. Garzón Fotógrafo

la Alhambra. En 1910, Cendoya construirá para Benalúa el Hotel Alhambra Palace y es probable que el castillo de Láchar⁶.

Por lo tanto, Benalúa encaja en el prototipo de figura romántica de la época: político reformista, diputado por la Liga Agraria, de línea liberal (LÓPEZ OSUNA, 2017: 43), activo emprendedor y estudioso del patrimonio histórico de su tierra. Si fue un “regeneracionista” o sólo un oportunista (se pasó al Partido Conservador al aceptar una senaduría vitalicia en 1905), queda pendiente para otra ocasión. Pero lo que es evidente es que la Alhambra y Granada le inspiraron y acompañaron durante su trayectoria personal. El álbum de fotografías con las firmas de los invitados al castillo de Láchar es un paradigmático ejemplo de esta relación.

Otro es el libro titulado “Boabdil. Granada y la Alhambra hasta el S.XVI” escrito por Benalúa en 1925. María Dolores Fernández Fígares subraya en un perfil biográfico realizado para la reedición facsímil de la obra (BENALÚA,

1999: X-XIV) que Benalúa vinculó el pasado de su familia con Boabdil, el último rey nazarí, a través del señorío heredado de sus padres en Láchar, escenario, también, de otros hechos históricos, según el conde, como las batallas entre César y Pompeyo. Para Fernández Fígares, tal vinculación responde a un sentimiento romántico de un ferviente admirador de la civilización andalusí que le lleva a forzar los datos históricos para construir un relato que une a Boabdil con Láchar y, también, con su propia familia al relacionarla con el primer conquistador de Granada y señor de Láchar, Fernando Sánchez Tovar Cañaveral, Almirante de Castilla.

El libro de Benalúa, no sólo describe las hazañas del “héroe Boabdil” en sus últimos días como rey nazarí de Granada, sino, también, su monumento más importante, la Alhambra, con un objetivo: preparar la visita al turista a través de una descripción pormenorizada de la fortaleza. Pero Benalúa persiguió, no sólo la promoción tu-

6 Real Academia de Historia. *Biografía de Modesto Cendoya*. <<http://dbe.rah.es/biografias/47303/modesto-tiburcio-cendoya-busquets>> [Consulta: 25 de mayo de 2018].

rística del lugar, sino también un conocimiento de carácter exhaustivo y "cientifista" del monumento, fiel al espíritu de la época (RODRÍGUEZ DOMÍNGUEZ, 1999: 283), que resaltase sus valores artísticos. En esta misma preocupación por el patrimonio granadino, hay que enmarcar el encargo a Rafael Garzón de las fotografías que, como se ha escrito anteriormente, fue precursor en el negocio turístico entorno a la Alhambra. El mismo Benalúa aparece en algunas fotos que Garzón hizo en la Alhambra durante la visita de Alfonso XIII de 1904 (SOUGEZ et al., 2002: 106).

La apuesta por Granada de Benalúa siempre fue ambiciosa. Entre sus iniciativas destacaron la construcción del hotel "Alhambra Palace" en sus terrenos del Carmen de Benalúa, hotel que ha pasado a la historia de la ciudad, y la promoción turística de Sierra Nevada, uniendo Granada con la sierra por medio de un tranvía, y donde construyó otro hotel y una fábrica de electricidad para dar luz a ambas infraestructuras y para impulsar la práctica del esquí (TITOS MARTÍNEZ, 1996-97: 382-386). Sin duda, esta intensa actividad turística llevó aparejada diferentes iniciativas de promoción como pudo ser el caso de la edición de este álbum (Fig. 8) y su utilización posterior como libro de firmas para los influyentes invitados que Benalúa recibía en su castillo de Láchar.

Sin embargo, ¿cómo llega el álbum a Daimiel? ¿por qué acaba guardándose en la casa que la duquesa de San Carlos tenía en Zacatena? La clave está en la segunda esposa de Benalúa: Doña Fernanda Salabert y Arteaga (1887-1945), IX marquesa de Valdeolmos. Al morir en 1936 el conde de Benalúa y duque de San Pedro de Galatino, sin descendencia, es ella, Doña Fernanda, la que queda como única heredera de sus bienes. Es la que se encarga, por ejemplo, de los negocios azucareros en Láchar después de la Guerra Civil Española (SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 2015: 651). Cuando muere en 1945, según Titos Martínez (1996-97: 380), la herencia pasó a los herederos de su hermana mayor, esposa del XIII marqués de Santa Cruz. Fue en este momento cuando el futuro del álbum quedó en manos



9. Nº 407. Vista general de la Alhambra y Granada desde el Sacro-Monte. Garzón Fotógrafo

de esta familia. Al heredar, la sobrina-nieta de la mujer de Benalúa, Doña Casilda Silva y Fernández de Henestrosa (1941-2008), XIV marquesa de Santa Cruz, el ducado de San Carlos, ambas casas y, por tanto, ambos bienes quedaron bajo su responsabilidad. Según testimonio oral⁷ de D. Álvaro Urzáiz y Azlor de Aragón, propietario de la casa de Zacatena (Daimiel), finca, a su vez, del ducado de San Carlos, es posible que el documento llegara a Daimiel a causa de alguna mudanza por arreglo del palacio que los marqueses de Santa Cruz tienen en Madrid. Sin embargo, el álbum nunca regresaría quedando olvidado en la casa de Zacatena hasta su donación al Museo Comarcal de Daimiel (Fig. 9).

Conclusiones

La existencia de este álbum ofrece muchas posibilidades para el estudio de la historia de la fotografía en España y sobre todo para ampliar el catálogo conocido de Rafael Garzón. La calidad de Garzón como fotógrafo queda patente en cada una de las 16 fotografías que componen el álbum. La elección de los espacios a fotografiar, los encuadres, la correcta iluminación demuestra que Garzón fue un fotógrafo talentoso con grandes conocimientos de óptica y química logrando de esa manera realizar unos positivos con una calidad excepcional.

El estado de conservación de las fotografías, las pocas que se conocen de la serie 400, el formato de las mismas y el hecho de que hasta este momento no se conozcan álbumes completos realizados por Rafael Garzón de características similares, le confieren a esta pieza un carácter de excepcionalidad que, más allá del propio deleite visual, lo convierten en un documento de primer orden para el estudio y el conocimiento de la Alhambra a finales del siglo XIX, en un momento anterior a las restauraciones emprendidas por Torres Balbás en la década de 1920.

Bibliografía

CELIS POZUELO, A. (2014). "Los proyectos de desecación en las Tablas de Daimiel" en MEJÍAS MORENO, M. *Las Tablas y los Ojos del Guadiana: agua, paisaje y gente*. Madrid: Instituto Geológico y Minero de España (IGME) / Organismo Autónomo de Parques Nacionales.

⁷ Entrevista oral con D. Álvaro Urzáiz y Azlor de Aragón en su casa de Zacatena el 24 de octubre de 2018.

- CELIS POZUELO, A. et. al. (2017). "La desecación de las Tablas de Daimiel (1750-1987): cambios agrarios e impactos medioambientales a partir de la interpretación del registro sedimentario" en *Historia Agraria*, 71. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, pp. 5-35.
- CONDE DE BENALÚA (1999). *Boabdil (Reseña para el turista). Granada y la Alhambra hasta el siglo XVI*. Granada: Reed. Facsímil del original de 1925, Editorial Comares.
- LASHERAS PEÑA, A. B. (2009). *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones*. Tesis doctoral leída en 2010. Universidad de Cantabria, <<http://hdl.handle.net/10803/10660>> [Consulta: 6 de julio de 2018].
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (2003). *Historia de la fotografía en España*. Madrid: Lunweg.
- LOPEZ OSUNA, Á. (2017). "Los límites políticos de la autonomía local: Granada, 1899" en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 15. Madrid: Universidad de Carlos III, pp. 24-44, < <https://doi.org/10.20318/hn.2017.3479>> [Consulta: 18 de mayo de 2018].
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M. (1999). "Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepto del medievalismo islámico en España" en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, *Historia del Arte*, 12. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), pp. 265-285.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, F. C. (2015). "El Duque de San Pedro de Galatino y la azucarera de Láchar" en *Opción*, Vol. 31, Núm. 1. Maracaibo: Universidad del Zulia, pp. 634-656 [Consulta: 25 de julio de 2018].
- SETTIER, J. (1956). *Caza menor. Anécdotas y recuerdos*. Madrid: Instituto Editorial Reus.
- SOUGEZ, M.-L. (1991). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- SOUGEZ, M.-L. et. al. (2002). *Imágenes en el tiempo: un siglo de fotografía en la Alhambra 1840-1940*. Madrid: Patronato de la Alhambra y Generalife y TF Editores.
- TITOS MARTÍNEZ, M. (1996-97). "Julio Quesada: Grande de España, empresario y soñador" en *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, Núm. 10-11, Segunda época. Granada: Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino, pp. 377-398.
- VERDÚ PERAL, A. y GONZÁLEZ, A. J. (2017). *Los Garzón: kalifas de la fotografía cordobesa: exposición*. Archivo Municipal de Córdoba. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba.



UNA GALERÍA FOTOGRÁFICA DE ESTILO ÁRABE. RETRATO Y TURISMO EN ANDALUCÍA Y TOLEDO (1890-1945)¹

María de los Santos García Felguera
Universidad Pompeu Fabra

doi.org/10.18239/coe_2021_156.23

Resumen

El turismo influyó en muchos aspectos del desarrollo de la fotografía a finales del siglo XIX, y uno de ellos fue el nacimiento de un tipo particular de galerías de retrato en las ciudades más turísticas de Andalucía. Concebidos como sustitutos de los lugares turísticos (la Alhambra de Granada o la Mezquita de Córdoba), estos patios acristalados se decoraron con yeserías, arcos y telones pintados con vistas de las ciudades y los monumentos. Además de muebles y objetos decorativos procedentes del norte de África, que creaban un ambiente de ensueño, los clientes disponían de ropas para disfrazarse.

Rafael Garzón, Rafael Señán y Abelardo Linares fueron los principales responsables de estos negocios, en Granada, Córdoba, Sevilla y Toledo; negocios a los que pusieron fin la Guerra civil y la Segunda guerra mundial.

El trabajo plantea los orígenes y el desarrollo de estas galerías, lo que queda hoy de lo que fue una industria floreciente y las posibilidades que todavía puede ofrecer de cara a un tipo de turismo diferente.

Palabras clave: turismo, fotografía, galería de retrato, galería acristalada, estudio morisco, patio árabe, Rafael Señán, Rafael Garzón, Abelardo Linares, Granada, Córdoba, Sevilla, Toledo.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto *Identidad y construcción cultural de Andalucía: Arte y turismo (1839-1939)* (Proyecto I+D+I, HAR2016-79758-P). Ministerio de Economía y Competitividad.

Abstract

At the end of 19th century, tourism influenced the development of photography, and a particular type of portrait galleries appeared in Andalusia, in the most touristic cities. Come up as substitutes for tourist monuments (the Alhambra of Granada or the Mosque of Cordoba), these glazed courtyards were decorated with plasterwork, Muslim arches and paintings with views of the cities and monuments. Customers had clothes to disguise themselves as Arabs, and furniture and decorative objects from North Africa created a dream environment, as *Arabian Nights*.

Rafael Garzón, Rafael Señán and Abelardo Linares were the main responsible for this business, in Granada, Córdoba, Seville and Toledo; a business ended by the Spanish Civil War and the Second World War.

This work proposes the origins and development of these glazed galleries, the current remains of them and their possibilities for the 21st century in a different kind of tourism.

Keywords: tourism, photography, portrait gallery, glazed gallery, Rafael Señán, Rafael Garzón, Abelardo Linares, Granada, Córdoba, Seville, Toledo.

Introducción

Pocos años antes de que acabara el siglo XIX, el turismo influyó en muchos aspectos del desarrollo de la fotografía, y uno de ellos fue el nacimiento de un tipo particular de estudios de retrato, que sólo hemos encontrado en Andalucía y en Toledo, en las ciudades más turísticas durante los años del paso de una centuria a otra, y que fueron también las más visitadas de España desde los años 30 con el boom de la *imagen romántica de España*; las más visitadas y las más reproducidas en dibujos, grabados, óleos, litografías, acuarelas y también en fotografías.

En los primeros años de vida de la fotografía eran muy pocas personas las que viajaban, y por lo tanto no había ningún problema en trepar a las pirámides de Egipto o a los leones de la Alhambra para retratarse (o simplemente para marcar la escala). Con el tiempo el número de viajeros aumentó y la conciencia patrimonial también. En las últimas décadas del siglo XIX ya eran demasiados los que utilizaban los leones como montura, y llegó un momento en que esta práctica

dejó de estar bien vista², aunque no se abandonó del todo. Todos querían retratarse allí, desde Teresa Amatller, la chocolatera catalana en 1903 (ALCOLEA, CARBONELL, y VÉLEZ, 2005: 55-92) (Fig. 1), hasta el rey Alfonso XIII, al que fotografió Rafael Garzón el 30 de abril de 1904 (de pie), o su suegra la princesa Beatriz, madre de la reina Victoria Eugenia, “egregia señora” que el día 14 de marzo de 1907 “impresionó algunas placas de su máquina fotográfica”, antes de cambiar de papel por la tarde y hacerse retratar “vestida de mora” en el patio de los Leones³.

Además, por los palacios pululaba una marea de fotógrafos que ofrecían guías y fotos⁴, junto a otros personajes como el famoso Chorrojumo, retratado por Fortuny y por numerosos fotógrafos profesionales y aficionados (PASCUAL DEL COSO, 2017), al que podemos ver junto a Teresa Amatller en la fotografía anterior. A pesar de todo, los turistas que viajaban a Andalucía querían seguir retratándose en un lugar tan particular como la Alhambra para que la familia y los amigos vieran que habían estado allí. Los fotógrafos dieron pronto con la solución a este problema: recrear esos

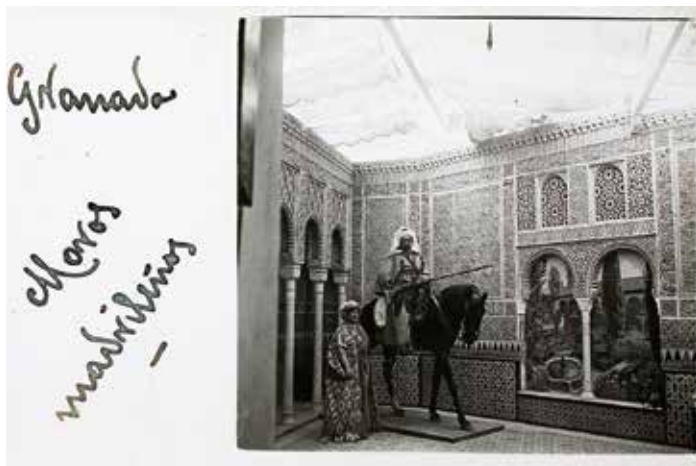


1. Anónimo, *Teresa Amatller en el Patio de los Leones*, 1903, Barcelona, Institut Amatller de Arte hispánico

2 En 1912 Adelardo Fernández-Arias López (Úbeda 1880-Barcelona 1951) periodista y escritor, con el alias de El duende de la Colegiata (“El duende en Granada, ¡Alhambra! ¡Alhambra!”, *El Heraldo*, 5/10/1912) relata las dificultades que tuvo para retratarse y que sorteó porque le acompañaba el señor Martos, “simpático jefe de policía”: “un portero viejo y antipático se opuso a que me retratase; el jefe de Policía le convenció da que estaba autorizado para hacerlo; yo llevaba el fotógrafo; el viejo antipático me fue siguiendo por los patios, rezongando; yo, que respeto a los viejos y los venero, sentí una antipatía impulsiva hacia el portero gruñón; el viejo antipático acabó por convencerse de la inutilidad de sus gruñidos y se fue”.

3 “S.A. en traje moro. Por la tarde S. A. se había hecho retratar en el patio de los Leones de la Alhambra, vestida de mora”. “La princesa Beatriz”. Detalles de la excursión. Granada, 14. *La Correspondencia de España*, 16 de marzo de 1907, p. 1. “La princesa Beatriz en Andalucía”, *Hoja del hotel Victoria de Málaga*.

4 Entre las quejas de los más críticos visitantes de La Alhambra, como el mal estado de los edificios, una de las más recurrentes es la presencia de guías ignorantes (BLANCO, 1901:1).



2. Granada. *Moros madrileños*, Estudio Garzón, Granada, h. 1915, de un par estereoscópico, Madrid, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España. MCD

espacios alhambrinos en estudios y galerías construidos ex-profeso cerca del recinto monumental, para que los turistas no perdieran tiempo apartándose de su ruta, e incluso llevando esas galerías al centro de la ciudad, por si les resultaba más cómodo.

Así nacieron en las últimas décadas del siglo XIX los estudios "moriscos", "árabes", "nazaríes" ... en las inmediaciones de la Alhambra. Allí abrieron los suyos, por separado y también juntos durante unos años, Rafael Garzón Rodríguez (Granada 1863 — Granada 1923) y Rafael Señán González (Ciudad Real 1864 - Granada 1911), y más tarde Abelardo Linares García (Granada 1870 - Toledo c. 1936-38). La calle Real de la Alhambra (frente a los baños árabes, la iglesia de Santa María y el palacio de Carlos V), o la propia puerta del Vino albergaron estas galerías de retrato⁵.

1. Un patinillo de escayola

Estos estudios eran patios con los techos de cristal y las paredes cubiertas de yeserías, con arcos, columnillas, ventanas y miradores fingidos por los que "se veía" el patio de los leones o vistas de la ciudad de Granada, gracias a pinturas fijas o a telones que se cambiaban según los deseos del cliente (Fig. 2). Todo ello iba aderezado con un vestuario, un mobiliario y un atrezzo (de joyas, adornos, ánforas, divanes, almohadones, alfanjes, narguiles e incluso caballos disecados) que

5 De ellos se han ocupado Javier Piñar Samos (para Granada) y Antonio Jesús González (Córdoba), Mariano García Ruipérez y Beatriz Sánchez Torija (Toledo), Carlos Pascual del Coso (en el ámbito de las postales). Con este trabajo continuamos sus investigaciones, añadiendo algunos aspectos y documentos nuevos.

en muchos casos venía del norte de África⁶ y que hacían soñar a los turistas con el mundo mítico de *Las mil y una noches* o *Los cuentos de la Alhambra*. Por primera vez los fotógrafos dejaron de publicitar sus viajes a París, Londres o Viena para volver con las últimas novedades, como habían hecho desde que nació el daguerrotipo, y empezaron a cruzar el Estrecho de Gibraltar en busca de exotismo para ofrecer a los europeos que atravesaban los Pirineos en dirección a España, donde ya hacía años que no se podía encontrar.

En el nacimiento de estos estudios está por un lado la vieja costumbre de retratarse con disfraces, que encontramos en una fotografía atribuida a Charles Mauzaisse (París 1823 — Granada c. 1883-1885) (PIÑAR SAMOS, 2006: 42-43) en la que Isabel Madrazo Garreta (1846-1930/41), la hija díscola de Federico de Madrazo y de Isabel Kuntz, y una mujer nada convencional, se retrata con Mr. Kay, ella vestida de señorita andaluza y él de torero⁷, hacia 1871 (Fig. 3), cuando toda la familia pasaba una temporada en Granada en torno a Mariano Fortuny y su esposa Cecilia, que era la hermana mayor de Isabel⁸. Isabel le habla a su padre de este retrato en una carta del 11 de mayo de 1871:

Querido papá, Como Ricardo te envía unas acuarelas, yo te envío ese grupo, que dudo conocerás por lo negro que



3. Atribuido a Mauzaisse, *Isabel Madrazo Garreta y Mr. Kay en el Patio de los Leones*, h. 1871. Museo del Prado

6 Garzón viajó en 1901 a Tánger, para comprar “vestuario y atrezzo” destinados a su galería y, sin duda, para hacer fotografías que luego vendía en sus tiendas. (GONZÁLEZ, 2017: 46). Abelardo Linares decía en 1914 que tenía un “gran surtido de trajes árabes, traídos expresamente de Fez”, *El eco toledano*, 9 de diciembre de 1914, p. 4.

7 *Escena costumbrista en el Patio de los Leones de La Alhambra de Granada representada por Isabel Madrazo Garreta y Mr. Kay*, h. 1871, positivo en papel a la albúmina, 235 x 172 mm, HF00551. Ya el padre del fotógrafo, el pintor Jean-Baptiste Mauzaisse (1784-1844), hacía retratos con los pinceles de personas disfrazadas, como el coleccionista Frank Hall Standish vestido de andaluz, del que se conserva una copia hecha por Gutiérrez de la Vega en Astley Hall Museum, Chorley (Lancashire), repr. en (LLEÓ, 2017: 95).

8 Hay una fotografía de esa época: *La familia Madrazo en el patio del Cuarto Dorado de La Alhambra de Granada*, h. 1872, positivo en papel a la albúmina, 178 x 239 mm. Madrid, Museo del Prado, HF00878.

está. El torero es Mr. Cay; por broma, nos vestimos y acabamos por hacer la fotografía, y así nos reímos una tarde. El pagó el cliché y yo unas pruebas que he hecho que me saquen⁹...

Por otra parte, el patio de los leones es una de las tres imágenes de España que incluían las *Excursions daguerriennes* (1840-1842) (LEREBOURS, 1840-1842), y las maquetas de partes de la Alhambra fueron fotografiadas desde el principio, incluso en las populares vistas estereoscópicas¹⁰, además ser de uno de los principales recuerdos que compraban los turistas en Granada.

A Charles Mauzaisse lo recordaba con estas palabras Georges Clairin (1843-1919), uno de los pintores a los que retrató en la Alhambra unos años antes, en 1868¹¹:

La Alhambra fue nuestro estudio. Estábamos allí como en nuestra casa. A la puerta de la Alhambra había una casita; por una ventana vimos pasar unos bigotazos rubios, unos ojos maliciosos. El personaje rondó después en torno nuestro y nos abordó; entabló conversación. Era fotógrafo, pero antes había pintado. En el estudio Picot. Como yo. Henos aquí casi amigos. Le nombro: — Mauzaisse [...] Este había servido en África; tuvo allí algunos disgustos, y concluyó por establecerse de fotógrafo en Granada¹².

Charles Mauzaisse, hijo de pintor¹³, y pintor y fotógrafo él mismo, parece ser el primero que se instaló en los alrededores del recinto de la Alhambra, junto a la puerta del Vino (GONZÁLEZ, 2017: 26), en una casa que pertenecía a Rafael Contreras, si son ciertas las palabras de Rafael Gago y Palomo en *Recuerdos de un*

9 Carta de Isabel de Madrazo a Federico, 11 de mayo de 1871, en (GUTIÉRREZ y MARTÍNEZ PLAZA, 2017: 353), 1S 12, p. 353.

10 Anónimo, *Maqueta del Patio de los Leones*, daguerrotipo estereoscópico, 7,5 x 13 cm, Fondo fotográfico de la Universidad de Navarra.

11 Atribuida a Charles Mauzaisse, *Henri Alexandre Regnault, Frédéric Larguillernie, Jules Victor Clairin y José Laguna en la Alhambra*, positivo en papel a la albúmina, 25 x 18.8 cm, venta Mutualart, 20 de noviembre de 2013.

12 Palabras recogidas en (BEAUNIER, 1907: 127).

13 Jean-Baptiste Mauzaisse (1784-1844). Ver notas 8 y 9.

*estudiante*¹⁴. Gago, que había nacido en 1854, habla de la época en que estudiaba tercer curso de Medicina en Granada, es decir, hacia 1874, y dice que “Don Carlos [Mauzaisse], por ser entonces el único fotógrafo que había en la Alhambra, tenía mucho trabajo y se llevó de ayudante a un hermano menor de Ayola (ambos también fotógrafos)”. Además de él, otro fotógrafo francés, Mr. Dubois, que se titula “Fotógrafo de la Alhambra” (GONZÁLEZ, 2017: 25-6), tuvo un estudio en la Cuesta de Gomérez 36 (o Puerta de Granada 36, según las fechas).

El primer estudio de retrato importante en la zona de La Alhambra fue el de Rafael Garzón Rodríguez, y en sus orígenes está por un lado el turismo y por otro la relación con Carlos Mauzaisse. Según A. J. González¹⁵, en 1883 o 1885, a la muerte de Mauzaisse, Rafael Garzón se queda con el estudio que tenía el francés en la calle Real de la Alhambra 24; ya eran familia, porque el hermano mayor de Rafael, Nicolás Garzón, relacionado también con el negocio turístico, por ser intérprete¹⁶ y anticuario, se había casado en 1884 con Luisa Mauzaisse Luque, hija del fotógrafo; pocos años después, en 1890, Rafael Garzón compró a Josefa Luque Gómez (viuda de Mauzaisse) la parte de la casa que ocupaba el estudio, y más adelante el resto de la vivienda y las casas colindantes. Ese año de 1890 aparece por primera vez un anuncio del fotógrafo “Garzón”, sin nombre de pila, en la calle Real de la Alhambra sin número; pero a partir de 1892 ya figura con el número 24, donde se anuncia hasta 1935¹⁷. Del destino turístico de este negocio hablan las leyendas impresas en las fotografías hechas por Garzón antes de asociarse con Señán, como las de Rafael de la Viesca (1861-1908) y un grupo de amigos: “R. Garzón fº./ Granada/Alhambra/Souvenir de voyage”¹⁸.

14 (GAGO Y PALOMO, 1916: 149-151) dice que en el momento que escribe ya era propiedad de Linares.

15 (GONZÁLEZ, 2017: 25) da 1885 como fecha de muerte, a partir de un documento notarial; pero (p. 29), dice que muere repentinamente en 1883, según la información facilitada por la familia Garzón.

16 También Salud Hernández (1912), cuñada de Casiano Alguacil, hablaba francés y hacía de guía de turismo en Toledo (SÁNCHEZ TORIJA, 2015: 195).

17 Aparecen los anuncios entre los años 1904 y 1935; (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS, 2013: 79,88,141). Según A.J. González, Garzón cerró el estudio de Alhambra 24 en 1939, por problemas económicos (GONZÁLEZ, 2017: 58).

18 Retratos hechos en la Alhambra, con la inscripción manuscrita “Williams, 10 de junio de 1898”, y “Rafael de la Viesca” (Todocolección, enero de 2019).

Por su parte Rafael Señán González¹⁹ también tenía estudio de fotografía en la Alhambra en torno a 1890, año en que (igual que Garzón) se empieza a anunciar en las guías comerciales en la misma calle Real, números 45 y 64, y lo sigue haciendo hasta 1932²⁰.

Los dos aparecieron en la prensa de 1892 por un asunto que rebasó lo estrictamente fotográfico: Rafael Señán mató de varios disparos a otro fotógrafo, José Camino²¹, que trabajaba como oficial en el taller de Rafael Garzón. Los hechos ocurrieron un viernes, 18 de marzo por la tarde, al salir del trabajo, junto a la casa de Señán, muy cerca de los estudios de ambos, y cuando Camino iba acompañado por Garzón y otros compañeros²².

2. El patio árabe del kadí y la gran mezquita de Boabdil

Parece que el negocio de los patios árabes realmente empezó a crecer con la asociación de los dos fotógrafos, bajo la firma "Garzón y Señán", a partir del 1 de febrero de 1898, para "explotar un negocio enfocado a los visitantes que recibía la Alhambra"²³. Situado en la calle Real de la Alhambra 24²⁴ (el local de Garzón), esta sería según González la "primera galería con patio árabe"²⁵, y recibió el nombre de *Patio árabe del kadí*. Al dorso de las fotografías salidas de esta galería se lee:

19 Sobre Señán (GONZÁLEZ, 2009).

20 En 1890 y 1892 en la calle Real de la Alhambra, sin número; en 1894 en los números 46 y 54. Después entre 1900 y 1932. En medio, en 1897 y 1898, se anuncia en Reyes Católicos (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS, 2013: 94).

21 Camino, a su vez, se había visto envuelto en la investigación de otro asesinato que tuvo lugar en Motril dos años antes, en 1890, y que la prensa recogió ampliamente. *La Iberia*, 6 de octubre de 1890. Mientras duró el proceso, dejó su estudio de fotografía a Señán y no lo recuperó.

22 Toda la prensa recogió la historia con detalle; pero el relato más completo lo dio *El País*, 21 de marzo de 1892. El veredicto fue de "inculpabilidad" por defensa propia. *El día*, 22 de mayo de 1892.

23 (GONZÁLEZ, 2009: 26) "según documento privado".

24 (GONZÁLEZ, 2017: nota 26) dice número 14, pero creo que el correcto es 24.

25 (GONZÁLEZ, 2017: nota 25) dice "Hasta la fecha los retratos más antiguos que hemos localizado de una galería patio nazarí pertenecen a finales de la década de 1890 con la firma de la casa Garzón y Señán".

Fotografía recuerdo de Granada en la Alhambra. En la visita hecha al patio árabe del Kadí propiedad de la casa Garzón y Señán. Premiados con varias Medallas de oro y el gran diploma de la sociedad científica europea.

La asociación entre los dos fotógrafos fue breve, no llegó a tres años, porque en septiembre de 1901 se disolvió de forma privada y en 1904 ante notario²⁶. Garzón se quedó en el local, y Señán abrió *La gran mezquita de Boabdil* en los números 45 y 64 de la misma calle, donde se anunció hasta 1932²⁷. Desde entonces la rivalidad entre los dos Rafaelés siguió tanto en Granada como en Córdoba, entre ellos y entre sus hijos, que continuaron los negocios.

Tal vez animado por la separación de Garzón y Señán, entró en escena hacia 1902 un tercer fotógrafo, que se estableció en la misma zona, en los números 66-68 de la calle Real de la Alhambra. Se trata de Abelardo Linares García (Granada 1870 - Toledo c. 1936-1938)²⁸, miembro de una familia de anticuarios con tienda en Granada a cargo de su hermano Enrique²⁹, y que abrió el "Gran Centro de fotografías de Abelardo Linares. Acuarelas y reproducciones de los monumentos de la Alhambra. 66 y 68. Alhambra, Granada", donde se anuncia entre 1902 y 1935³⁰. Precisamente en unas casas que eran propiedad de Enrique, según Piñar Samos (PIÑAR SAMOS, 2006: 43), Abelardo Linares abrió "un lindo patio árabe", un estudio "monumental", al que una publicidad de 1912 se refiere en estos términos:

Tiene también Linares un taller fotográfico de importancia, y vende vistas de la Alhambra y Granada. Para los que desean retratarse de un modo típico ha construido un lindo patio árabe donde puede uno hacerse la ilusión de hallarse en plena Alhambra" (*El Liberal*, 15/6/1912).

26 Notario Antonio Puchol, escritura de 1 de enero de 1904 (GONZÁLEZ, 2009: 27).

27 Señán se anunció allí entre 1900 y 1932. En medio, en 1897 y 1898, se anuncia en Reyes Católicos (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS, 2013: 94).

28 Las fechas cambian según las fuentes: c. 1870-1938 en (GARCÍA RUIPÉREZ, 2017), 1870-1936? en (GONZÁLEZ, 2017: 30).

29 Enrique Linares se anuncia en 1904, 1909, 1910 y 1911 en Plaza Nueva 3 (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS, 2013: 90). En esa dirección vivía en 1911, cuando presenta una solicitud para construir en un carmen de su propiedad. Archivo Municipal de Granada (en adelante AMGR), 1911, C.02238.0137, Leg. 2238, pieza 137.

30 Anuario Riera, 1902 (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS, 2013: 90).

Ese mismo artículo deja claro que la tienda de Linares está en la “casa inmediata a la fotografía de Garzón”, como se puede ver en algunos planos de la Alhambra: en el plano general de la Alhambra de 1908³¹ figuran dos casas de Garzón (ambas con el número 13) y dos de Linares (con los números 9 y 10), separadas sólo por otra que es propiedad “de la diócesis” (con el número 12); y en un plano parcial del año 1935 aparece esa misma propiedad intermedia, entonces en manos de Juan Gallego (con el número 22 de la calle Real de la Alhambra), entre las que pertenecen a los herederos de Garzón (fallecido en 1923) y las de Abelardo Linares³².

Además, en 1912 Abelardo Linares compra al arquitecto Mariano Contreras unas casas en la plaza de los Aljibes, junto a la Puerta del Vino, y en noviembre de 1913 consigue permiso del Ayuntamiento para construir una galería fotográfica, tras ceder él al estado la habitación que tenía sobre esa misma Puerta³³. Aunque el Ayuntamiento en su informe “estima que la parte que se refiere a la galería ha de tener un aspecto poco artístico”, decide concederle el permiso por “el carácter provisional” de la misma.

Cuenta Francisco Izquierdo en la *Guía secreta de Granada* (1977) (IZQUIERDO, 1977: 91) que su tía Cecilia, una granadina que vivió siempre en la ciudad, sólo subió dos veces en su vida a la Alhambra, una de ellas en 1918 para retratarse “vestida de hurí en el patinillo de escayolas de Abelardo Linares”³⁴ y otra para resolver una necesidad fisiológica. La anécdota habla de la poca relación de los habitantes de Granada con el monumento y de la importancia de este tipo de retratos.

Estos *patinillos de escayolas* se abrieron primero en Granada, pero detrás vinieron Córdoba y Sevilla, y la moda penetró hasta el centro de la Península, hasta Toledo que era la ciudad más árabe fuera de Andalucía. Un índice del éxito de estos negocios son las sucursales que abrieron en las mismas ciudades en las que se es-

31 Modesto Cendoya, *Plano general de la fortaleza de la Alhambra con las propiedades particulares enclavadas en el mismo con indicación de todos sus propietarios*, Granada, editado por el hotel Casino Alhambra Palace, 1908.

32 Plano de la planta baja de la casa núm. 22 de la calle Real de la Alhambra, propiedad de don Juan Gallego. Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife, Planos, nº 117.

33 AMGR, Real orden, 1913, C.02258.0077, leg. 2258, pieza 77. (ÁLVAREZ LOPERA, 1977: 148).

34 Texto recogido en (PASCUAL DEL COSO, 2010: 24) y (PASCUAL DEL COSO, 2017: 6).

tablecieron. Por ejemplo, en Granada, Garzón tuvo una sucursal en la Cuesta de Gómez 35, esquina a la calle Almanzora baja 1, un lugar inmejorable, porque esta cuesta que sube a la Alhambra es todavía hoy una de las calles más comerciales de la ciudad. En 1902 el cubano Emilio Bobadilla (1862-1921), alias "fray Candil", con su particular visión negra, describía la calle y las tiendas, acordándose precisamente de las fotografías y las maquetas:

Doblé a la derecha, por la empinada calle de los Gomerés, en cuyas tiendas soterradas y tenebrosas, que tienen no sé qué de agencias fúnebres, se venden fotografías y reproducciones de las principales vistas y fachadas de la ciudad y de la Alhambra, cuyos modelos de estuco y madera, fijos en las puertas, se toman pronto por lápidas mortuorias³⁵.

Una de esas tiendas que vio Emilio Bobadilla era la de Garzón, que ya estaba abierta a principios de los años 90, porque en 1892 el fotógrafo pidió permiso al Ayuntamiento para reformar la fachada³⁶ y puso una marquesina que se puede ver en la fotografía que acompañaba el expediente³⁷ (Fig. 4). El rótulo de esta marquesina dice "Vues de toute Andalousie. Sucursal de la Maison R. Garzón. Antiquédades y objetos de arte", y la fachada está cubierta de vistas de Granada y Córdoba en distintos tamaños, destacando el Patio de los Leones y la Mezquita; no hay retratos. En 1917 Garzón volvió a solicitar permiso para reformar este negocio (pintar, cambiar suelos...) y, sobre todo, sustituir "los balcones por otros de estilo árabe, así como... la puerta de entrada por la ... cuesta



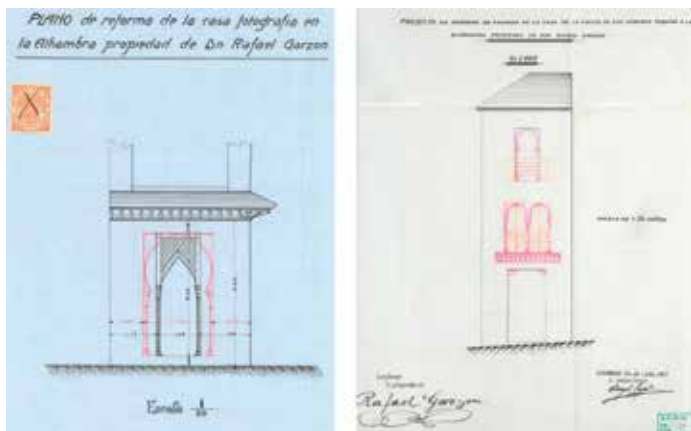
4. Marquesina de la Casa Garzón, Cuesta de Gómez 35 - Almanzora baja 1, Archivo municipal de Granada

35 Emilio Bobadilla, alias Fray Candil en (BOBADILLA, 1902: 626). La visitó en febrero, y el tiempo le evocó también la fotografía: "A lo lejos llueve y a través de la lluvia -inmensa tela de araña- se filtran numerosas refracciones, dando al paisaje la transparencia borrosa de esas fotografías de los rayos X".

36 El expediente se desarrolla a lo largo del año 1892 y el proyecto lo firma el arquitecto Mariano Contreras en diciembre. AMGR, 1892, C.00051.0134, leg. 51, pieza 134.

37 "Establecí una marquesina en la fachada de dicha casa (cuya fotografía acompaño) para proteger del sol y lluvias los escaparates que tengo en la misma fachada", 27 de septiembre de 1892, AMGR. 1892, C.00051.0217, Leg. 51, pieza 217.

VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA



5. Dibujos para las reformas de las fachadas de Garzón en Granada, 1908 y 1917, Archivo municipal de Granada



6. Tarjeta postal con los tres estudios de Garzón en Granada, Sevilla y Córdoba. Col. Melero

de Gómez”, trabajo del que se encargó el arquitecto Ángel Casas³⁸, que cambió los balcones con dinteles planos por dos arcos de herradura en el primer piso y uno en el segundo (Fig. 5). Aunque se dejó de anunciar en 1932³⁹, según A. J. González, este negocio fue uno de los más duraderos y se mantuvo abierto hasta 1945 (GONZÁLEZ, 2017: 58).

Antes de esta reforma de 1917, Garzón ya había vestido de “alhambrina” la puerta de su negocio principal, el de la calle Real de la Alhambra número 24. Fue en 1908, cuando ensanchó 60 cm la puerta norte de su “establecimiento de fotografías”, además de hacer obras menores en el interior, a cargo del arquitecto Manuel Cendoya⁴⁰; en este caso se sustituyó un arco polilobulado y apuntado por otro de herradura, también apuntado⁴¹ (Fig. 5).

38 AMGR. Obras y urbanismo. Expediente de licencia de obras, 1917, C.02226.0015, leg. 2226, pieza 15.

39 En las guías comerciales se anuncia entre 1894 y 1932, (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS, 2013: 88, 141).

40 AMGR. Obras y urbanismo. Expediente de licencia de obras, 1 de septiembre de 1908, C.02028.0011, leg. 2028, pieza 11.

41 Además, en 1904, Rafael Garzón solicitó que se diera de baja a su casa de calle Real de la Alhambra 24 del pago de canalones, AMGR, Hacienda, C.02362, leg. 2362. En 1902, junto a otros propietarios de la Alhambra, Garzón solicitó no pagar “darros” por “una casa sola” de su propiedad con los números 24, 26 y 28; otro de los firmantes fue Enrique Linares. AMGR, Impuestos, C.02363.0101, leg. 2363, pieza 101.

También la publicidad de estos negocios habla de éxito: Garzón editó una postal con las vistas y las direcciones de sus tres estudios en Granada, Sevilla y Córdoba (col. Melero) (Fig. 6). Además, en los textos publicitarios de las postales y los carteles de fachadas y escaparates, los fotógrafos se dirigen a la clientela en inglés y francés, además de español, e incluso en esperanto⁴². Los exteriores de los edificios aparecen forrados de suelo a techo con fotografías y postales de vistas, no sólo de la ciudad en la que se encuentran, sino de las otras ciudades atractivas para el turismo, incluyendo el norte de África. El número de trabajadores es otro índice: no lo conocemos con exactitud, pero en algunas fotografías se puede ver a varios de ellos junto a la puerta del estudio o asomados a las ventanas, y algunas noticias de prensa hablan de "varios operarios" refiriéndose al taller de Garzón ya en el año 1892⁴³.

Tanto en las fachadas como en la publicidad se pueden ver a comienzos del siglo XX todos los servicios que estos fotógrafos ofrecían a los turistas, además de retratos, vistas, álbumes y postales: venta de material fotográfico, servicio de revelado, copias..., todo dirigido a un nuevo público de aficionados a la fotografía que aprovechaba las innovaciones tecnológicas que supusieron las cámaras ligeras y la posibilidad de prescindir del laboratorio. Personas como la princesa Matilde de Sajonia (1863-1933), que el 11 de abril de 1907 estuvo haciendo fotografías en La Alhambra: oyó misa en la catedral, visitó la Capilla Real y la Cartuja, y "Después de almorzar retrató a una gitana, cerca de la fuente llamada del Pimiento. Visitó más tarde el palacio Nazarita, donde permaneció el resto del día sacando copias del Patio de los leones, Salón de embajadores, Torre de Adarves y otros departamentos". El artículo que publica *La correspondencia de España* (11/4/1907) informa del nombre de la retratada, "María Fernández Leria (alias) La castañita" y lo que le pagó la princesa por posar para ella, "cinco pesetas".

Esos servicios fotográficos para aficionados a la fotografía los ofrecían también en esta época algunos hoteles, y en Granada otros negocios, como la *Fotografía artística* de Meersmans, situada también en los alrededores de la Alhambra, en terrenos del Carmen de los Mártires y cerca de la parada de la nueva línea del tranvía. Sobre la fachada de la tienda del "Museo de los Mártires", que tuvo el empresario belga

42 Seán editó postales con textos en esperanto (GONZÁLEZ, 2009: 35).

43 El País, 18 de marzo de 1892.



7. Ramón Gómez de la Serna, "Fotografías moriscas", *España*, 15 de julio de 1922

al menos desde 1910, un poco más abajo de los estudios de Garzón, Señán y Linares, todavía hoy se puede leer el rótulo "Fotografías artísticas" sobre un arco de herradura apuntado, y se conservan restos de pintura a un lado con las palabras KODAK FILM. Meersmans, como Garzón, Señán y Linares, tenía una galería fotográfica y vendía álbumes y postales, además de antigüedades, encajes, mantillas, pequeñas reproducciones en yeso de decoraciones de la Alhambra (PIÑAR SAMOS, 2006: 44), los "modelos de estuco y madera" de los que hablaba Fray Candil.

Otro índice del éxito de estos negocios es que fueron objeto de parodias. Ya en 1901, entre las quejas de los más críticos visitantes de La Alhambra (como el mal estado de los edificios), una de las más recurrentes es la presencia de guías ignorantes que llevan a los turistas a "dar una vuelta por las fotografías, para hacerse retratos vestidos de moros, «¡Y qué propios están los ingleses retratados de moros! ...»", como escribe Domingo Blanco en 1901⁴⁴. Pero sin duda la mejor parodia es la de Ramón Gómez de la Serna, que se fingió fotógrafo por un día, en 1922 y publicó un artículo ilustrado con sus propias "fotografías" (Fig. 7) en *La España*:

En Granada hay numerosos salones árabes para fotografiar al forastero vestido de moro. Si de algo pudiese yo ser coleccionista sería de fotografías de esas en que los hombres más absurdos, los fenicios y los celtas más vergonzantes se retratan de moros, y las mujeres más iberas y sosas, con cara de imagen primitiva se visten también de moras y se retratan asomadas al ajimez florido.

A veces salen cosas insospechables en esas habitaciones que son esmerada y empurpurinada reproducción de las habitaciones célebres de la Alhambra: una inglesa

44 "He visto una infinidad de guías, que en su mayor parte desconocen la Alhambra, y sólo cuentan al viajero patrañas, leyendas y vulgaridades. Atentos solamente á la propina, no le hacen ver lo más interesante, ni les recomiendan otra rosa que asistir á las zambras gitanas, donde han de ver la flor y nata de la gracia y del descoco; visitar una tienda llamada museo, donde el propio restaurador de la Alhambra vende muy bonitas reducciones del maravilloso palacio, y dar una vuelta por las fotografías, para hacerse retratos vestidos de moros, ¡Y qué propios están los ingleses retratados de moros!" (BLANCO, 1901: 1).

en cuyo tipo no se veía nada moro, sale con un aire moro que ofusca, que embriaga, que hace que todos los muchachos de la universidad granadina se acerquen a ver esa fotografía de la inglesa, faltando a clase si es preciso; y una española que parecía insignificante queda delatada como mora por el artificio fotográfico.

Están expuestos en los escaparates de esas fotografías moriscas las pruebas de la «Cosura» que cometió tal familia a tal señorita o caballero. Es grato y alegre pararse a repasarlos viendo los dislates del contraste y haciendo leyes como esta «ningún catalán se puede vestir de moro».

Yo he entrado por otra cosa en las fotografías esas y he repasado los Albums curiosísimos en que hay ojos de hurí, de verdadera hauari del paraíso y ojos cegatos, de beata cristiana que cometió el gran pecado, la herejía de retratarse vestida de infiel. ¿Se lo confesó a su director espiritual?

—¿Por qué no me venden algunos de estos retratos? —he rogado a los fotógrafos.

—De ninguna manera... Imposible—me han respondido terminantemente—. Son retratos particulares, casi privados, por decirlo así, y no podemos disponer de ellos...

—Pero algunos habrán desaparecido, vivirán lejos, no se enterarán, quizás han muerto.

—Si tiene usted razón... Pero no nos han pasado la esquila de defunción...

He comprendido que no podía sacárseles las fotografías y es entonces cuando he fundado mi galería fotográfica en Granada y he conseguido retener las cuatro clases o géneros de fotografías moriscas: la fotografía de la pareja en la ventana; la fotografía de la familia entera tomando el té con yerba buena; la fotografía de la señora antigua pero pretenciosa, y la fotografía de la pareja a caballo, en uno de esos enormes caballos de cartón de tamaño un poco sobrenatural.

Un poco risueños y en broma se sentaban en los divanes de mi galería los seres más fantásticos; y aunque yo sonreía desde dentro de mi máquina, tenía que hacerles la fotografía. No había más remedio. A veces tardé mucho en sacar la cabeza de debajo del trapo negro, porque me moría de risa viendo el esperpento morisco que iba a fotografiar; pero al fin, muy serio, apreté la bocina sin ruido, el irrigador sin agua, la pera de goma de mi máquina.

Así he conseguido cosas curiosísimas, que ofrezco al lector. Dedicado a la carrera humorística, he encontrado que en esa galería fotográfica en Granada estaba mi lugar.

A veces, como todos mis compañeros que hacen fotografías moriscas, recibimos un recadito de la policía pidiéndonos una prueba de la de tal criminal y su querida o de la de tal adúltera con su novio, que se retrataron con trajes moriscos antes de huir más lejos. ¡Qué hermosa estaba la amante del criminal, y que resultaba un verdadero moro del crimen, vestido con las sábanas blancas del moro! ¡Qué prodigiosa estaba la adúltera!

A muchos maridos les hemos devuelto la belleza y el encanto de sus mujeres al hacerlas un retrato vestidas de moras. Se han dado cuenta del sentido de la belleza cejijunta y misteriosa de sus esposas.

A veces, tan grande ha sido la revelación del origen de una belleza vestida de mora, que mientras la enfocaba mi máquina su amante la ha besado sin poderse contener.

¡Gran red de arabescos la que extendemos los fotógrafos moriscos entre los árboles de la Alhambra esperando las parejas volanderas y perdidas!

Entran con timidez; se deciden al fin, y es grato ver, por el agujero de la indiscreción, cómo ellas se quitan las blusas tupidas para ponerse las gasas moriscas. Sólo Alá y su Profeta, en el radiante paraíso de placeres, verán cosas parecidas (GÓMEZ DE LA SERNA, 1922).

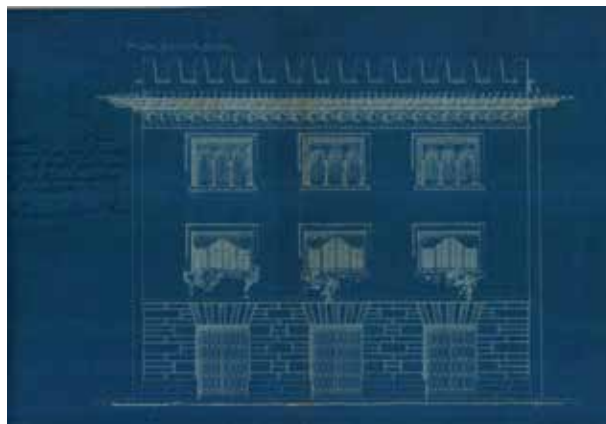
No se puede negar que Ramón Gómez de la Serna miró con atención estos retratos y los grupos que se formaban: figuras solas, a caballo, parejas, grupos familiares... Como Lewis Carroll había descrito en 1860 la sesión fotográfica de una familia inglesa en su casa de campo (CARROLL, 1860), Gómez de la Serna desmenuza esta costumbre turística sin ninguna piedad para los modelos, como tampoco la tuvo Carroll para los suyos.

3. De Granada a Córdoba

El mejor índice del éxito de los estudios alhambrinos fue su difusión. Desde Granada se extendieron hacia Córdoba y Sevilla. En Córdoba, Señán y Garzón volvieron a estar juntos, en dos edificios contiguos en la Plaza del Triunfo, al lado de la Mezquita, entre esta y la Puerta del puente romano. Estas galerías cordobesas tuvieron un aliciente extra, respecto a las de Granada, porque la falta de luz en el interior de la mezquita hacía imposible hacer retratos; sin embargo, colocarse delante de los telones pintados que la reproducían en luminosos patios acristalados resultaba muy sencillo.

Señán fue el primero en abrir uno de estos estudios en Córdoba, en el número 129 de la plaza (entonces calle Cardenal González), tras la disolución de la sociedad granadina. En una fotografía fechada hacia 1905 (col. María Revuelto)⁴⁵, se ve a la familia Señán en los balcones de un sencillo edificio de dos plantas, que antes albergó una taberna⁴⁶, con remates de esculturas sobre la fachada y la primera planta cubierta de fotografías y dos enormes textos en francés y en inglés. El edificio sufrió varias modificaciones, encaminadas a darle un aire cada vez más "morisco", además de aumentar la altura. La obra principal se hizo en 1925, cuando se construyeron tres pisos (planta baja para comercio, primera para vivienda y alta para taller) y un patio de yeserías para hacer los retratos, que ocupa las tres alturas; en las ventanas del piso alto hay arquillos polilobulados y el edificio se remata con una crestería⁴⁷ (Fig. 8).

Así, Señán tenía en la primera década del siglo dos galerías abiertas -en Granada y Córdoba-, y numerosos ayudantes y colaboradores. Pocos años después, a la muerte del fotógrafo en 1911, se dice que su viuda cierra el estudio de Granada y se queda en Córdoba, donde había menos competencia, pero lo cierto es que el negocio granadino se siguió anunciando hasta 1932 (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS, 2013: 94). Una prueba de lo que suponía la competencia con Garzón es el publi-reportaje (en términos actuales) que publica *El Liberal* en junio de 1912, a



8. Dibujo para la reforma de la fachada del estudio Señán en Córdoba, 1924, Archivo Municipal de Córdoba

45 Reproducida en (González, 2009: 28).

46 El rótulo "Vinos de Montilla y aguardientes" se puede ver en una fotografía de 1892 tomada por el arqueólogo Eugène Lefevre-Pontalis (1862-1923), y en postales de Purger & Co. de finales de siglo.

47 El archivo municipal de Córdoba (en adelante AMC) conserva al menos seis expedientes de obras, entre 1924 y 1951. De 1924, dos a nombre de Nicasia Aldanondo Aramburo (S - AH080501 - Expedientes de obras, SF/C 00341-003, 01-01-1924 (en el que se encuentran estos dibujos de tres plantas y alzado, junto al permiso de obras de diciembre de 1924) y SF/C 00341-045, 01-01-1924); y uno de 1929, S - AA03010301 - Expediente de licencias de obras mayores, SF/C 00367-089, Cardenal González nº. 120, 01-01-1929.

medio camino entre la información y la publicidad, donde se afirma que el auge del turismo en Granada se debe en buena medida a la labor de difusión de Garzón a través de las fotografías, que hizo durante 23 años “y no hay turista que desconozca esté apellido”⁴⁸.

Nicasia Aldanondo Aramburo, viuda de Señán, se establece en Córdoba con sus hijas María y Josefina; ella figura como propietaria y titular del negocio, que continúa bajo el rótulo de “Rafael Señán” y sólo un tiempo como “Viuda de Señán”, aunque quien realmente se ocupó de él fue María Señán Aldanondo (Granada 1894 — Córdoba 1987) (GONZÁLEZ, 2009: 36), la hija mayor, una de tantas mujeres que en España se vieron obligadas a abandonar otra vocación (el magisterio, la costura...) para hacerse cargo del negocio paterno y sacar adelante a su familia. María siguió con el retrato, vendiendo fotografías del archivo del padre hasta 1936 y desde entonces con la venta de recuerdos, que fue lo que quedó después de la Guerra civil, hasta que murió en 1987⁴⁹. Curiosamente este estudio no aparece en las Guías comerciales, según Sanchís y Molina, pero estuvo activo como demuestran los retratos que se hicieron en él y las obras de reforma que se llevaron a cabo entre 1924 y 1929, a las que nos hemos referido⁵⁰. En 1940 y 1944 volvieron a solicitar permiso de obras⁵¹, y todavía en 1951 las dos hermanas piden permiso

48 “GARZÓN, FOTÓGRAFO. Gran parte del aumento que ha tenido el turismo en Granada débese, sin duda, á la propaganda incesante que por medio de grandes fotografías hizo Garzón en todo el mundo. Realmente, siendo la Alhambra algo imponderable» y maravilloso, necesitaba divulgar sus bellezas; poco conocidas fuera de España, y aun en la misma España, aunque otra cosa se crea. Durante veintitrés años, esta fue la labor incesante de Garzón, labor premiada con un merecido éxito, tanto pecuniario como artístico. Garzón es hoy popularísimo; sus magníficas fotografías de la Alhambra, hállanse en todos los países de la tierra, y no hay turista que desconozca esté apellido. Tiene Garzón un *lindo patio árabe*, donde hace los retratos á los que visitan su establecimiento de la Alhambra, y no debe ir nadie a Granada sin pasar por el estudio del patriarca de los fotógrafos granadinos. Aparte de las fotografías, vende Garzón figuras representando tipos andaluces, *trabajos de Toledo* y postales. Le deseamos todo género de prosperidades y un largo espacio de tiempo para disfrutar del producto de sus trabajos (*El Liberal*, 15/6/1912).

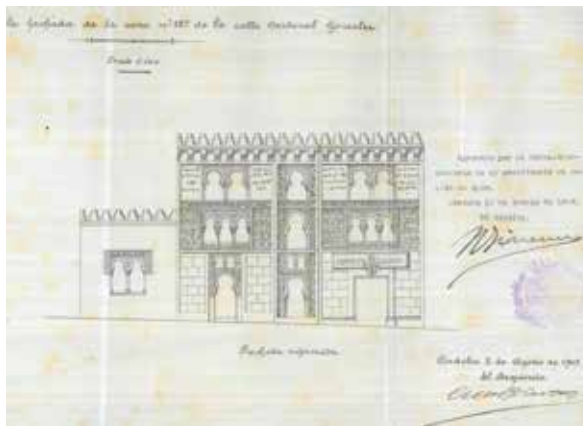
49 Ni María ni Josefina Señán Aldeondo tuvieron hijos; su sucesora fue María Revuelto (GONZÁLEZ, 2009: 36).

50 Ver nota 57.

51 AMC, Fomento, Obras particulares, 1940, Cardenal González 129 y 131, María Aldanondo Aramburo, viuda de Señán, SF/C 00424-076 y 1944, Plaza del Triunfo 129, SF/C 00455-049.

al ayuntamiento para sustituir una puerta de madera y dos cierres de ventanas de chapa ondulada por unas "rejas de hierro forjado y estilo antiguo"⁵², y no puede ser casual que lo hagan como María y Josefina Señán González (los apellidos del fotógrafo), en lugar de Señán Aldanondo, que eran los suyos; lo que indica que el prestigio de la firma seguía vivo.

María Señán Aldanondo era la única competencia que encontró Rafael Garzón Rodríguez en Córdoba, cuando instaló en 1910 en el edificio contiguo al suyo (Cardenal González 127) la "Casa del kalifa. Estudio fotográfico Hispano-árabe", de la que se ocupaba (como en el caso de su vecino) su hijo Rafael Garzón Herranz (Granada 1889 — Córdoba 1966)⁵³. En agosto de 1909 Rafael Garzón había solicitado al Ayuntamiento de Córdoba reformar la fachada, para convertir lo que era una fachada sencilla de vanos adintelados en una verdadera cortina de decoración morisca, con arcos polilobulados y de herradura, almenas imitando las de la Mezquita vecina, yeserías y azulejos en las puertas, y arquillos en las ventanas⁵⁴ (Fig. 9). Con carteles en inglés y francés, Garzón anunciaba: "Esta casa posee un precioso estudio árabe cuyo adorno es de lo más rico y delicado que se conoce... tiene un salón guarda ropa árabe surtido de preciosos trajes, con los cuales unos se hacen fotografiar al lado de su bella sultana, aquél recostado fumando una pipa. En una palabra, el recuerdo más bonito, más seductor y más sorprendente, está en la Casa árabe de Garzón, Triunfo 127, Córdoba, cuya entrada es libre"; además de ofrecer toda clase de servicios a fotógrafos aficionados (cuarto oscuro, revelado de películas y placas) y a turistas (fotografías, postales,



9. Dibujo para la reforma de la fachada del estudio Garzón en Córdoba, 1909, Archivo Municipal de Córdoba

52 AMC, Fomento, Obras particulares, 1951, Plaza del triunfo nº 1, Josefina y María Señán González (sic), 509/64.

53 En 1911 ya está empadronado allí (GONZÁLEZ, 2017: 40, 43).

54 Dibujo para la reforma de la fachada del estudio Garzón en Córdoba, 2 de agosto de 1909, Cardenal González 127, AMC, Fomento. Obras particulares, Fondo histórico del Ayuntamiento de Córdoba, SF/C 00331-062, Rafael Garzón, Cardenal González nº. 127, 01-01-1909.

acuarelas, mantillas y recuerdos). En 1925, igual que sus vecinos Señán, también los Garzón hicieron obras: en este caso fue Rafael Garzón Herranz quien solicitó ampliar la azotea y revocar la fachada⁵⁵. Como en el caso de Señán, también hay que señalar que el estudio de Garzón en Córdoba sólo se anunció entre los años 1927 y 1936⁵⁶, pero no podemos olvidar que las Guías comerciales muchas veces están incompletas.

4. Un patio árabe. Sevilla

También de la mano de Rafael Garzón llegó hasta Sevilla el negocio de las galerías moriscas. El fotógrafo abrió un *Patio árabe* en los primeros años del siglo, seguramente poco después de separarse de Señán en Granada⁵⁷, en el centro de la ciudad, frente al hotel Madrid (como explica en su publicidad), en la calle Méndez Núñez 5; gracias a los telones pintados, las ventanas de ese patio se “abrían” a las vistas de la Giralda, la Torre del Oro y el Guadalquivir (GONZÁLEZ, 2017: 40). Siguiendo el modelo granadino, y como se ve en alguna postal de 1905, el exterior de este estudio, que hacía esquina con la calle Lombardos (actualmente Muñoz Olivé)⁵⁸, estaba forrado de fotografías y apelaba al turismo en varios idiomas.

Según A. J. González, la galería sevillana de Garzón estuvo alquilada durante un tiempo, y el fotógrafo la recuperó en el año 1921⁵⁹, trasladándose a Sevilla para ocuparse de ella; pero puede que siempre la mantuviera y simplemente las guías se refirieran a ella de distinto modo. Tras la muerte del fotógrafo en 1923, se hizo cargo del estudio sevillano su hija María Luisa, que “también apoya la casa de Granada

55 Rafael Garzón Herranz, AMC, S - AA03010301 - Expediente de licencia de obras mayores, SF/C 00343-072, Cardenal González nº. 127, 01-01-1925.

56 Y a nombre del padre, Rafael Garzón González (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS, 2013: 79,141).

57 Según (YÁÑEZ POLO, 2002: 175) abre en 1901; y según (YÁÑEZ POLO, 2000-2001: 297) en 1902; según (GONZÁLEZ, 2017: 40) en 1904.

58 La calle Lombardos cambió su nombre a Muñoz Olivé en 1913. Doy las gracias a Chema Melero por su generosa ayuda.

59 Según (GONZÁLEZ, 2017: 57), Rafael Garzón recupera la galería en 1921. En los anuarios comerciales (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS, 2013: 158) Garzón figura en Méndez Núñez 5 en el año 1904 y de nuevo entre 1926 y 1935; en medio, entre 1911 y 1922, aparece en Lombardos 14 y Muñoz Olivé 14 (la misma calle) y el mismo estudio, porque era la esquina con Méndez Núñez 5.

en constantes idas y venidas”, mientras Rafael desde Córdoba ayuda en ambas. La fecha de cierre se mueve entre 1932 y 1933, según los autores⁶⁰, pero el estudio se sigue anunciando en las guías comerciales hasta 1935 (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS, 2013: 158).

También en Sevilla Abelardo Linares abre hacia 1921 un patio morisco, en la plaza del Triunfo 4, entre la catedral y el alcázar, donde además de hacer fotos vendía “aparatos y material para fotografía”, especialmente Kodak, y lo anuncia hasta el año 1936⁶¹. En los cartones de las fotografías Linares usa un escudo en cuyo interior se lee: LINARES/ART/PHOTO, y rodeándolo GRANADA / SEVILLA/ TOLEDO, las tres ciudades a las que llevó su negocio.

Estos eran los principales estudios alhambrinos de retrato en las ciudades andaluzas más frecuentadas por los turistas, pero el resto de los fotógrafos de galería no se quedaron indiferentes, y cada uno según sus posibilidades intentó imitarlos. En Sevilla Emilio Beauchy hizo en su tienda de Rioja 22 en el año 1905, “una galería árabe bastante elaborada” (GONZÁLEZ, 2017: 37), de la que no queda nada, aunque sigue existiendo un estudio de retrato en el mismo lugar (en la actualidad Foto Enrique)⁶². Más sencillos fueron los de Antonio Ojeda Álvarez en Sevilla (calle Feria 56), con un arco y yeserías delante de un telón (YÁÑEZ POLO, 2000-2001: 297); José García Ayola en el centro de Granada (GONZÁLEZ, 2017: 34,36), “con un pobre fondo pintado con la imagen del patio de los Leones y unas túnicas con capuchas”, o el de Palomares de Córdoba, “un triste ventanal de cartón piedra, donde coloca a sus modelos”. También un ventanal fingido con dos arcos y un telón pintado con una vista de la ciudad era lo que tenía en su estudio malagueño de Puerta del Mar Wenceslao Ruiz-Salinas Raggio (1880-1953), alias Wandre, durante los años treinta y cuarenta⁶³.

60 (YÁÑEZ POLO, 2002: 169, 1932; 175, 1934; GONZÁLEZ, 2017: 58, 1933). En 1932 se hicieron cargo de él Juan José Serrano Gómez y su socio Cervera, bajo la firma “Serracer” (YÁÑEZ POLO, 2000-2001:248).

61 Aparece entre 1921 y 1936, también como “Aparatos y material para fotografía”. (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS, 2013: 161).

62 Doy las gracias a Chema Melero por su generosa ayuda.

63 En 1930 ya aparece en las Guías comerciales en Puerta del Mar (entonces calle Carvajal); a mitad de la década pasó a la calle San Agustín y cerró a finales de los cuarenta (RAMÍREZ GONZÁLEZ, 2017).

5. Un patio del más puro estilo árabe. Toledo

Si se trataba de ciudades con pasado árabe y atractivo turístico, no podía faltar Toledo, pero el único fotógrafo de los tres que se aventuró hasta la ciudad del Tajo fue Abelardo Linares, que inauguró su "patio árabe" en la calle Comercio 56-58, muy cerca de la plaza de Zocodover, en diciembre del año 1914, aunque ya tenía un negocio de antigüedades, "exposición de muebles y objetos artísticos", desde 1911 (GARCÍA RUIPÉREZ, 2017), al que entonces añadió una galería fotográfica.

El estudio de fotografía se abrió el domingo 6 de diciembre de 1914, y la prensa lo recogió el día 9 ("Progresos del arte. Nueva galería fotográfica en Toledo", *Diario toledano*, 9 de diciembre de 1914: 2-3).

Galería fotográfica de Abelardo Linares... Esta casa ha construido un patio del más puro estilo árabe, igual a los dos que tiene en sus casas de la Alhambra de Granada, donde se hacen toda clase de retratos, desde lo más económico hasta lo más artístico y lujoso; posee un gran surtido de trajes árabes, traídos expresamente de Fez para el uso de las personas que deseen retratarse con ellos. Así mismo pone a la disposición de sus clientes una gran variedad de mantones de Manila y mantillas, ampliaciones, reproducciones, oleografías, revelado de placas y películas, tiraje de pruebas y todo cuanto se relacione con este arte. Laboratorio a disposición de los señores aficionados, placas, papeles fotográficos, películas, reveladores etc (*El eco toledano*, 9 de diciembre 1914: 4).

Según la descripción del *Diario toledano* y tal como se puede ver en un anuncio aparecido en *El castellano gráfico*, el 14 de agosto de 1924 (Fig. 10), la galería de "estilo árabe" se abría al fondo del patio, tenía "cinco arcos con sus ondas caladas", sobre columnas dobles de mármol y un zócalo de azulejos. En el fondo de la galería, "formando un mirador, un cuadro que representa la vista panorámica de Toledo, tomada desde las proximidades del puente de Alcántara". En uno de los laterales había un ajimez, un ánfora, un falso pozo con brocal y un caldero "de época", además de muebles, tapices, taburetes, espingardas, almohadones, etc. En una sala contigua había un "lujoso tocador" con ropas orientales y también mantones de Manila y mantillas para retratarse. El trabajo de yeserías lo habían hecho obreros toledanos dirigidos por Linares. El artículo afirma que Linares abre este estudio en Toledo en vista de los buenos resultados de su galería árabe en Granada y, para el autor de este "publi-reportaje" la nueva galería contribuirá "muy eficazmente al progreso de Toledo y de su arte". La galería se anuncia entre 1921 y 1936 también

como "Aparatos y material para la Fotografía" y en 1934-1935 como "tienda de Antigüedades" (RODRÍGUEZ MOLINA y SANCHÍS, 2013: 294). Aunque desde 1929 Linares tenía otro negocio en la calle Reyes Católicos 6, frente a la Escuela de Artes y oficios y San Juan de los Reyes, que sigue abierto hoy como tienda de antigüedades⁶⁴.

En ambas tiendas Linares vendía "los famosos trabajos de Toledo, brocados, blondas, bordados artísticos, espejos, lámparas, miniaturas, armas, cuadros, muebles, porcelanas, abanicos, joyas, metales, esmaltes, marfiles" ("Abelardo Linares", *El liberal* 15/6/1912). También Garzón, sin tener tienda en Toledo, vendía en las suyas de Andalucía "trabajos de Toledo y postales" ("Garzón fotógrafo", *El Liberal*, 15 de junio de 1912).

De las fotografías que se hicieron en este estudio, el archivo municipal de Toledo conserva al menos 25 (del fondo Luis Alba), pero no son accesibles a través de la web: A pesar de que M. García Ruipérez, archivero municipal, afirma en el blog del Ayuntamiento, "recoger aquí una pequeña muestra" de los retratos que se hicieron en él, así como incluir "una foto de Linares con su mujer en Venecia, otra de su estudio fotográfico y dos más de la fachada de su local primitivo en la calle de Reyes Católicos", sólo se pueden ver fotografías de monumentos, edificios y obras de arte⁶⁵. Según el mismo, el negocio funcionó hasta "bien entrada la década de 1940" en manos de su hijo Arturo.

Las galerías alhambrinas de retrato se mantuvieron hasta la Guerra civil, pero primero esta y después la Segunda Guerra Mundial acabaron con el turismo nacional e internacional, y de paso con esta industria. La mayoría fueron cerrando a lo largo de



10. Publicidad de la Casa Linares en Toledo, *El Castellano gráfico*, 14 de agosto de 1924

64 No consta que esta tienda tuviera estudio fotográfico. Además, Linares tuvo franquicias en las principales ciudades turísticas: Madrid, Málaga, Palma de Mallorca, Barcelona, Las Palmas de Gran Canaria. web Rincones de Granada.

65 El Archivo Municipal no autoriza su reproducción ni publicación (GARCÍA RUIPÉREZ, 2017) [Consulta 1 de octubre de 2018].

los años 30, y sólo alguna sobrevivió a duras penas más allá de los 50, casi siempre reciclada en tienda de *souvenirs* y casi siempre en manos de los descendientes de Linares, los Ruíz desde 1940. Un ejemplo de esa supervivencia es el estudio de Señán en Córdoba, que reformó los cierres de puerta y ventanas en el año 1951 para hacerlos más "típicos", de hierro forjado⁶⁶. Por entonces, cuando a mediados de esa década el turismo interior se empezaba a recuperar tímidamente⁶⁷ y algunas parejas españolas "con posibles" elegían Andalucía y sobre todo Granada como destino de su luna de miel, o Toledo para pasar el fin de semana, estas galerías ya habían cerrado. Por otra parte, las parejas de recién casados viajaban con pequeñas cámaras con las que tomaban sus propias fotografías, como un elemento más de las diversiones del viaje. No eran necesarios, por tanto, retratistas profesionales ni lugares especiales para retratarse.

Por esos años sólo hemos encontrado restos de este tipo de galerías en Melilla, donde los soldados que iban a hacer el servicio militar sonreían ante la cámara entre dos mujeres de cartón vestidas con ropas orientales, en un decorado de azulejos y arcos pintados.

¿Qué queda hoy del esplendor de hace un siglo? En Sevilla y Toledo nada, aunque en la ciudad andaluza sigue funcionando el estudio que fue de Beauchy (hoy Foto Enrique) en la calle Rioja 22, totalmente modificado. En Granada quedan restos de alguno de estos estudios "moriscos", hoy convertidos en tiendas de *souvenirs*, en la calle Real -todo un patio cubierto de cristales dedicado a tienda, una pared con arcos en la que se han vuelto a hacer retratos con disfraces⁶⁸- y junto a la puerta del Vino, en la plaza de los Aljibes, otra pared dentro de una tienda. Pero Córdoba guarda junto a la Mezquita dos tesoros: las galerías árabes de Señán y Garzón, la primera de ellas casi intacta.

66 Ver nota 61.

67 Prueba de esa tímida recuperación es que en 1950 Abelardo Ruíz Linares pide al Ayuntamiento de Granada "licencia de reapertura por traspaso" de un establecimiento de antigüedades en calle Alhambra 64, donde vive, del que acaba de hacerse cargo y que perteneció a su padre, Emilio Ruíz. Archivo municipal de Granada, leg. 471, pieza 425. C. 04710.0425.

68 Hoy día, los descendientes de Linares, han vuelto a realizar retratos moriscos en lo que fue el estudio de Garzón de la calle Alhambra 24, "Galería fotográfica árabe", Galería fotográfica 1886, <<https://www.alhambra-foto.com/>>. Se conservan cámaras, algunas placas y el caballo disecado de Garzón.

Habitado todavía hoy el edificio de Señán (Fig. 11), su propietaria conserva la galería acristalada con los yesos, los azulejos, los fondos pintados del interior de la Mezquita, las vistas del puente romano y el río, los muebles y el atrezo en perfecto estado (MUÑOZ, 2014). El estudio de Garzón ha tenido peor vida (Fig. 12), porque estuvo unos años abandonado, pero afortunadamente uno de sus descendientes lo ha vuelto a cuidar, se conserva el patio acristalado, y la pared de arcos que representa el interior de la Mezquita por medio de un telón que la cubre entera, sigue siendo espectacular⁶⁹.

Quizá ha llegado el momento de intentar conservar lo que queda de estas galerías y darles una nueva vida, acorde con una nueva manera de entender el turismo, menos masificada y de mayor calidad (GARCÍA FELGUERA, 2018, en prensa). Ese túnel del tiempo puede ser una fuente de información muy valiosa sobre la historia del turismo, de la fotografía, de las costumbres y de las ciudades⁷⁰.

Bibliografía

- ALCOLEA, S., CARBONELL, J. A, y VÉLEZ, N. (2005). *El grand tour. El viatge d'Antoni Amatller al Marroc l'any 1903*, Núm. 6. Barcelona: Fundació Amatller.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. (1977). *La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)*, XIV. Granada: Cuadernos de arte de la Universidad de Granada.
- BEAUNIER, A. (1 de enero de 1907). "España fuera de España", *Les souvenirs d'un peintre*, en *La España moderna*, pp. 108-131.
- BLANCO, D. (7 de febrero de 1901). "En la Alhambra, Granada, 3 de febrero" en *El Imparcial*.

69 Fototeca Corduba, Rafael Garzón. *Memoria Fotográfica*, <<https://www.youtube.com/watch?v=4rJED1xaHSM>>.

70 Quiero dar las gracias a Beatriz Sánchez Torija, Carmen Perrotta, Carlos Chaparro, José María Melero, Juan Ramón Sánchez del Peral, Esperanza Navarrete, Antonio J. González, Santiago Alcolea, Itziar Arana, Daniel Garzón, María Revuelto, Javier Piñar, Carlos Sánchez, Carlos Teixidor, Isabel Argerich, David García Cueto, Bárbara Jiménez, Gregorio Escalada y a los archivos de Córdoba, Granada, Toledo y Madrid por su generosa ayuda.



11. Vista actual del estudio Garzón en Córdoba, 2018



12. Vista actual del estudio de Señán en Córdoba, 2018

- BOBADILLA, E. Fray Candil (alias), (1902). "Visiones de viaje, Granada" en *Nuestro tiempo*, 16. Madrid, pp. 624-628.
- CARROLL, L. (1860). "A Photographer's Day Out" en *South Shields amateur magazine*, pp. [12]-16.
- FERNÁNDEZ-ARIAS LÓPEZ, A. (5 de octubre de 1912). "El duende en Granada, ¡Alhambra! ¡Alhambra!" en *El Heraldo*.
- GAGO Y PALOMO, R. (15 de abril de 1916). "Recuerdos de un estudiante XII" (continuación) en *La Alhambra. Revista quincenal de artes y letras*, 433.
- GARCÍA FELGUERA, M. S. (2018). "Las galerías de retrato. Un patrimonio frágil", en *II Congreso Internacional de Patrimonio Industrial y de la Obra Pública. Patrimonio industrial: pasado, presente y futuro*, Fundación Patrimonio Industrial de Andalucía (FUPIA), Alcalá de Guadaíra, 24, 25 y 26 de octubre de 2018 (en prensa).
- GARCÍA RUIPÉREZ, M. (2017). "Linares, Abelardo [ca.1870-1938]", *blog Ayuntamiento de Toledo*, <<https://www.toledo.es/toledo-siempre/toledo-en-las-fotos-de/linares-abelardo/>>.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (15 de julio de 1922). "Fotografías moriscas" [Ilustraciones del escritor] en *España*, 329, p. 14.
- GONZÁLEZ, A. J. (2009). *Postales Andaluzas, Rafael Señán y la fotografía turística*. Córdoba: Cajasur, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba.
- (2017). *Los Garzón. Kalifas de la fotografía cordobesa*. Córdoba: Archivo Municipal de Córdoba.
- GUTIÉRREZ A. y MARTÍNEZ PLAZA, P. J. (eds.), (2017). *Epistolario del archivo Madrazo en el Museo del Prado (1). Cartas de Mariano Fortuny, Cecilia, Ricardo, Raimundo e Isabel de Madrazo*. Madrid: Museo del Prado.
- IZQUIERDO, F. (1977). *Guía secreta de Granada*. Granada: Al-Borak.
- LEREBOURS, N. M. P. (1840-1842). *Excursions Daguerriennes. Vues et Monuments Les Plus Remarquables du Globe*. Paris.
- LLEÓ, V. (2017), "Murillo en la Sevilla del siglo XIX" en Navarrete, B., *Murillo y su estela en Sevilla*. Sevilla: UCAS.
- MUÑOZ, P. (14 de septiembre de 2014). "El estudio en Córdoba del fotógrafo Rafael Señán González", en *Notas cordobesas*, <<http://notascordobesas.blogspot.com/2014/09/el-estudio-en-cordoba-del-fotografo.html>>.
- PASCUAL DEL COSO, C. (4 de junio de 2017). "El retrato a la morisca" en *Alhóndiga*, Granada, pp. 4-9, <<http://www.revistaalhondiga.com/revistas/>>.

- (2010). "La Alhambra fraudulenta" en *Revista cartófila*, 32 (diciembre), pp. 24-31.
- (2017). "Mariano Fernández Santiago. Ni Chorrojumo, ni rey de los gitanos" en *Revista cartófila*, 39 (marzo), pp. 19-29.
- PIÑAR SAMOS, J. (1997). *Fotografía y fotógrafos en la Granada del siglo XIX*. Granada: Ayuntamiento de Granada y Caja de Granada.
- (2003). "El turista. Presencia, estancia y souvenir fotográfico" en VV.AA, *Imágenes en el tiempo. Un siglo de fotografía en La Alhambra (1840-1940)*. Granada.
- (2006). "Mauzaisse Weelher, Charles Victor" en *Diccionario de la Real academia de la historia*, <<http://dbe.rah.es/biografias/62070/charles-victor-mauzaisse-weelher>>.
- (2006). *La Alhambra. Turismo y fotografía en torno a un monumento*. Granada: Caja de Granada.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, J. (21 de mayo de 2017). "Estudio Fotográfico Wandre en Puerta del Mar" en photoespacio.com, <<https://www.photoespacio.com/estudio-fotografico-wandre-1900-1950/#more-724>>.
- RODRÍGUEZ MOLINA, M. J. y SANCHÍS, J. R. (2013). *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*. Valencia: Diputación.
- SÁNCHEZ TORIJA, B. (2015). *La fotografía de Casiano Alguacil. Un nuevo enfoque*, Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha.
- YÁÑEZ POLO, M. A. (2000-2001). *Sevilla recuperada*. Sevilla: Diario de Sevilla.
- (2002). "Historia de la fotografía documental en Sevilla" en *ABC*.



LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE PEDRO ROMÁN: IMÁGENES AL SERVICIO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE TOLEDO

Víctor Iniesta Sepúlveda

Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (Universidad de Castilla-La Mancha)

doi.org/10.18239/coe_2021_156.24

Resumen

Pedro Román Martínez fue un fotógrafo aficionado instalado en Toledo durante las primeras décadas del siglo XX. Empleó su cámara como instrumento para la documentación y la divulgación del patrimonio histórico de la ciudad. Su objetivo capturó excavaciones arqueológicas, intervenciones en monumentos e incluso objetos hallados de manera casual. Asimismo, tomó imágenes de bienes de carácter etnográfico e intangible, como ritos y festividades religiosas, oficios tradicionales, trajes típicos, además de algunas especies naturales autóctonas.

Sus fotografías fueron remitidas a instituciones como la Comisión Provincial de Monumentos y la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, donde fueron incorporadas a informes, memorias, artículos y monografías. De hecho, él mismo las utilizó como herramienta de trabajo en sus investigaciones. Por otro lado, las instantáneas también fueron publicadas con un cariz divulgativo en periódicos y revistas, donde constituyeron el soporte visual para sensibilizar y comprometer al ciudadano en su relación con el patrimonio cultural.

Palabras clave: Pedro Román Martínez, fotografía documental, patrimonio cultural, Toledo, siglo XX.

Abstract

Pedro Román Martínez was an amateur photographer who lived in Toledo in the first decades of the 20th century. He used his camera as an instrument for documentation and divulgation of the historical heritage of the city. Its lens captured archaeological excavations, interventions in monuments and even objects found by chance. He also took pictures of intangible cultural heritage, such as rites and reli-

gious festivities, traditional crafts, typical costumes, as well as some native natural species.

His photographs were sent to institutions such as the Provincial Commission of Monuments and the Royal Academy of Fine Arts and Historical Sciences of Toledo, where they were incorporated in reports, articles or monographs. In fact, he used them as a work tool in his own research. On the other hand, the snapshots were also published in newspapers and magazines, where they constituted the visual support to sensitize and engage the citizen in their relationship with the cultural heritage.

Keywords: Pedro Román Martínez, documentary photography, cultural heritage, Toledo, 20th century.

Introducción

Pedro Román Martínez fue un reconocido pintor e investigador y una figura emblemática de Toledo en la primera mitad del siglo XX. No obstante, los trabajos de investigación sobre su fotografía son escasos. Fue un autor aficionado, pero la calidad técnica y las cualidades estéticas de sus imágenes justifican sobradamente el mérito de su producción. Sus imágenes recorrieron diferentes géneros y funciones, pero esta propuesta está centrada en establecer las relaciones entre su fotografía de tipo documental y el patrimonio cultural de aquella ciudad. En este sentido, cabe revisar las vicisitudes personales del autor y estimar en qué medida repercutieron en su obra fotográfica, puesto que estuvo comprometido muy activamente con la conservación de los monumentos toledanos. Para ello, ha sido necesario recopilar fotografías impresas en publicaciones contemporáneas y discernir las funciones y los usos para los que fueron empleadas.

En cuanto a la metodología, en primera instancia he compilado las referencias bibliográficas y las aportaciones previas acerca del autor, debidas esencialmente a Lorenzo Andrinal Román (2005). Entre estas, destaca sobremano el catálogo de una exposición de fotografía y pintura (CARROBLES SANTOS, PORRES DE MATEO y ANDRINAL ROMÁN, 2008). Asimismo, comunicaciones a propósito de la constitución del fondo fotográfico en el Centro Cultural San Clemente (MADRID RODRÍGUEZ, CARROBLES SANTOS y ANDRINAL ROMÁN, 2011; ANDRINAL ROMÁN, CARROBLES SANTOS y MADRID RODRÍGUEZ, 2014: 305-318). Andrinal Román, nieto del fotógrafo, también ha publicado avances de su investigación en curso

(2012) y ha presentado los nuevos hallazgos en un ciclo de conferencias (13 de marzo de 2017).

Por otra parte, he recuperado información en documentos y en publicaciones de época. Al procesar la información de las fuentes primarias, he prestado especial atención a los textos publicados e ilustrados por sus imágenes, que se han confrontado con los ejemplares conservados en fondos. Las fuentes consultadas han sido las hemerotecas digitales de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica y el diario *ABC*. De las instituciones, destaco el Museo del Traje-Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, el Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, el Archivo Histórico Provincial de Toledo, el Centro Cultural San Clemente y el Archivo Municipal de Toledo. Asimismo, la incorporación de la tradición familiar a través del testimonio oral de Lorenzo Andrinal ha enriquecido notablemente el trabajo desde el punto de vista de la heurística.

1. Un retrato del fotógrafo: apuntes biográficos

La comprensión del trabajo de un autor exige delimitar su producción en el espacio y el tiempo, arrojar luz sobre sus inquietudes y establecer relaciones entre las condiciones personales y su obra. Es necesario, por tanto, esbozar unas sucintas notas biográficas para explicar el sentido de su obra.

Nacido en Alcaraz el 14 de septiembre de 1878, Pedro Román Martínez fue el quinto hijo de Pedro Román González y Emilia Martínez Serrano, un matrimonio dedicado a la carpintería. Desde la infancia, se interesó por el arte y para satisfacer esa inquietud fueron fundamentales unos sólidos vínculos familiares, en especial, su relación con su hermano mayor, Marcelino, que emprendió la carrera eclesiástica en Toledo, adonde llevó consigo a su familia. Después de la muerte de su padre en 1898, Marcelino asumió la responsabilidad del cabeza de familia y tuvo un papel importante en la formación académica de su hermano (CABRERA, 24 de junio de 1918: 2).

Fue en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid donde Pedro Román obtuvo la titulación entre 1899 a 1901. De este modo, su incipiente habilidad artística fue reconocida con altas calificaciones y con varios premios. Tras su regreso, comenzó su experiencia como docente en academias particulares, simultaneada con sus primeras incursiones en la arqueología. Una prueba de ello es el agradecimiento que manifestó el vocal-secretario de la Comisión Provincial

de Monumentos en relación con las excavaciones en el Cerro del Bu. (CASTAÑOS Y MONTIJANO, 1905: 448).

En plena efervescencia de su actividad artística, participó en sucesivas exposiciones de pintura y fotografía, donde obtuvo premios y menciones honoríficas, como consta en su expediente personal (ANDRINAL ROMÁN, 2008: 30-32). Sin duda, su experiencia como fotógrafo estaba consolidada en 1908, fecha en que se incorporó a la revista *La Hormiga de Oro* como "colaborador artístico". Hasta 1936 también envió fotografías a *La Esfera*, *ABC*, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* o *Estampa*. Paralelamente, es probable que realizara viajes por España y Europa. Las fotografías firmadas insinúan su estancia en ciudades como Ávila, Barcelona, Bilbao, Burgos, Cuenca, San Sebastián o Zaragoza y en pueblos de las provincias de Albacete, Guadalajara, Guipúzcoa, Jaén, Toledo o Vizcaya. Asimismo, la tradición familiar, en unos casos, y las evidencias iconográficas, en otros, confirman la hipótesis de que viajara a Roma, París o Lisboa, como demuestra Lorenzo Andrinal en su texto contenido en este mismo libro.

Desde la muerte de Ricardo Arredondo, en 1911, ocupó la plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Toledo hasta el final de su vida, salvo el paréntesis de la guerra civil. Como formador de futuros artistas, era esmerado, diligente y disciplinado. También daba importancia a la asistencia a clase y procuraba cultivar el interés de los alumnos "sin gestos duros pero sí reconvenientes ante cualquier ligereza" (DORADO, [1984-1999]: s. p.).

El 11 de junio de 1916 ingresó en la Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo como numerario fundador. En los años siguientes, participó en la organización de exposiciones y publicó sus investigaciones en el *Boletín* de la corporación. En esta institución fue elegido secretario, bibliotecario y, más adelante, director, en 1942. En 1919, fue elegido por sus colegas representante en la Comisión Provincial de Monumentos. Por otra parte, cabe destacar otros cargos de responsabilidad: entre 1925 y 1928, fue concejal del Ayuntamiento de Toledo. Durante este breve período, en 1926, fue designado miembro de la comisión para la redacción de las nuevas Ordenanzas Municipales.

Íntimamente relacionado con estas ocupaciones, el interés por la salvaguarda de la ciudad fue determinante en el contenido de sus instantáneas y, más aún, de sus obras pictóricas, como se señala en la reseña de una exposición celebrada en 1923:

No hay en sus apuntes, ni en sus dibujos, ni en sus cuadros, uno solo que no sea de Toledo, pero del Toledo de verdad, del Toledo típico, buscando siempre los puntos de vista más bonitos, más documentalmente artísticos. (...) Son detalles admirables del Toledo que fue, de este maravilloso Toledo que se va perdiendo (ANÓNIMO, 16 de junio de 1923: 5).

También fue requerido por su preparación académica para formar parte de tribunales y jurados: fue vocal del tribunal de examen de capacidad de Guías-intérpretes de Toledo; componente del jurado para premiar el mejor cuadro con destino al trasatlántico "Toledo"; y participó en otros tribunales constituidos para fallar en concursos de carteles. También ejerció un papel importante en acontecimientos culturales de primer orden, como la Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Toledo, donde fue miembro del comité ejecutivo y también expositor, con pintura y fotografía.

La divulgación de su obra, no obstante, superó el marco local. Es obligado destacar una exposición individual en los locales del periódico *El Pueblo Vasco*, en San Sebastián, que fue muy elogiada por la crítica y que recibió una afluencia notable de visitantes (ANÓNIMO, 1 de octubre de 1928: 4). También hay constancia de que el artista participó en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

La eclosión de su actividad profesional coincidió con la consolidación de su vida personal. Contrajo matrimonio con Cecilia García Pardo el 24 de junio de 1916 en la parroquia de San Nicolás y estableció su domicilio en el número 13 de la calle de San Marcos. Allí, el 7 de noviembre de 1917 nació su hija Antonia. Hacia finales de 1918, la familia se trasladó de nuevo a la plaza de San Justo, número 2, a una vivienda contigua a la de sus hermanos, donde nació en 1921 su segundo hijo, Pedro. En este inmueble instaló su estudio, "un saloncito lleno de luz y poesía", como lo describió Ángel Cantos (12 de noviembre de 1918: 2).

El comienzo de la guerra civil interrumpió una actividad cultural muy fecunda. La situación familiar se agravó con la enfermedad de su esposa Cecilia, que fue operada de cáncer en junio, poco antes del golpe de Estado. El 26 de agosto abandonó su domicilio, después de los primeros bombardeos en el Alcázar. Poco después, su casa fue incautada y ocupada como cuartel de milicias. La familia se refugió durante los años de la contienda en Madrid, Alcaraz y Ciudad Real.

El retorno a la vivienda en la plaza de San Justo supuso un episodio traumático para la familia. Después de la liberación del Alcázar, el patrimonio familiar, los cuadros y el

archivo fotográfico quedaron abandonados a su suerte. Las placas fueron arrojadas al sótano para despejar el inmueble durante su ocupación por la milicia. Además, hubo un enfrentamiento armado dentro, como certifican las marcas de proyectiles en fotografías y cuadros. En suma, el estado de deterioro fue tal que el fotógrafo decidió cubrir los restos de las placas con escombros y levantar un nuevo solado¹.

Con dificultad, se dispuso a recuperar su empleo de docente en la Escuela de Artes y su actividad en la Real Academia, donde resultó elegido bibliotecario, ocupación que mantuvo hasta 1942, cuando asumió la dirección. Precisamente como máximo responsable de la institución, ofreció una entrevista en *El Alcázar*, en 1945. El texto es breve, pero revela el temperamento del fotógrafo:

(...) es menudo, ágil, bondadoso. Posee fino instinto de investigador; conoce como pocos los rincones de la ciudad, su historia, sus leyendas, su arte; a él se deben personalmente no pocos los éxitos de la Corporación (...) él sabe lo amargo que resulta defender el patrimonio artístico de los toledanos, bloqueado entre la incompreensión de unos y la indiferencia de otros; teme que se interpreten sus palabras como deseo de ostentación (MORENO NIETO, 11 de julio de 1945: 2).

Finalmente, murió el 12 de abril de 1948 en su domicilio. *El Alcázar* homenajeó en dos artículos la memoria del finado. En primer lugar, la necrológica recordaba sus intereses en favor de Toledo, sus inquietudes en la arqueología y la pintura, amén de su afabilidad: "Su bondad le hizo merecer el afecto de cuantas personas guardaban con él alguna relación" (ANÓNIMO, 14 de abril de 1948: 2).

Es preciso matizar que esta descripción de su personalidad está determinada por el respeto después de su defunción. De la misma manera, en los últimos años, los apuntes biográficos están en cierta medida edulcorados, por influencia evidente de la tradición familiar. Estos textos presentan a un hombre prudente y comedido. Indudablemente, tuvo estas características, pero algunos de sus artículos también revelan una fuerte personalidad y un carácter contundente. Los temas que despertaron esta faceta fueron las intervenciones en el patrimonio toledano, el respeto a su propiedad intelectual, las interpretaciones erróneas en la historiografía, la discusión con algunos colegas e incluso con instituciones.

1 Entrevista con L. Andrinal Román mantenida en Toledo el 6 de junio de 2018.

2. Fotografías para la investigación, conservación y divulgación del patrimonio toledano

En el siglo XIX, los bienes patrimoniales padecieron un grave deterioro causado por las guerras, las desamortizaciones o la desidia de sus propietarios. Para la salvaguarda de los monumentos emblemáticos de la nación, las instituciones públicas y algunas iniciativas privadas se interesaron por su conservación. La fidelidad del registro fotográfico propició su aplicación al mundo científico y a las nuevas disciplinas, como la Historia del Arte. Los profesionales estimaron su utilidad, al tiempo que la normativa oficial exigía la inclusión de este recurso, por ejemplo, en los catálogos monumentales (ARGERICH FERNÁNDEZ, 2012).

Precisamente, un volumen considerable de las instantáneas de Pedro Román fue dedicado a la investigación, la conservación y la restauración del patrimonio cultural. De este modo, las intervenciones en los monumentos, las excavaciones arqueológicas o los hallazgos requirieron el registro fotográfico correspondiente. La Real Academia de la Historia, la Comisión Provincial de Monumentos y la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, entre otras instituciones, recurrieron a su cámara para la documentación de informes, artículos y monografías (PAN, 1932).

La fotografía no era un complemento, sino que constituía una herramienta de trabajo para el historiador. Consciente de esta capacidad, en 1921, la Academia de Toledo convocó un concurso de fotografías sobre series de pinturas de un mismo autor. De este modo, la observación exhaustiva de los ejemplares propuestos permitiría formular posibles atribuciones. Por otra parte, también fue un vehículo para sensibilizar a los ciudadanos sobre el valor de algunos bienes que habían pasado desapercibidos en iglesias, conventos y archivos toledanos. Desafortunadamente, el concurso quedó desierto y solo participaron los numerarios (ARAGONÉS DE LA ENCARNACIÓN, 1924: 197-199).

Las imágenes tomadas por Román también aparecen en publicaciones periódicas, como *Toledo: Revista de Arte*, donde la fotografía constituye un instrumento para reconocer obras anónimas o para divulgar bienes desconocidos (RAMÍREZ DE ARELLANO, 1921a: 131-132). Esta publicación ilustrada posibilitó el conocimiento de elementos patrimoniales más discretos, como ciertas imágenes, retablos y capillas de las iglesias de Santiago del Arrabal y de San Román y del convento de Santa Isabel de los Reyes (RAMÍREZ DE ARELLANO, 1921b: 203-204). La documentación

es destacable en bienes verdaderamente inusitados por su rareza, como en el caso de un cuadro votivo conservado en el convento de San Antonio (SENTENACH, 1922: 375-376). Asimismo, es llamativo su uso para reproducir documentos históricos, como suplemento a su correspondiente descripción y transcripción (RAMÍREZ DE ARELLANO, 1920: 41-49).

Entre las investigaciones de Pedro Román, destacan las relativas al recinto amurallado y los vestigios de época romana. Junto al texto, incorporó las imágenes como una evidencia de las hipótesis formuladas. Pese a la sólida documentación aportada, resulta sorprendente la controversia que generó en ciertos círculos toledanos. A propósito de los estudios de la Puerta de Bisagra, reivindicó su propiedad intelectual y exigió el máximo rigor científico a otros autores, sin importarle que fueran colegas o antiguos colaboradores. Es notable la mordacidad, no exenta de elegancia en la carta publicada en *El Castellano* dirigida a Castaños y Montijano, donde le pide que sea riguroso en la revisión crítica de la bibliografía y que no plagie su trabajo, que aún estaba pendiente de publicación y que conocía por haber compartido algunos resultados en una sesión de la Academia (ROMÁN MARTÍNEZ, 15 de octubre de 1924: 1). El aludido respondió en el mismo diario al día siguiente, con evasivas y con un tono ciertamente elevado (CASTAÑOS Y MONTIJANO, 16 de octubre de 1924: 1). Finalmente, la investigación de Pedro Román sobre el Postigo de la Granja o Puerta de Alfonso VI, mal llamada Puerta Vieja de Bisagra, fue publicada en el *Boletín* de la Academia y en *La Esfera* (ROMÁN MARTÍNEZ, 1924: 140-152; 14 de marzo de 1925: 30).

El rigor científico de Pedro Román es visible también en otro de sus textos, donde insiste en la importancia del trabajo de campo y de la revisión crítica de la bibliografía: "Véase cómo la falta de estudio y observación directa, así como la ligereza en interpretar textos, da origen a perpetuar errores (...)" (ROMÁN MARTÍNEZ, 1928: 242). Más adelante, en una época de madurez y con cierta acritud, insiste en la necesidad de corregir los errores repetidos sistemáticamente por la historiografía "por ser más fácil copiar y seguir lo escrito por otros" (ROMÁN MARTÍNEZ, 1942: 6).

El empleo de la fotografía como instrumento de estudio adquirió relevancia en la arqueología. Primero, servía para documentar el desarrollo de la excavación de un yacimiento; segundo, para registrar los objetos y estructuras que afloraban. Estas imágenes fueron remitidas a las instituciones competentes y fueron publicadas en artículos científicos, pero también se divulgaron en la prensa para notificar los hallazgos.

Por ejemplo, la imagen de una lápida mozárabe hallada en el circo romano fue remitida a la Real Academia de la Historia, pero igualmente fue publicada en la revista *La Hormiga de Oro*, acompañada de una breve descripción del objeto (ANÓNIMO, 27 de marzo de 1915: 203). Lo mismo sucede con la exhumación de un mosaico romano, cuya imagen aparece en una publicación de carácter científico, como el *Boletín* de la Academia toledana, y también en una revista ilustrada, como *Toledo: Revista de Arte* (REY PASTOR, 1929a: 107; 1929b: 2206-2208). En cualquier caso, las fotografías de vestigios arqueológicos presentan un encuadre ceñido al objeto, contemplado frontalmente sobre un fondo neutro. El artículo publicado sobre los restos hallados en San Pablo de los Montes reproduce varias imágenes con estas características, puramente instrumentales (REY PASTOR, 1932a: 57-66).

También destaca la exhaustiva documentación de la *Memoria de los trabajos efectuados en el Circo Romano*, que contó con trece fotografías de los objetos exhumados y del desarrollo de la excavación (REY PASTOR et al., 1930). Las mismas imágenes aparecieron en prensa (ANÓNIMO, 10 de julio de 1928: 36; ROMÁN MARTÍNEZ, 6 de septiembre de 1930: 8-9) y finalmente se publicó una monografía que amplió el número de fotografías a veintiuna (REY PASTOR, 1932b).

Otras grandes iniciativas relacionadas con el patrimonio y la cultura también contaron con un espacio en las publicaciones. Por ejemplo, hay fotografías para informar de la fundación de la Casa del Greco (ANÓNIMO, 21 de mayo de 1910: 325) o de los trabajos en la Sinagoga del Tránsito para establecer un Centro de Estudios Hebraicos y Arabistas (ANÓNIMO, 9 de diciembre de 1911: 772). La fuerza de la imagen en la prensa también fue un vehículo para la difusión de iniciativas particulares de tipo cultural, como un proyecto para homenajear a Garcilaso de la Vega (CAMARASA, 1928b: 1975-1978; 18 de marzo de 1928: 13; 22 de agosto de 1930: 8).



1. Excavación arqueológica en el Circo romano, h. 1928. Positivo sobre papel de revelado químico formato postal, 85 x 113 mm. Colección LAR-137



2. Museo Arqueológico Provincial de Toledo: Sala de Pintura, 1936. Positivo sobre papel de revelado químico, 90 x 111 mm. Colección LAR-688. Publicada en P. Román, (16 de enero de 1936). "El nuevo Museo Arqueológico Provincial de Toledo", *La Hormiga de Oro*, 3, p. 57



3. "Inmaculada Concepción contemplada por san Juan Evangelista", del Greco tras su hallazgo en la iglesia de San Román, Publicada en. "Hallazgo de una obra de arte en Toledo". *La Hormiga de Oro*, 48 (28 de noviembre de 1908), p. 755

Los cambios en cuestiones de museografía también fueron visibles por las imágenes publicadas. Como ejemplos, véanse: la instalación en una vitrina de la armadura de Duarte de Almeida, que antes estaba colgada de las bóvedas de la capilla de Reyes Nuevos (ANÓNIMO, 14 de junio de 1913: 382); la inauguración del Museo Romero Ortiz en el Alcázar, donde las imágenes traducen la disposición de los objetos en sala, (GONZÁLEZ, 1922a: 400-410; 1922b: 422-423); o el Museo Arqueológico Provincial, cuya apertura en el Hospital de Santa Cruz fue documentada con

texto y fotografías del autor (ROMÁN MARTÍNEZ, 16 de enero de 1936: 56-57).

Es notable el interés de los medios por los descubrimientos casuales de obras de arte. En 1908, *La Hormiga de Oro* informó del descubrimiento de una *Inmaculada* del Greco en la iglesia de San Román, cuya fotografía revelaba el estado de conservación de la pintura, que más adelante fue restaurada (ANÓNIMO, 28 de noviembre de 1908: 755).

A veces la misma imagen, solo acompañada por un mínimo pie de texto, era lo suficientemente significativa como para transmitir la relevancia de estos hallazgos, como un arrabá en una casa particular (ANÓNIMO, 1922b: 504). El mismo Pedro Román identificó una galería romana en el transcurso de unas obras en el alcantarillado. El hallazgo, que confirmó sus hipótesis sobre el trazado de la muralla de época romana, fue registrado con dibujos y con dos fotografías, en una de las cuales su hija Antonia proporciona la escala humana a la estructura (ROMÁN MARTÍNEZ, 1932: 67-69).

También era fundamental chequear el desarrollo de las restauraciones en los monumentos, en ocasiones con inesperados descubrimientos. Finalizadas las obras, la fotografía era una vía apta para el inventariado, el estudio y la difusión de los bienes. Además, el recurso de la imagen posibilitaba la comparación del antes y el después de un mismo espacio tras una intervención. Por ejemplo, la revista *La Hormiga de Oro* tuvo un seguimiento de las obras de sustitución de las cubiertas de la catedral (ANÓNIMO, 3 de junio de 1911: 341). Otro ejemplo en la misma publicación es el hallazgo de un artesanado del siglo XV en la iglesia de San Lucas (ANÓNIMO, 29 de enero de 1916: 74). Sobre este templo también se publicó un estudio documentado con fotografías (RAMÍREZ DE ARELLANO, 1917: 469-484). Por último, resulta interesante la concatenación de imágenes del estado previo y posterior a una intervención en un espacio: es el caso de la capilla mozárabe de la catedral tras la incorporación de un retablo del siglo XV (ANÓNIMO, 9 de abril de 1921: 228).

Por la envergadura de la intervención y por la relevancia del espacio, merece la pena destacar las obras en la Puerta de Bisagra: se derribaron las casas adyacentes



4. Galería romana descubierta en la Puerta de Valmardón, 1932. Publicada en "Descubrimiento de una galería romana en la puerta de Valmardón. Nota leída en la sesión del 6 de noviembre de 1932", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 52-53 (1932), pp. 67-69



5. Fachada interior de la puerta de Bisagra durante el derribo de las casas adyacentes, h. 1934. Positivo sobre papel de revelado químico, 112 x 86 mm. Colección LAR-623. Publicada en P. Román, (1934). "El aislamiento de la Puerta de Bisagra" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 55, lámina 3.^a

con un objetivo funcional, el ensanchamiento de la calle para resolver el problema de la circulación, y otro más estético, el aislamiento del monumento a la manera de otras puertas monumentales exentas. Pese a no secundar estos trabajos, la restauración permitió al fotógrafo el examen de la primitiva estructura islámica, de modo que pudo confirmar sus hipótesis trazadas en investigaciones pasadas (ROMÁN MARTÍNEZ, 1934: 103-107).

Por otra parte, la reproducción de fotografías de monumentos en la prensa fue un vehículo idóneo para protestar por el mal estado de conservación de los bienes o para reivindicar una intervención de urgencia. La puerta de Alcántara, por ejemplo, fue descubierta tras una vivienda por Ricardo Arredondo, colega del fotógrafo (ANÓNIMO, 7 de octubre de 1911: 629). Después de diecisiete años, muestra su estado de ruina (ANÓNIMO, 1921: 130).

Un caso relevante fue la protesta por el deterioro del palacio de Ugena, en la provincia de Toledo. Después de una salida de campo para certificar el estado de conservación, la Comisión de Monumentos solicitó a la Administración la declaración de monumento artístico para poner fin al abandono y al expolio y, finalmente, para frenar su enajenación y derribo. Para ello, una representación de la Comisión viajó en automóvil (ANÓNIMO, 29 de julio de 1919: 1). Una de las fotografías realizadas por Román durante la inspección apareció más adelante en el diario *La Esfera* (GONZÁLEZ-BLANCO, 6 de septiembre de 1919). La prensa ilustrada también se hizo eco de las declaraciones de la parroquia de Illescas y de Santa María la Blanca (ANÓNIMO, 5 de marzo de 1921: 148; 31 de julio de 1930: 513).

Es especialmente significativa la controversia en torno a la demolición de la portería y el traslado de la portada del pelícano del convento de San Juan de los Reyes. El objetivo era regularizar la calle, de tal manera que la cabecera de la iglesia quedara alineada con la fachada de la Escuela de Artes. El desarrollo de la problemática en torno al derribo de este espacio puede rastrearse en la prensa, donde son recurrentes las fotografías de Román, un firme defensor de su conservación. La Comisión de Monumentos y la publicación *Toledo. Revista de Arte* demostraron su oposición al derribo (ANÓNIMO, 1922a: 489; CASTAÑOS Y MONTIJANO, 1922: 491-493), pero los profesores y alumnos de la Escuela firmaron una solicitud para secundar las obras (CABRERA et al., 17 de noviembre de 1922: 1). Después, *El Castellano* emitió un texto firmado por "Un toledano" con matices con respecto al escrito anterior: en efecto, todos los docentes secundaban la demolición, a excepción del "actual profesor de dibujo artístico D. Pedro Román, que protesta también de lo que se intenta" (ANÓNIMO, 18 de noviembre de 1922: 1). El asunto quedó finalmente cerrado con un informe de la Academia de San Fernando dirigido al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes (SENTENACH, 1923a: 84-85; 1923b: 751-752). Por fin, la puerta fue protegida de su derribo tras la declaración de Monumento Nacional. (ANÓNIMO, 1926: 1510).

Pero no solo los monumentos señeros ocupaban la atención de las instituciones culturales: también les inquietaba la vulnerabilidad de otros espacios más discretos, pero dotados de un alto valor identitario, como los excepcionales esgrafiados de las fachadas, un procedimiento de ornamentación del revoco con dibujos recordados en estuco (ROMÁN MARTÍNEZ, 1935: 73-74).

En otras ocasiones, se recordaba la singularidad del conjunto de la ciudad, al margen de sus monumentos por separado (ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, 2014: 277-284). Era importante, por ejemplo, que los nuevos edificios no obstaculizaran la contemplación de los alrededores del Cristo de la Vega y la Fábrica de Armas. Santiago Camarasa arremetió contra la desidia de los propietarios privados de bienes y puso en evidencia la falta de sensibilidad de la Administración pública, como en el caso del escaparate comercial que entorpecía la contemplación de la hornacina de la Virgen de Alfileritos (CAMARASA, 19 de febrero de 1926: 32). Pedro Román, concejal del Ayuntamiento en aquel momento, procuró, en vano, poner en orden las intervenciones arquitectónicas y urbanísticas ante la falta de regulación, a pesar de haber recibido amenazas de algunos particulares:



6. Página ilustrada con una fotografía Pedro Román en el artículo “El triunfo de una vieja campaña. La puerta del Pelicano, Monumento Nacional”, Toledo: *Revista de Arte*, 236 (1926), p. 1510



7. Restos de esgrafiados frente a Santa Úrsula, h. 1935. Positivo sobre papel de revelado químico, 88 x 55 mm. Colección LAR-801. Publicada en P. Román (1935), “Fachadas toledanas con esgrafiados” en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 56, lámina III

Vemos que se sigue edificando con la misma libertad de antes y con más prisa para tener pronto la casa concluida, así como también con el permiso municipal, previo el favorable informe de la Comisión edilicia, que unánimemente lo aprueba todo, a veces contra lo que dicen los técnicos y siempre con el voto contrario del artista Sr. Román, que se queda solo, lo que por su propio orgullo queremos propagar en estas cuartillas” (CAMARASA, 20 de mayo de 1927: 38).

Es evidente el protagonismo de algunas publicaciones periódicas en relación con la salvaguarda de las singularidades de la ciudad, como es el caso de *Toledo. Revista de Arte*, impulsada por el periodista y empresario Santiago Camarasa, personalidad muy comprometida con la ciudad (JIMÉNEZ JIMÉNEZ, 2006: 100-116; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 2004: 198-238).

No obstante, el curso del tiempo es inexcusable y los edificios del casco histórico tuvieron que asumir transformaciones de acuerdo con nuevos usos. No obstante, en algunas ocasiones se procuró generar un registro visual de la intervención y escoger los elementos más representativos para su mantenimiento. Por ejemplo, la portada del Hospital de Bálsamo fue lo único que se mantuvo al edificar la nueva casa de Correos y Telégrafos (ANÓNIMO, 10 de enero de 1929: 25; 12 de marzo de 1929: 40).

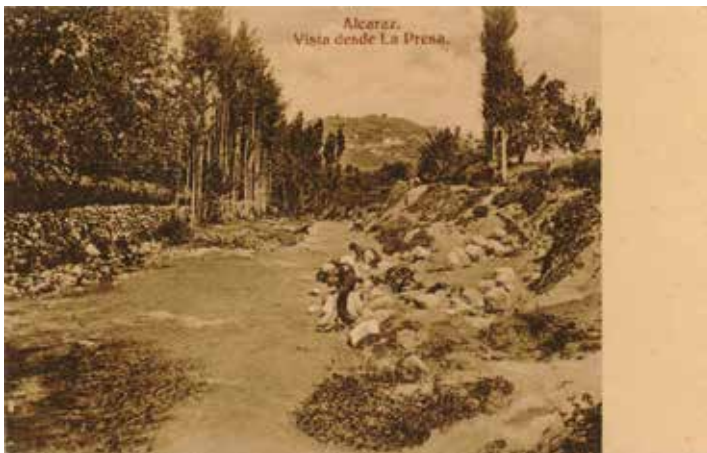
Las nuevas edificaciones debían ser sometidas a un examen riguroso, más aún si se trataba de las reconstrucciones en un espacio histórico. En este sentido, el caso de la plaza de Zocodover es paradigmático. En 1941, Pedro Román aprovechó el desescombro de los edificios arruinados para estudiar los restos arqueológicos. Encargó también que "(...) se hiciese un cierto número de fotografías que, una vez desaparecida (...) dieran idea exacta de lo descubierto" (ROMÁN MARTÍNEZ, 1944: 1-16). Según la tradición familiar, fueron realizadas por Rodríguez, pero bajo sus directrices².

El muro bajo el arco de la Sangre no pertenecía a la muralla, sino a una segunda que rodeaba la primitiva acrópolis. Esta alineación había sido respetada en sucesivas ocupaciones, pero el proyecto de construcción del Gobierno Civil lo alteraba sensiblemente, además de entorpecer el tráfico rodado. Asumido el cargo de director de la Academia, escribió en *El Alcázar* un artículo documentado y con buenas intenciones, pero que generó un encendido debate entre el autor y el Gobierno (ROMÁN MARTÍNEZ, 26 de febrero de 1943; ANÓNIMO, 27 de febrero de 1943; FERNÁNDEZ VALLESPÍN, 1943: 167-176). No obstante, Román no vaciló y se reafirmó en sus hipótesis, criticó de nuevo las intervenciones y respondió contundentemente a sus detractores.

Las vistas, los monumentos o las costumbres de los pueblos constituyeron un motivo iconográfico en diferentes medios y soportes. Entre otros, las tarjetas postales,

2 Entrevista con L. Andrinal Román mantenida en Toledo el 6 de junio de 2018.

VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA



8. Alcaraz. Vista desde La Presa, s. f. Tarjeta postal, 90 x 130 mm. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha. POS 2037



9. Fotografías de Pedro Román en la sección "España artística y monumental: Toledo". *La Hormiga de Oro*, 16, 20 de abril de 1918, pp. 174-175

relacionadas con el fenómeno del turismo, incorporaron una renovada iconografía de las ciudades. Este soporte proporcionaba la posibilidad de enviar un mensaje o de guardar un recuerdo del lugar visitado.

No obstante, estas evocadoras imágenes eran susceptibles de aparecer en otro tipo de publicaciones, fundamentalmente dedicadas a la promoción del patrimonio o al fomento del turismo, en los que predomina la imagen sobre la palabra (ANÓNIMO, 20 de abril de 1918: 174-175). Además, también ilustran textos sobre espacios y personajes emblemáticos de Toledo, a menudo cargados de retórica, como sucede en el artículo "Turismo espiritual" (CAMARASA, 1928a: 1942-1946).

En algunas ocasiones, también es Pedro Román el autor del texto, en general de cariz divulgativo, pero nunca exento de rigor, con el objetivo de fomentar el estudio arqueológico y artístico e impulsar la visita de los turistas a lugares recónditos de la geografía española. También denunciaba el deterioro de los monumentos y reivindicaba la llegada del ferrocarril para dejar atrás el aislamiento de los pequeños núcleos rurales (ROMÁN MARTÍNEZ, 3 de noviembre de 1923: 20; 7 de junio de 1924: 12-13).

La fotografía es un instrumento idóneo para divulgar monumentos y obras de arte, pero también se ha erigido como medio privilegiado para conocer el patrimonio etnográfico e inmaterial, en el

pasado y en el presente. Así, los fondos de Román incluyen instantáneas de rituales festivos, oficios y saberes, indumentarias tradicionales e incluso costumbres relativas a la alimentación. De hecho, en un artículo para *Nuevo Mundo*, el texto de González-Blanco y las imágenes de Román denuncian la vulnerabilidad del cultivo del albaricoque en Toledo e instan a los poderes públicos a salvaguardar esta especie, que configura una parte fundamental del paisaje de los cigarrales y de la gastronomía toledana (GONZÁLEZ-BLANCO, 13 de junio de 1923: 28).

Otro ejemplo llamativo en Toledo es la liturgia mozárabe. Con motivo del XII Congreso Eucarístico Internacional en Madrid, la comunidad eclesial convocó una visita a la sede primada para la celebración de una misa según el antiguo rito. Para explicar sus particularidades, un artículo de *La Hormiga de Oro* describe la forma de fraccionar la hostia antes de la consagración. Probablemente, las manos que aparecen en las imágenes son del sacerdote Marcelino Román, hermano del fotógrafo, aunque también puede tratarse del capellán mozárabe don Álvaro Cepeda, que aparece en otras imágenes (ANÓNIMO, 1 de julio de 1911: 404). El objetivo también capturó instantáneas sobre las celebraciones religiosas y populares del ciclo festivo de la ciudad: la Semana Santa, la romería de la Virgen del Valle, las procesiones de gloria de vírgenes y santos, el Corpus Christi o las fiestas de la Virgen del Sagrario.

Conclusiones

La fotografía de autores aficionados españoles alcanzó una calidad notable desde los comienzos del siglo XX. Indudablemente, un ejemplo es la obra de Pedro Román, que esta investigación ha abordado. Tras revisar su biografía, cabe subrayar que su formación académica en Bellas Artes, el contacto con artistas de prestigio y la sensibilidad por el patrimonio fueron esenciales para emplear la fotografía documental como un instrumento para la conservación de los bienes. También asumió cargos de responsabilidad en organismos públicos e instituciones culturales, como la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, la Comisión Provincial de Monumentos o el Ayuntamiento de Toledo.



10. Rama de albaricoquero cargado de fruto, h. 1923. Positivo sobre papel de revelado químico, 114 x 85 mm. Colección LAR-673. Publicado en A. González-Blanco, "Por tierras de Toledo. La poesía del albaricoque", *Nuevo Mundo*, 1538, 13 de julio de 1923, p. 28

Tras confrontar los tirajes de época con las imágenes en publicaciones contemporáneas se han identificado las finalidades de las instantáneas. Buena parte de ellas fue enviada a instituciones, pero también divulgadas en monografías o artículos de investigación. Asimismo, fue colaborador en periódicos y revistas ilustradas de alcance nacional. Un seguimiento en la prensa de época demuestra que el empeño condujo en ocasiones a enfrentamientos personales con colegas y con la Administración, fundamentalmente por discrepar en las soluciones aplicadas en algunos espacios emblemáticos de la ciudad.

Los textos publicados por el autor sobre las intervenciones o la conservación de algunos espacios de la ciudad revelan unos criterios sorprendentemente vigentes de acuerdo con los principios actuales de restauración. Por ejemplo, no estuvo de acuerdo con el aislamiento de la Puerta de Bisagra porque alteraba la distribución original del espacio y anulaba la visibilidad de algunas fases constructivas. Por el contrario, recomendó el derribo de las casas apoyadas en la iglesia de Santiago del Arrabal, que entorpecían la contemplación del exterior del templo. También procuró la conservación de espacios de menor envergadura, pero esenciales para la identidad de la ciudad: los esgrafiados, la puerta del pelícano en San Juan de los Reyes, la orientación de la plaza de Zocodover o el espacio natural que circunda el casco histórico. Es notable el interés por otros bienes intangibles, como el cultivo del albaricoque, el rito mozárabe, la indumentaria tradicional o las festividades religiosas. En todo momento, recurrió a la fotografía para registrar estas manifestaciones. Indudablemente, la incorporación de la fotografía como documento al servicio del patrimonio resultó provechosa, pero en la actualidad estas imágenes también constituyen un bien patrimonial en sí mismas.

Bibliografía

- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, M. E. (2014). "Queremos que Toledo sea nombrado Monumento Nacional. La protección del patrimonio inmueble toledano (1900-1975)" en *De Viollet-Le-Duc á Carta de Veneza. Teoria e prática do restauro no espaço ibero-americano*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, pp. 277-284.
- ANDRINAL ROMÁN, L. (2005). "Don Pedro Román Martínez, pintor olvidado y fotógrafo desconocido" en *Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha*, 28, pp. 39-42.
- (2008). "Aproximación biográfica" en Carrobes Santos, J., Porres de Mateo, J. y Andrinal Román, L. (coords.). *Pedro Román Martínez. Toledo, fotografía y pintura*. Toledo: Diputación Provincial de Toledo, Ayuntamiento de Toledo.

- (2012). *La colección fotográfica del pintor Pedro Román Martínez descubierta en el Archivo Histórico Provincial de Toledo*. Madrid: s. e.
- (13 de marzo de 2017). *Pedro Román: el valor de lo cercano* (conferencia). Toledo: Biblioteca de Castilla-La Mancha.
- ANDRINAL ROMÁN, L., CARROBLES SANTOS, J. y MADRID RODRÍGUEZ, M. Y. (2014). "La obra fotográfica del pintor Pedro Román Martínez: recuperación y problemas de identificación" en CALERO DELSO, J. P. y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. (eds.). *Fotografía y arte. IV Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.
- ANÓNIMO (28 de noviembre de 1908). "Hallazgo de una obra de arte en Toledo" en *La Hormiga de Oro*, 48, p. 755.
- (21 de mayo de 1910). "Toledo - La Casa del Greco ofrecida al Gobierno" en *La Hormiga de Oro*, 21, p. 325.
- (1 de julio de 1911). "Toledo: a propósito del Congreso Eucarístico" en *La Hormiga de Oro*, 26, p. 404.
- (3 de junio de 1911). "Toledo" en *La Hormiga de Oro*, 22, p. 341.
- (7 de octubre de 1911). "Toledo" en *La Hormiga de Oro*, 40, p. 629.
- (9 de diciembre de 1911). *La Hormiga de Oro*, 49, p. 772.
- (14 de junio de 1913). "De Toledo y Pamplona" en *La Hormiga de Oro*, 24, p. 382.
- (27 de marzo de 1915). "Lápida mozárabe" en *La Hormiga de Oro*, p. 203.
- (29 de enero de 1916). "Toledo" en *La Hormiga de Oro*, 5, p. 74.
- (20 de abril de 1918). "España artística y monumental: Toledo" en *La Hormiga de Oro*, 16, pp. 174-175.
- (29 de julio de 1919). "Una excursión. Los monumentos de la provincia" en *El Castellano*, 3027, p. 1.
- (1921). "Interesante monumento que se pierde" en *Toledo: Revista de Arte*, 174, p. 130.
- (5 de marzo de 1921). "Illescas (Toledo)" en *La Hormiga de Oro*, 10, p. 148.
- (9 de abril de 1921). "Toledo. Restauración y embellecimiento de la capilla mozárabe de la catedral" en *La Hormiga de Oro*, 15, p. 228.
- (1922a). "En defensa del Toledo-único. No han de engañar a la opinión" en *Toledo: Revista de Arte*, 189, p. 489.
- (1922b). "Descubrimiento artístico" en *Toledo: Revista de Arte*, 189, p. 504.

- (18 de noviembre de 1922). "Acerca de un derribo. Otra opinión" en *El Castellano*, 4002, p. 1.
 - (16 de junio de 1923). "En el Ayuntamiento. La Exposición de Pedro Román" en *El Zoco*, 24, p. 5.
 - (1926). "El triunfo de una vieja campaña. La puerta del Pelicano, Monumento Nacional" en *Toledo: Revista de Arte*, 236, p. 1510.
 - (10 de julio de 1928). "Hechos y rostros" en *Estampa*, 28, p. 36.
 - (1 de octubre de 1928). "Arte y artistas toledanos" en *El Castellano*, 6116, p. 4.
 - (10 de enero de 1929). "Toledo" en *La Hormiga de Oro*, 2, p. 25.
 - (12 de marzo de 1929). "Toledo" en *Estampa*, 62, p. 40.
 - (31 de julio de 1930). "La iglesia de Santa María la Blanca de Toledo, Monumento Nacional" en *La Hormiga de Oro*, 31, p. 513.
 - (27 de febrero de 1943). "Gobierno Civil. La alineación de Zocodover" en *El Alcázar*, s. p.
 - (14 de abril de 1948). "Fallece el director de la Academia de Bellas Artes" en *El Alcázar*, p. 2.
- ARAGONÉS DE LA ENCARNACIÓN, A. (1924). "Resumen-Historia del Trienio 1920-1923" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 20-21, pp. 177-206.
- ARGERICH FERNÁNDEZ, I. (2012). "La fotografía en el Catálogo Monumental de España: procedimientos y autores", en López-Yarto Elizalde, A. (coord.). *El Catálogo Monumental de España (1900-1961). Investigación, restauración y difusión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 107-124.
- CABRERA, A. (24 de junio de 1918). "Pedro Román Martínez" en *El Castellano*, 2704, p. 2.
- CABRERA, A. et al. (17 de noviembre de 1922). "Acerca de un derribo. Lo que dice la Escuela de Artes. Un escrito del profesorado" en *El Castellano*, 4001, p. 1.
- CAMARASA, S. (19 de febrero de 1926). "Del Toledo único e intangible. Sucédense los graves y absurdos atentados" en *Nuevo Mundo*, 1674, p. 32.
- (20 de mayo de 1927). "Por la España tradicional. Continúan los destrozos del Toledo único" en *Nuevo Mundo*, 1739, p. 38.
 - (1928a). "Turismo espiritual. Toledo de noche, o el Toledo del Greco" en *Toledo: Revista de Arte*, 257, pp. 1942-1946.
 - (1928b). "Una iniciativa espiritual. Los amigos de Garcilaso" en *Toledo: Revista de Arte*, 259, pp. 1975-1978.

- (18 de marzo de 1928). "Una iniciativa espiritual. Los amigos del poeta guerrero toledano Garcilaso de la Vega" en *ABC*, s. p.
- (22 de agosto de 1930). "Un doble homenaje. La Casa de Garcilaso de la Vega" en *Nuevo Mundo*, 1909, p. 8.
- CANTOS, A. (12 de noviembre de 1918). "De arte. Una visita al estudio del pintor Pedro Román" en *El Eco Toledano*, 2261, p. 2.
- CARROBLES SANTOS, J., PORRES DE MATEO, J. y ANDRINAL ROMÁN, L. (coords.) (2008). *Pedro Román Martínez. Toledo, fotografía y pintura*. Toledo: Diputación Provincial de Toledo, Ayuntamiento de Toledo.
- CASTAÑOS y MONTIJANO, M. (1905). "El Cerro del Bu y la Comisión de Monumentos de Toledo" en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XLI, cuaderno VI, pp. 445-449.
- (1922). "Alrededor de San Juan de los Reyes" en *Toledo: Revista de Arte*, 189, pp. 491-493.
- (16 de octubre de 1924). "Carta abierta" en *El Castellano*, 5273, p. 1.
- DORADO, F. [1984-1999]. "Perfiles Toledanos. Pedro Román Martínez" en *Avance Informativo Cultural*. Recopilación de textos biográficos.
- FERNÁNDEZ VALLESPÍN, A. (1943). "Resurrección en la plaza de Zocodover" en *Reconstrucción*, 33, pp. 167-176.
- GONZÁLEZ, H. (1922a). "El Museo Romero Ortiz en el Alcázar de Toledo" en *Toledo: Revista de Arte*, 185, pp. 400-410
- (1922b). "Arcón artístico" en *Toledo: Revista de Arte*, 186, pp. 422-423.
- GONZÁLEZ-BLANCO, A. (6 de septiembre de 1919). "La vieja España. El palacio de Ugena" en *La Esfera*, 297, s. p.
- (13 de julio de 1923). "Por tierras de Toledo. La poesía del albaricoque" en *Nuevo Mundo*, 1538, p. 28.
- JIMÉNEZ JIMÉNEZ, J. F. (2006). "Toledo. Revista de Arte: la fotografía de una ciudad pintoresca" en ALMARCHA NÚÑEZ HERRADOR, M. E., GARCÍA ALCÁZAR, S. y MUÑOZ SÁNCHEZ, E. (eds.). *Fotografía y memoria. I Encuentro en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, pp. 100-116.
- MADRID RODRÍGUEZ, M. Y., CARROBLES SANTOS, J. y ANDRINAL ROMÁN, L. (2011). "El archivo fotográfico del artista Pedro Román Martínez" en *Quintas Jornadas de Archivo y Memoria. Extraordinarios y fuera de serie: formación, conservación y gestión de archivos personales*, Madrid, 17 y 18 de febrero.

- MORENO NIETO, L. (11 de julio de 1945). "Breve reseña de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo" en *El Alcázar*, p. 2.
- PAN, I. del (1932). *Folklore toledano*. Toledo: s. e.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, R. (1917). "San Sebastián, de Toledo" en *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, año VI, t. III, 8, pp. 469-484.
- (1920). "Bibliografía y Sigilografía" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 6, pp. 41-49.
- (1921a). "Toledo misterioso" en *Toledo: Revista de Arte*, 174, pp. 131-132.
- (1921b). "Toledo misterioso" en *Toledo: Revista de Arte*, 177, pp. 203-204.
- REY PASTOR, A. (1929a). "Nota relativa al descubrimiento de mosaicos romanos en La Alberquilla" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 38-39, pp. 107-110.
- (1929b). "El descubrimiento de mosaicos romanos en la 'Alberquilla'" en *Toledo: Revista de Arte*, 274, pp. 2206-2208.
- (1932a). "Restos del Arte visigodo encontrados en San Pablo de los Montes (Toledo)" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 50-53, pp. 57-66.
- (1932b). *El Circo Romano de Toledo*. Toledo: Imp. de A. Medina.
- REY PASTOR, A. et al. (1930). *Excavaciones en el Circo Romano de Toledo: memoria de los trabajos efectuados en el circo romano por la Comisión de Monumentos Históricos y artísticos de la Provincia bajo la dirección de Francisco de B. San Román, Ismael del Pan Fernández, Pedro Román Martínez y Alfonso Rey Pastor*. Madrid: Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades. <<https://ceclm.digital.uclm.es/viewer.vm?id=0000316970>> [Consulta: 31 de enero de 2019].
- ROMÁN MARTÍNEZ, P. (3 de noviembre de 1923). "Rincones de España. Riopar" en *La Esfera*, 513, p. 20.
- (1924). "La verdadera Puerta de Bisagra" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 20-21, pp. 140-152.
- (7 de junio de 1924). "Ciudades españolas: Alcaraz" en *La Esfera*, 544, pp. 12-13.
- (15 de octubre de 1924). A "Carta abierta" en *El Castellano*, 5272, p. 1.
- (14 de marzo de 1925). "De arqueología toledana. La verdadera Puerta de Bisagra" en *La Esfera*, 584, p. 30.
- (1928). "Observaciones acerca del recinto romano de Toledo y sus puertas" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 36-37, pp. 230-242.

- (6 de septiembre de 1930). "Excavaciones en el Circo Romano de Toledo" en *La Esfera*, 870, pp. 8-9.
 - (1932). "Descubrimiento de una galería romana en la puerta de Valmardón. Nota leída en la sesión del 6 de noviembre de 1932" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 52-53, pp. 67-69.
 - (1934). "El aislamiento de la Puerta de Bisagra" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 55, pp. 103-107.
 - (1935). "Fachadas toledanas con esgrafiados" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 56, pp. 73-74.
 - (16 de enero de 1936). "El nuevo Museo Arqueológico Provincial de Toledo" en *La Hormiga de Oro*, 3, pp. 56-57.
 - (1942). "Los restos de construcción romana en el Puente de Alcántara" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 58, pp. 3-14.
 - (26 de febrero de 1943). "La nueva alineación de Zocodover. Daña a la vez los intereses de la ciudad antigua y los de la población moderna" en *El Alcázar*, s. p.
 - (1944). "La muralla de Zocodover" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 59, pp. 1-16.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. (2004). "Camarasa, Toledo y Castilla, una arrebatada relación" en *Archivo Secreto. Revista cultural de Toledo*, 2, pp. 198-238.
- SENTENACH, N. (1922). "Del Toledo misterioso. Un cuadro interesante" en *Toledo: Revista de Arte*, 184, pp. 375-376.
- (1923a). "Informe relativo al expediente incoado acerca de las obras de cerramiento de la Escuela de Industrias de Toledo" en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 66, pp. 84-85.
 - (1923b). "Un éxito nuestro. La puerta de San Juan de los Reyes, salvada" en *Toledo: Revista de Arte*, 200, pp. 751-752.



Foto Rodríguez

SANTO DOMINGO EL REAL. LAS MONJAS EN EL CORO

SANT DOMINIQUE LE «REAL», LES RELIGIEUSES AU CHEUR

SANTO DOMINGO EL REAL. NUNS IN THE CHOIR

SANTO DOMINGO EL REAL. DIE NONNEN IM CHORE

FOTOGRAFÍA RODRÍGUEZ EN LAS PUBLICACIONES TURÍSTICAS OFICIALES DE TOLEDO

Julia Martínez Cano

Centro de Estudios de Castilla-La Mancha (Universidad de Castilla-La Mancha)

doi.org/10.18239/coe_2021_156.25

Resumen

La casa de fotografía Rodríguez trabajó durante un siglo en Toledo (1884-1984). En un primer momento, se dedicaron al retrato de estudio, si bien los avances tecnológicos en las cámaras fotográficas, así como en el proceso de positivado les permitieron acometer encargos del mundo del fotoperiodismo y el editorial. Las tres generaciones de los Rodríguez han documentado la vida de la ciudad y han participado en proyectos relativos al turismo, una actividad más que habitual en la ciudad desde que comenzara a finales del siglo XIX, hasta la actualidad. Las tomas atemporales, sencillas y directas de los Rodríguez están presentes en diversos materiales que van desde los de naturaleza más efímera (folletos, carteles, postales) hasta aquellos de mayor perdurabilidad (guías, monografías). Además, esas mismas tomas se reproducen indistintamente en diferentes momentos del siglo XX, haciendo de Toledo una idea fija. Estudiar la génesis del imaginario de la ciudad y de la musealización de esta a través de las fotografías de la casa toledana en *ephemera* y publicaciones turísticas oficiales permitirá comprender cómo, en gran medida, los modelos iconográficos de la estructura turística actual son continuadores de los del pasado.

Palabras clave: Fotografía Rodríguez, turismo, Toledo, ephemera.

Abstract

Fotografía Rodríguez worked in Toledo for a century (1884-1984). Firstly, they took to portrait photography, but soonly they were able to take part of the photojournalism and publishing world because of the technological advances in photographic cameras and in the positive process. The three generations of Fotografía Rodríguez documented the way of living in the city and participated in tourism projects, due to the fact that tourism was very popular in Toledo since the beginning

and nowadays also. We can find these timeless, simple and direct pictures of the photography house in several publishing: in those which are ephemeral as pamphlets, posters or postcards; and even in those which are more lasting as guides and monographic books. Even more, those pictures are used in different times during the 20th century. As a consequence, it has been created a static image from Toledo. It is important to study the birth of the visual conception of this city and the process of the musealization due to those photographs made by Fotografía Rodríguez, which were published in ephemera and official touristic editions. After that, we will be able to understand how old images became in timeless pictures because of their iconography.

Keywords: Fotografía Rodríguez, tourism, Toledo, ephemera.

Introducción

La casa de fotografía Rodríguez retrató durante un siglo (1884-1984) a generaciones de Toledo y su provincia. Además del oficio desarrollado en el estudio de la ciudad y el que improvisaban en las ambulancias, participaron en el mundo editorial local y nacional. En estas décadas confluyeron varios fenómenos: los avances técnicos en el campo de la fotografía, la institucionalización del turismo y el auge de la producción editorial. En ese marco, los Rodríguez, instalados en la calle Comercio de Toledo documentaron, como sus contemporáneos, la vida en la ciudad y los elementos que la convirtieron en atractivo de viajeros y turistas.

Este imaginario se compuso de tomas de diferentes procedencias. Los proyectos oficiales contaban con fotógrafos en bolsa que procuraron a las instituciones garantizarse la formación de un archivo gráfico. Sin embargo, estas también admitían envíos particulares de otros profesionales menos cotizados desde la administración. Así, Fotografía Rodríguez, no siempre reconocida su autoría, nutrió muchas de las publicaciones turísticas sobre Toledo que, durante el siglo XX, se llevaron a cabo por los diferentes organismos.

La genealogía que abarcó toda una centuria trabajó variados soportes efímeros que han sido conservados por su indudable valor gráfico y documental. El estudio que se presenta a continuación pretende establecer una relación entre la naturaleza y función de cada publicación con el tipo de imagen que incorpora, apuntar la coexistencia de trabajos de origen local frente a otros de mayor trayectoria y analizar estas fotografías y su repercusión en la creación de referentes visuales de la actividad turística de Toledo.

1. Fotografía Rodríguez: “la más antigua, la más acreditada, la que más trabaja”

El origen de esta casa se encuentra en el aragonés Higinio Ros, establecido en Toledo desde 1878. Como ya habían hecho Casiano Alguacil, González Pedroso, Mora, Suárez o Terrallón con anterioridad, Ros se sumó a la apertura de locales, estudios y galerías fotográficas para desempeñar su oficio. Su sobrino, Eugenio Rodríguez, recibió de él la formación y, a su muerte, también el negocio. De igual manera, en la ciudad se abrieron nuevos establecimientos por parte de Garzón, Requena, Enrique Blanco, Lucas Fraile, Senador Herrador o Compañy (CARRERO DE DIOS, 1987: 24).

Con sede en la calle Comercio, Eugenio contó más adelante con la ayuda de sus tres hijos varones. Al morir en 1938, estos se hicieron cargo del negocio: Pablo trabajó con las instituciones —lo que explica que su nombre aparezca completo en algunos encargos y no eclipsado por el apellido familiar—, Luis se encargó del laboratorio y José del retoque. Luisito, la tercera y última generación mantuvo el negocio hasta el final de sus días, con algunas innovaciones como la introducción del color. Sin embargo, esto no evitó que hacia la década de los setenta la casa entrara en declive hasta que, finalmente, en 1985 cerrara tras morir el último de los Rodríguez.

El eslogan “la más antigua, la más acreditada, la que más trabaja”, sin duda refrenda los años en activo y las abundantes tomas que documentaron el patrimonio mueble e inmueble, los eventos religiosos, políticos y militares, así como innumerables retratos de estudio. Así lo entendió la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha cuando en 1984 adquirió el Archivo Rodríguez con el fin de conservar y difundir un siglo de imágenes. Sin embargo, por diferentes avatares, no fue hasta 1994 cuando se ubicó este fondo en el Archivo Histórico Provincial de Toledo, donde permanece.

A pesar del gran valor de las fotografías de este repertorio, apenas ha sido estudiado, pues ya, desde la única monografía existente sobre esta genealogía de autores¹, se aprecia el maremágnum que supone el Archivo Rodríguez. En el momento de la compra, no se adquirió la documentación textual que los empleados utilizaban

¹ Se trata del catálogo elaborado en 1987 con motivo de la exposición que se llevó a cabo para divulgar las imágenes del recién adquirido fondo fotográfico. Cuenta con varios capítulos dedicados a la biografía de los autores, al desarrollo de la fotografía en Toledo y a los aspectos técnicos de esta casa. Véase: 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.

para ubicar y localizar los ejemplares. Además, los traslados y movimientos de positivos y negativos para clasificarlos y estudiarlos empeoraron aún más la situación de desorden (FLORES VARELA, 2000: 1). A todo ello se sumó la aparición de fotografías de otros autores en este fondo, lo que imposibilita esclarecer con certeza qué producciones corresponden a Fotografía Rodríguez².

Por tanto, como punto de partida, el archivo atesorado por la Junta de Comunidades resultaba ineficaz para esta investigación. La monografía publicada en 1987 ya apuntaba la participación de esta casa en algunas publicaciones periódicas como *Vida Manchega*, *El Castellano* o *La Campana Gorda*, lo que redirigió el punto de mira al mundo editorial. En efecto, la prensa ha sido la fuente utilizada para contrastar la autoría de las fotografías que se han encontrado en los abundantes ejemplares turísticos oficiales en los que los Rodríguez participaron, además de las indicaciones que algunos de estos materiales aportan. Han sido tantas las producciones encontradas que, por razones de extensión, se han escogido aquellas que bien por la iconografía, la edición, la calidad de la reproducción o el origen del encargo, resultan excepcionales. De tal modo, las que han quedado fuera del análisis han pasado a engrosar el volumen de fuentes a las que recurrir para confirmar las autorías.

En el análisis y sistematización de prensa, una de las fases de este trabajo, se encontró una noticia del 4 de septiembre de 1913 en *Vida Manchega* sobre la creación del Comité Internacional de Turismo en Toledo. Se trataba de un reportaje gráfico cuyos clichés pertenecían en su mayoría a Rodríguez, además de Compañy y Lucas, otros autores afincados en la ciudad. Este fue el punto de partida para analizar la presencia de la casa fotográfica en el auge del turismo en Toledo, un referente en la actividad.

La deriva hacia los materiales de carácter efímero se debe al trabajo de investigación y difusión realizado por instituciones como la Biblioteca Nacional de España. En 2003 organizó la exposición *Ephemera. La vida sobre papel*, con la que dio a

² No obstante, la labor de identificación llevada a cabo por los familiares de estos fotógrafos cuyas tomas se encontraron en el Archivo Rodríguez, así como la de investigadores que han profundizado en estos temas ha posibilitado la corrección de estos datos que parcialmente se han incorporado al portal *Archivo de la Imagen* del que dispone la Biblioteca Digital de Castilla-La Mancha. Un caso ejemplar es el de Lorenzo Andrinal, nieto del fotógrafo Pedro Román, y del investigador Víctor Iñiesta, cuyo estudio también se recoge en este volumen.

conocer soportes variados de su colección como felicitaciones, anuncios, invitaciones de teatro, etiquetas o cromos, entre otros. En esa misma línea, en 2014, preparó la muestra *Visite España. La memoria rescatada*, que proponía un documentado viaje a los orígenes del turismo en el país, sus infraestructuras y publicaciones a través de materiales tan interesantes como carteles, fotografías, guías, postales, mapas, etc.

A todo ello se suman los estudios de autores como Javier Piñar sobre turismo emergente en el siglo XIX en la Alhambra de Granada y el desarrollo del mercado fotográfico (2004); Bernardo Riego sobre la popularización de la tarjeta postal en el ámbito turístico (2010); o Carmelo Vega sobre lógicas turísticas de la fotografía (2011), entre otros.

Ante este estado de la cuestión, estudiar la imagen divulgada de Toledo a través de las fotografías de la casa Rodríguez que fueron incluidas en folletos, carteles, postales, guías y monografías turísticas contribuye al enriquecimiento de la historiografía sobre estos dos fenómenos paralelos. Además, manifiesta la necesidad de continuar la labor de investigación de autores y colecciones que, inexcusablemente, debe corresponderse desde las instituciones con una mejora en la facilidad de acceso a los objetos de estudio.

2. El Toledo de los Rodríguez en los ephemera y publicaciones turísticas

Desde el siglo XIX, la abundante actividad viajera de la que España fue receptora propició las primeras reflexiones sobre los cambios sociales que habían transformado al viajero en turista y el itinerario formativo en ocio y recreo. La "industria del forastero" se convirtió en uno de los recursos económicos más importantes para el país y, para su perfeccionamiento, se contó con la tecnología más eficaz del momento: la fotografía y la impresión.

"El imaginario de la España turística se correspondía de manera casi milimétrica con el repertorio artístico o documental de la España como motivo fotográfico" (VEGA ROSA, 2017: 587). Esto justifica que muchas de esas tomas se pudieran encontrar en diferentes publicaciones que, además, fueran muy numerosas y que los fotógrafos se dedicaran a un amplio margen de actividades desde el retrato hasta el fotorreportaje y los temas monumentales.

A todo ello se suma la institucionalización del turismo en España desde la creación en 1905 de la Comisión Nacional encargada de fomentar en España las excursiones

artísticas y de recreo para el público extranjero, en 1911 la Comisaría Regia de Turismo y la Cultura Artística, en 1928 el Patronato Nacional de Turismo, considerado verdaderamente como modelo profesional de la gestión turística que imbricó todas sus dimensiones con idéntica preocupación y con un claro interés por la producción de recursos para el turista (oficinas de información, folletos, guías...) (MORENO GARRIDO, 2007: 117), en 1938 el Servicio Nacional de Turismo, en 1939 la Dirección General de Turismo y en 1951, el Ministerio de Información y Turismo.

La existencia del negocio familiar corre paralela al desarrollo de toda esta infraestructura institucional en torno al turismo. De hecho, el negocio cae en decadencia hacia la década de los setenta y el Ministerio de Información y Turismo se disuelve en 1977. Por tanto, este ha sido el marco de selección de los materiales, desde las primeras iniciativas de la década de los veinte hasta los setenta. Con todo, era necesario tener en cuenta la naturaleza variada de estos soportes y categorizarlos en función de su considerada perdurabilidad. Desde lo más efímero como los folletos, vinculados al turista que viene y va, se informa de manera rápida y de un golpe de vista; las tarjetas postales de carácter circulante pero también coleccionista; los carteles, visión permanente en la ciudad; las guías, como actualización de las decimonónicas; o las monografías, elaboradas con afán duradero y destinadas a fijar la imagen construida por los más fugaces. Finalmente, se analizan los objetos que son ejemplo de la definición de la imagen turística de Toledo y se ha prescindido de series conformadas por las mismas tomas o reediciones en las que tan solo cambia la distribución.

2.1. Folletos

Los folletos son, posiblemente, los materiales más efímeros. Se trata de una obra impresa, no periódica, de reducido número de hojas, cuyo fin es aportar una serie de datos prácticos para el viajero. Además de ofrecer información sobre horarios de transporte, precios y lugares de pernocta, incluían imágenes con una fuerte carga visual que permitieran identificar los bienes representados.

Desde las primeras décadas del siglo XX existía en Toledo un Centro de Turismo para dar servicio a los forasteros. En 1920, los talleres gráficos Gómez-Menor elaboraron este folleto titulado *Toledo. Excursión a esta maravillosa ciudad*, firmado por la Sociedad de Amigos de Toledo y distribuido en el Centro de Turismo. Además de los datos prácticos, incorporaba un llamamiento: "Venid a ver

Toledo, la Roma española; aquí sentiréis la emoción de poneros en contacto con el pasado esplendoroso de España, (...) esta ciudad única, capitalidad artística del mundo". Este ejemplar, incluía fotografías de los monumentos destacados en la propuesta de la excursión que se correspondía con el mensaje pasional de la Sociedad de Amigos de Toledo. Las fotografías incorporadas pertenecen a la revista *Toledo*, como así se indica en el folleto, dirigida por Santiago Camarasa, impulsor de la sociedad y defensor del ideal del "Toledo único". Estas imágenes aparecieron publicadas en varios números entre 1921 y 1923 y sus autorías correspondían a Casiano Alguacil, Narciso Clavería, Comendador y Rodríguez —artífice de la toma de la fachada oeste de la catedral— entre otros.

La historiografía sitúa el *boom* visual del turismo en los años del desarrollismo, sin embargo, lo cierto es que tal fenómeno procede de una década atrás y, lejos de relacionarse con las imágenes de sol y playa, está en línea con el paraíso rural (FUENTES VEGA, 2017: 33). En este folleto elaborado entre 1940 y 1950 a instancias de la Dirección General de Turismo, aparecen tomas de tipos toledanos y grupos de lagarteranos que, si bien no son autoría Rodríguez, sino Andrade, también fue un tema trabajado por el negocio familiar en 1929 con motivo de la *Exposición Regional de Bellas Artes e Industrias Artísticas*³. El auge visual de la década de los 40 se materializa en la cara externa del tríptico, que reproduce todo un corpus monumental de Toledo: el castillo de San Servando,



1. Toledo. Excursión a esta maravillosa ciudad, h. 1920. Sociedad de Amigos de Toledo, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

³ Este reportaje de Lagartera puede verse en el *Toledo. Revista de Arte*, nº 289, julio de 1929, p. 58. Algunas de estas fotografías también se incluyen en la monografía Toledo, del Patronato Nacional de Turismo datada hacia 1930, que se analiza más adelante.



2. Toledo. España, [1940-1950], Dirección General de Turismo. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha



3. Toledo de noche. [1950]. Junta Provincial de Turismo. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Santa María la Blanca, el claustro de San Juan de los Reyes, la Catedral, la puerta de Bisagra, el Baño de la Cava y la iglesia del Cristo de la luz. El folleto reúne el trabajo de autores de gran trayectoria como Wunderlich, Moreno, Andrada y Ruiz Vernacci, junto al de Rodríguez, menos reconocido, al que pertenece la estética toma del Baño de la Cava que, como se verá más adelante, se reproduce en diferentes momentos del siglo. Estas fotografías posiblemente no fueron realizadas ex profeso para ilustrar una publicación turística, pero la representación de España y, en este caso, de Toledo en concreto, se correspondía con la intencionalidad propagandística: la ciudad de las tres culturas, representadas por los tres templos principales: mezquita, catedral, sinagoga; la ciudad de los Reyes Católicos, como manifiesta el claustro de San Juan de los Reyes; la imperial, con la puerta de Bisagra y la bañada por el Tajo, como transmite la toma del Baño de la Cava.

En la década de los cincuenta, aparece otro folleto de la Junta Provincial de Turismo, Toledo de noche, que proponía una ruta nocturna por iglesias y conventos. En el texto que incluye se hace alusión al pasado romántico y legendario de la ciudad. Las fotografías, todas realizadas por la casa Rodríguez, reproducen con detalle cada aspecto marcado en el alegato: las sombras de la iluminación nocturna, la soledad de la noche, los altos muros de los conventos y sus cruces, lo que permite pensar que, a diferencia de otras publicaciones donde la aparición de Rodríguez puede ser arbitraria, en este caso, podría haberse tratado de un encargo completo a los autores toledanos.

Las Juntas Provinciales que coordinaron la edición de los folletos se encargaron de distribuirlos en centros e instituciones, por eso es frecuente encontrarlos en sus fondos antiguos. Actualmente, el valor que aportan sobre aspectos locales, así como el interés de sus ilustraciones los ha convertido en objeto de proyectos de digitalización y difusión.

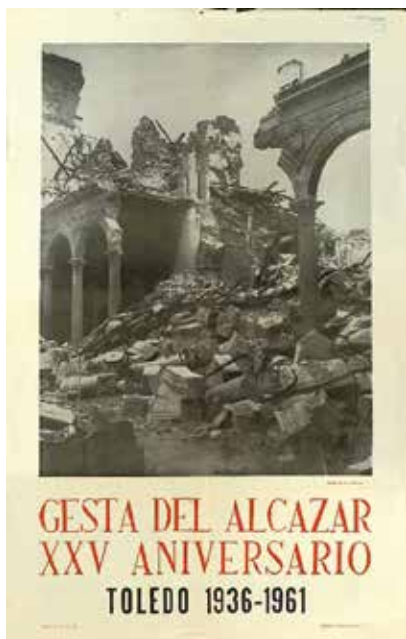
2.2. Carteles

El cartel tiene un carácter eminentemente publicitario y está pensado para disponer en él recursos gráficos que lancen un mensaje potente al espectador. Así lo vio el Patronato Nacional de Turismo, sobre el que todos los expertos coinciden que fue quien potenció su utilización (LÁZARO SEBASTIÁN, 2015: 144). La serie que lanzó hacia 1929 seguía un modelo para cada ciudad. En primer lugar, aparecía "España" en los diferentes idiomas en los que se editó (inglés, francés y alemán). En tipografía menor, el nombre de la localidad concreta y un lema que resumía su idiosincrasia: "La imperial Toledo".

Se trataba de un discurso atractivo y colorista que continuaba la tradición pictórica. Existieron otros trabajos elaborados con fotografía, pero "esa presencia no deja de ser testimonial en esta primera época en España" (LÁZARO SEBASTIÁN, 2015: 149). Sin embargo, sí tuvo protagonismo en la propaganda republicana contra el maltrato del patrimonio del bando sublevado en la Guerra Civil. El desarrollo del turismo de guerra iniciado por las rutas creadas por el Servicio Nacional de Turismo propició la continuación de esta tendencia durante las primeras décadas de la dictadura como refuerzo propagandístico. En Toledo, fue el Alcázar el que acaparó toda la producción y la elocuencia de su ruina la que se imprimió en los carteles de la Dirección General de Turismo en 1940. Veinticinco años después del asedio, se editó el cartel que conmemoraba la "gesta del Alcázar" y reproducía a gran tamaño una de las fotografías que los Rodríguez realizaron en la declaración del estado de guerra.

Por este tipo de trabajos, la historiografía ha determinado que se significaron con el régimen. Sin embargo, en palabras de Susan Sontag, "aun cuando a los fotógrafos les interese sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia".

Otros temas más amables y festivos le fueron encomendados en las décadas de los cincuenta y sesenta al negocio, como carteles de Semana Santa y el Corpus



4. *Gesta del Alcázar. XXV aniversario*, 1964, Ayuntamiento de Toledo

Christi, realizados con composiciones fotográficas del archivo familiar. La modernidad se hizo presente en la reproducción de una toma en color del paso de la custodia por Zocodover para anunciar la festividad en 1965, que se debe a Luisito, el último eslabón de la genealogía Rodríguez.

2.3. Postales

Con origen en el siglo XIX, la tarjeta postal estaba más que extendida hacia los años 20. Comprendía una enorme variedad de temas, soportes y técnicas de reproducción gráfica. En el ámbito turístico, el Patronato Nacional apostó por ellas y en 1929 presentó una iniciativa para utilizarlas como propaganda. En una de las caras se insertaba una vista panorámica o de monumentos históricos o itinerarios turísticos para lograr "la mayor difusión del conocimiento de las bellezas artísticas y naturales de España"⁴.

Durante la Guerra Civil, experimentó mayor auge. Además de la comunicación personal, se impusieron modelos de consignas políticas, doctrinales... En ese sentido, la segunda generación de fotógrafos Rodríguez llevó a cabo tomas del estado de ruina del Alcázar y las zonas colindantes. Algunas de estas imágenes forman parte del archivo del Patronato Nacional y la Dirección General de Turismo, custodiadas actualmente en el Archivo General de la Administración, y posiblemente fueron adquiridas al propio negocio. Otras tomas, editadas en el estudio Rodríguez, fueron destinadas al Ministerio de Interior y hoy pueden consultarse en la Biblioteca Nacional de España.

La iconografía de la ruina que retrató el joven Pablo fue convertida en colección postal. En 1939, M. Arribas editó en Zaragoza un bloc de postales bajo el título "Toledo y su Alcázar" con 15 imágenes del estado previo y posterior al bombardeo, acompañadas de mensajes propagandísticos contra el bando republicano.

Los blocs postales están en relación con las imágenes seriadas del cinematógrafo. Sin embargo, también proceden de la tradición editorial de los libros de fotografía y

4 Así se indica en la *Gazeta* (2 de junio de 1929), Núm. 153, p. 1315.

recuerdan, a los libros del siglo XIX con vistas de ciudades plegadas de la casa Laurent.

En este formato se publicaron hacia 1948 otras diez postales en acordeón salidas del objetivo de Rodríguez y editadas por Fournier, la mejor empresa de huecograbado en el momento. En gran medida repite los motivos marcados por las tarjetas anteriores, pero introduce algunas tomas del patio y un montaje que resume a la perfección los nuevos valores dictatoriales: nacionalismo y religiosidad.

La historiografía de la tarjeta postal en España considera que la producción de los primeros años del franquismo es rutinaria y reitera los mismos hitos del pasado, sin presentar elementos singulares más allá de las escenas propias de la cultura franquista. Así, las fotografías sobre el Alcázar continuaron en imprenta a fin de fijar la imagen de la ruina, declarada Monumento Nacional desde el principio de la contienda. De esta manera en el imaginario de la ciudad quedaron latentes la colmatación de escombros y la destrucción de un símbolo nacional que más tarde sería restaurado.

Durante estas décadas, la casa fotográfica continuó su trabajo de producción de materiales. Hacia 1945, editaron un bloc de tarjetas en las que se reproducía en detalle el apostolado de El Greco, y varias tomas de la casa-museo. No era la primera vez que la producción del cretense quedaba fijada en las placas de Rodríguez, ya que Eugenio había documentado para la revista de Camarasa los ejemplares del museo parroquial de San Vicente en 1929.

También hacia 1950, Huecograbado Fournier editó numerosas tarjetas postales de otros enclaves toledanos, con imágenes de la casa Rodríguez. Se trata de un momento clave en los años de la dictadura: se deja atrás el elemento bélico y se dan a conocer otras instantáneas que muestran joyas arquitectónicas y aspectos



5. Bloc postal *Toledo*, Fotografía Rodríguez, Huecograbado Fournier, 1948. Archivo Municipal de Toledo

más piadosos, como las tomas del Orfelinato de la Fundación Duque de Lerma ubicado en el Hospital de Tavera, que posiblemente se realizaran de encargo.

Estas tarjetas son elocuentes ejemplos de la construcción de la visión de la ciudad, que varió en función de la procedencia de la iniciativa. En la primera mitad del franquismo, las instituciones potenciaron la creación de una identidad. En cambio, los proyectos particulares ofrecían la imagen continuada de las riquezas artísticas de la ciudad museo originaria de las primeras décadas del siglo XX.

2.4. Guías

A diferencia del folleto, la guía tiene una extensión mayor. Destinada a ofrecer datos sobre una materia, suele tener forma de listado, con información sistematizada. Su origen se encuentra en el Grand Tour en el siglo XIX, por la persona física que acompañaba al viajero. La popularidad de la literatura surgida a partir del auge del viaje derivó en que este término denominase a las publicaciones creadas para el forastero. Algunos ejemplos de esta producción son las guías de Amador de los Ríos, Sixto Ramón Parro y del vizconde de Palazuelos, modelos ilustrados para visitar la ciudad imperial.

Hasta la creación del Patronato Nacional de Turismo, la iniciativa partió del ámbito local. La Comisaría Regia había elaborado ejemplares para el visitante especialmente dirigidos a conocer la obra de El Greco, sin embargo, fue desde las instituciones de la ciudad y sus intelectuales de quienes partieron los primeros proyectos de guía para forasteros.

Santiago Camarasa (1895-1957), empresario toledano, mostró inquietud desde joven por el mundo de la prensa, de hecho, con apeas veinte años fundó la revista *Toledo* y, tres años más tarde, *Castilla* que "fue identificada hace más de tres décadas por Guillermo Téllez, siguiendo una corriente periodística y popular generada en los años veinte, con el tipismo" (SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 2004: 209). Este profesor lo considera la figura más destacada de la corriente conservadora que inició Bécquer al abogar por un Toledo único e intocable. De hecho, una sección muy relevante de su revista de arte llevaba por título *Del Toledo único e intangible* y recogía, a toda página, fotografías de Rodríguez, Clavería, Comendador, Moreno, Alguacil, Linares o Román, entre otros, sobre lugares y aspectos típicos de la ciudad: patios particulares, cigarrales, callejuelas que suponían una mirada romántica a lo intangible. También otras tomas del interior de la Catedral, San Juan de los Reyes o Santa María la Blanca que construían el *Toledo único*.

Camarasa también se interesó por el turismo en la ciudad. En 1927 elaboró un estudio premiado por la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas local que finalizaba con una frase que bien define un aspecto fundamental de esta actividad en Toledo: "Turismo: Toledo. (...) Turismo: Toledo-Greco. Porque si Toledo es la base del turismo nacional, el Greco es la base del turismo toledano" (CAMARASA MARTÍN, 1927: 5). Esto le llevó a elaborar varias guías en los talleres Gómez-Menor en las que incluyó numerosas fotografías de autores toledanos, extranjeros e incluso propias, con lo que equiparó sus trabajos al utilizarlos indiscriminadamente.

En 1926 publica *Toledo. Guía breve histórico-artística de la ciudad-única* y *Guía de Toledo. Publicación Oficial del VII Centenario de la Catedral*. La diferencia entre una y otra radica en su extensión, ya que la primera propone un itinerario para un día y la segunda, para dos. En ambas se indica que las fotografías proceden de la revista *Toledo*, pero, además, la guía breve señala al comienzo: "Tiene esta obra el doble objeto de facilitar la visita a la ciudad única, y que después de realizada sirva como recuerdo de la excursión". En ese sentido, estas obras enlazan con los blocs postales en formato librario que servirían de recuerdo posterior al viaje realizado.

En su interior, se ofrecen datos prácticos: pernocta, transporte, comercios de productos artesanos y casas de fotografía para adquirir tarjetas y publicaciones sobre la ciudad, entre las que nombra al negocio Rodríguez. La guía breve no indica la autoría de las imágenes del itinerario, a diferencia de la publicación del centenario que sí lo hace al final de cada capítulo. Al comparar las tomas en las dos obras, la revista de la que proceden y otros materiales contemporáneos, se ha certificado que corresponden a Rodríguez las imágenes de la Casa-Museo del Greco, los cuadros del cretense, el tesoro de la Catedral y su imaginería, vistas generales de parroquias, salas de los museos arqueológico y de infantería, el Alcázar y sus inmediaciones.



6. "Museo de Infantería". Fotografía Rodríguez. Guía de Toledo. *Publicación Oficial del VII Centenario de la Catedral*, 1926. Colección propia

El paradigma de la convergencia temática en la fotografía de las primeras décadas del siglo XX con el mensaje propagandístico de las iniciativas turísticas invita a preguntarse si se trata de una guía de fotografías o fotografías para una guía. Es decir, si se trata de una publicación conformada con las existencias o si hay una deliberación expresa en cada imagen. Existen algunos factores que definirían la "turisticidad" de los fotogramas incluidos y están presentes también en las instantáneas de otras ciudades que vivieron la efervescencia del viaje como Granada o Córdoba. Algunos de ellos no son exclusivos de este fenómeno, sino que son los elementos referenciales de la sociedad.

De este modo, los detalles de Clavería de las naves y ornamentos de la Catedral son perspectivas muy cuidadas que resaltan la monumentalidad del espacio. Pueden compararse con las tomas de Alguacil. En cambio, las que realiza con introducción de habitantes y los ambientes de sus actividades buscan dar escala a los edificios y ofrecer un cariz más pictorialista, es este un punto en común con las obras de Pedro Román. Sin embargo, nada tienen que ver con las imágenes de Rodríguez: instantáneas generales y directas que no pretenden incluir dramatismo, sino una identificación inmediata, al igual que las que lleva a cabo Moreno de San Juan de los Reyes.

Una vez creado el Patronato Nacional de Turismo, aparecen sus primeras publicaciones. En línea con la "musealización de la ciudad museo", se editan ejemplares destinados a ofrecer al visitante información sobre estas instituciones o colecciones. Museos de Toledo es una guía por fascículos de Elías Tormo elaborada en los primeros años de la institución. El volumen uno trata el tesoro de la Catedral con fotografías de Rodríguez. No indica la autoría de las imágenes, aunque en el apartado de información ofrece, exclusivamente, la referencia de esta casa toledana a falta de "las antiguas de Alguacil, Laurent y Levi [que ya] no suelen hallarse". Las instantáneas de las custodias y la imaginería mariana pertenecen a Rodríguez y fueron publicadas entre 1928 y 1929 en la revista *Toledo*. La trayectoria de la casa en el retrato de las obras de El Greco induce a pensar las que las ilustraciones de los cuadros de la sacristía pudieran haber sido realizados por esta, sin embargo, por el tipo de toma en detalle, no se puede afirmar contundentemente. El resto de las imágenes que acompañan la guía está presente en el Archivo Rodríguez, pero no es posible certificar su autoría definitiva.

La inquietud de estos fotógrafos por documentar el tesoro de la catedral posiblemente fuera *motu proprio*, para obtener materiales que vender en la tienda. Sin

embargo, la inclusión en prensa amplió los límites de su producción. Cabe pensar que, dado que Camarasa formó parte del Comité de la Exposición de Artesanía organizada en 1929 por el Patronato Nacional de Turismo y su revista *Toledo* comenzó a aparecer como Órgano del mismo a partir de esa fecha, fuera él quien actuara de conexión entre Rodríguez y la institución, o al menos lo diera a conocer.

En definitiva, la inclusión de las fotografías de Rodríguez del tesoro tenía como objetivo aprovechar la facilidad que ofrecen en la identificación para ilustrar la información de la guía y proporcionar una herramienta útil al turista que visita estos espacios. Sin embargo, el contenido gráfico de estas publicaciones de carácter momentáneo dista en calidad e intención de otras de naturaleza más perdurable que se analizan a continuación.

2.5. Monografías

Los materiales efímeros son ligeros, breves y pequeños; viajan para responder a la utilidad con la que se crearon. A diferencia de ellos, las monografías están reservadas a la recreación. Se trata de otra categoría más noble que, en este caos, busca fijar la representación de la ciudad que las otras publicaciones difundieron en las manos del turista. El libro de turismo no está pensado para ser práctico, es decir, no ofrece información para realizar un viaje, a diferencia de la guía; no proyecta iconos, como el folleto. Es el nacimiento de los libros de fotografía en clave turística.

Un proyecto señero en las producciones del Patronato Nacional de Turismo es la colección de *Ciudades de España*, cuyo ejemplar dedicado a Toledo contiene doscientas láminas con huecograbados Aldus de una calidad excelente. La institución contó con las fotografías de los mejores autores del momento: Aldus, Linares, Loty, Moreno, Ramos, Wunderlich y Rodríguez. Esta conjunción de artífices traduce la consideración que tuvo la casa toledana, equiparable al valor de fotógrafos reconocidos.

Si en otras publicaciones la presencia de Rodríguez era menor que la de otros autores y, a veces, anecdótica, en este caso su protagonismo es notable. La obra presenta varias tipologías: panorámicas de la ciudad y tomas del río, puentes y puertas, callejuelas, iglesias y conventos, vida interior de los conventos, casas y patios, Catedral, Alcázar, Hospital de Santa Cruz, Cristo de la Luz, El Greco, la sinagoga del Tránsito, Santa María la Blanca, San Juan de los Reyes, Hospital de Tavera, artesanía, festividades y tradiciones. De este programa iconográfico derivan tres



7. "Santo Domingo el Real. Las monjas en el coro", Fotografía Rodríguez. Toledo, Patronato Nacional de Turismo [1930].
Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

interpretaciones: el Toledo pintoresco, por sus paisajes; el artístico y monumental, por sus arquitecturas, museos y tesoros; y el histórico y tradicional, por sus personajes y tradiciones.

Conocidos los registros realizados por Rodríguez sobre puentes, puertas, iglesias, calles, tesoros e iconos arquitectónicos, llama especialmente la atención la inclusión de fotografías de casas particulares y del interior de conventos, que no eran lugares visitables, sino privados. Sin embargo, dar a conocer aquellos lugares ocultos de Toledo alimentaba el mito de la ciudad misteriosa, llena de recovecos por descubrir y las leyendas de las calles, conventos y cobertizos.

De la segunda generación de fotógrafos, Pablo fue quien mantuvo las relaciones instituciones. Trabajó como reportero gráfico para la revista *Toledo*, y entre 1921 y 1922 ilustró las crónicas de las visitas a casas y ciga-

rrales. También realizó fotografías de interiores de conventos que acompañaban la sección "Del Toledo romántico". Estos encargos propiciaron que la casa contara con un buen archivo de estancias privadas. La inclusión de estas tomas revela el interés por destacar a los personajes ilustres de Toledo, pero también perpetuar la visión romántica de la ciudad conventual. Estas imágenes poseen un gran valor, más si cabe en la actualidad, ya que no es frecuente el acceso a las clausuras y documentan un patrimonio intangible que desaparece actualmente.

La visión de las ciudades en el primer tercio del siglo XX resultó controvertida: en unas se potenciaba su carácter cosmopolita o industrial y otras quedaban reducidas a su pasado y tradiciones. Así lo recogió también la *Apología Turística de España* de Rafael Calleja, elaborada en 1943, con 439 fotografías. Estas responden a valores paisajísticos, artísticos y climáticos buscados y ponían especial acento en las zonas rurales. De Toledo incluye cinco imágenes de la provincia y cuatro de la capital. Estas últimas recogen el Baño de la Cava, obra de Rodríguez, la vista aérea del Tajo y el castillo de San Servando, de Marín; una calle de Toledo empedrada, de Kindel; y un detalle de los vanos de la sinagoga del Tránsito del Archivo Mas. Resulta curioso que, frente a otros autores de más renombre, durante este primer periodo del

franquismo, la imagen de Rodríguez del Baño de la Cava se repite en todas y cada una de las publicaciones dedicadas a Toledo, si bien ya aparecía en otros soportes editados por el Patronato Nacional de Turismo como la monografía dedicada a la ciudad en la serie de *Ciudades de España*. Se desconoce el motivo, aunque podría ser por su estética o la vigencia de la instantánea a pesar de los años.

La reedición que Calleja preparó en 1957, *Nueva apología turística de España*, repitió estas tomas e introdujo otras procedentes de diversas obras que la Dirección General de Turismo le encargó. Además de la apología que abarca toda la geografía española, Calleja editó monografías específicas de cada provincia. *Toledo* es el título de la publicación a la que no acompaña ningún sobrenombre. Basta con mirar su portada y contraportada, diseñadas por Morell, en las que se ve a un grupo de lagarteranos que entran a la ciudad por el puente de Alcántara y El Greco pintando El Entierro del Señor de Orgaz. En el interior, la presencia fotográfica es mayoritaria, apenas unos breves párrafos comparan la ciudad con otras capitales europeas; resaltan el valor de su patrimonio, huella del pasado glorioso; y explican el valor de sus tesoros que participan también en festividades tan importantes para Toledo como el Corpus Christi. Podría decirse, casi, que se trata de un catálogo y en él participan los autores más relevantes del siglo XX: Aldus, Alonso, González Nieto, Kallmeyer, Kinderl, Lebbaeus, Linares, Loty, Marín, Mas, Moreno, Obermüller, Otero, Paniagua, Rodríguez, Steinhoff, Villanueva, Wunderlich y Zubillaga, cuyas imágenes muestran una calidad impecable en la impresión de Huecograbado Arte Bilbao. De nuevo el trabajo de los Rodríguez se pone en paralelo al de los fotógrafos más reconocidos por el ámbito editorial e institucional.

A Rodríguez se debe el detalle de Nuestra Señora de la Blanca, un arca del tesoro catedralicio, la extendida toma del Baño de la Cava y, posiblemente, debido a su trayectoria, las reproducciones de la obra del Greco. Ninguna imagen es nueva desde que se divulgaran en prensa en el primer tercio del siglo XX. Las fotografías de Rodríguez se mantuvieron vigentes durante décadas bien por la eficacia de la toma, directa y fácilmente identificable o bien por la inexistencia de otro registro, si bien esto último conviene descartarlo, ya que fueron muchos los fotógrafos que trabajaron sobre ello.

El tesoro catedralicio, el Alcázar, los Grecos y el Baño de la Cava captados por Rodríguez han ilustrado las publicaciones turísticas de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, es reseñable que, incluso fuera de este marco, esos iconos de

la casa fotográfica aparezcan en fechas tan remotas desde su realización como los proyectos editoriales de Luis Moreno de 1965 en adelante. Concretamente puede verse en la guía *Toledo* que Moreno Nieto edita en 1965 una fotografía del patio del asilo de San Pedro Mártir de Rodríguez que había sido publicada en la monografía del Patronato Nacional de Turismo hacia 1930.

Por tanto, se tratan de imágenes con una amplia trayectoria en el siglo XX debido a su vigencia. La historiografía sobre fotografía no alude a los trabajos de los fotógrafos que fueron utilizados en las publicaciones turísticas. En este caso, es una saga familiar que compatibilizó la fotografía de estudio, los reportajes de carácter político-social y las fotografías enfocadas a satisfacer las demandas de los turistas que visitaban la ciudad. Por lo cual, es evidente que en los sucesivos proyectos de los Rodríguez hubo un interés por desarrollar tomas de naturaleza turística.



8. "El Baño de la Cava", Fotografía Rodríguez. Toledo, Rafael Calleja, Dirección General de Turismo, [1939-1951]. Colección propia

Conclusiones

Si el viaje, desde sus inicios, ha llevado aparejado la experiencia tangible de la plasmación del itinerario, el turismo -en cambio-, ha generado el proceso inverso: ha propiciado un volumen de materiales que, en lugar de reflejar una impresión, invita a vivirla. Dado que se trata de un fenómeno que imbrica al sector social, político y económico, su desarrollo ha traducido, en cada momento el paradigma de la época. La propaganda elaborada a raíz de su institucionalización da buena cuenta de ello.

Estas publicaciones originadas para promover la actividad se realizaron en multitud de formatos y soportes. La conservación de folletos, postales, carteles, guías y otros *ephemera* no es casual. Cuanto más fugaz es un material, más frecuente es encontrarlo en colecciones particulares que conservado por instituciones. El valor de las imágenes que contienen aumenta su interés y las convierte en fuentes de primer orden. Mas si cabe si estas son fotografías, debido al desarrollo de esta técnica y el turismo.

La naturaleza de cada material determina, en gran medida, su función, su devenir y composición. Por ello, a

cada uno están asociadas diferentes tipologías de imagen o temas: los folletos son objetos ligeros de información útil y rápida, por tanto, las fotografías de Rodríguez responden a este cariz, tomas sencillas y generales que permiten la identificación. Además, busca reunir en un pequeño espacio la imagen total de la ciudad, por lo que las ilustraciones reproducen los valores identitarios y turísticos de Toledo: las tres culturas reflejadas en sus arquitecturas religiosas, la riqueza de la Iglesia y el singular escenario que dio cobijo a artistas como El Greco, Cervantes y autores románticos.

Efímeros, pero a la vez perdurables, los carteles, nacidos en el mundo del espectáculo, sin embargo, vivieron su mayor auge como instrumento ideológico, por eso con frecuencia se ha movido entre los límites de la propaganda turística y la política. En el caso de la dictadura estas dos tendencias se fusionaron y dejaron ejemplares tan impactantes como las tomas del Alcázar en ruinas. También fueron soportes sobre los que se ensayó el fotomontaje y la fotografía en color. En especial, los carteles que anunciaban festividades estaban compuestos con imágenes del archivo de la casa, lo que daba una sensación de tradición y continuidad relativa a la idiosincrasia toledana.

El carácter circulante de las postales respondió con creces a sus funciones mensajeras y se utilizaron como instrumento de los intereses de cada iniciativa. El regeneracionismo primero y después el turismo convirtieron estas tarjetas en responsables de la creación de imaginarios colectivos de lo español. Así, la inclusión de temas patrimoniales, tipos, actividades e industrias generó una herramienta para la construcción identitaria. En el caso de Toledo, El Greco fue una constante en la imagen de la ciudad y las postales permitían llevarlo a casa. De igual manera, el Alcázar se había convertido en una ruina parlante.

Al igual que los folletos, las guías cuentan con tomas directas de los Rodríguez del tesoro de la Catedral, las obras del cretense y vistas de la ciudad porque buscan dar información útil. Las guías de Camarasa ofrecen todo un itinerario por la ciudad con un registro más variado; en cambio, la del Patronato Nacional de Turismo se centra en el tesoro de la sede primada, muestra de la producción pormenorizada que realizó esta institución.

Finalmente, las monografías fijan todos los aspectos reseñables de Toledo: su paisaje pintoresco, su monumental patrimonio heredero de las culturas que habitaron la ciudad y sus tipos humanos, valores singulares diferenciados del resto de

Europa. Entre todas ellas, cabe destacar la mirada singular de Pablo Rodríguez a los conventos, patios y casas particulares.

Las publicaciones seleccionadas son testigo de la larga vida de las fotografías de la casa Rodríguez, puesto que, a pesar de su variada cronología, imágenes que fueron tomadas a principio del siglo XX aparecen en materiales editados bien entrada la segunda mitad de la centuria. Cabe pensar que su uso prolongado se deba a la vigencia de las tomas: generales, directas, pero también plásticas, como es el caso del ejemplar del Baño de la Cava, muy divulgada y especialmente expresiva por el reflejo que la propia arquitectura proyecta en las aguas del Tajo.

Finalmente, con todo, esta reflexión permite equiparar el trabajo de una casa fotográfica de ámbito local con el de otros profesionales de mayor trayectoria para poder reconocer el valor de sus trabajos, pues sus obras documentaron en este siglo la continuidad de las iniciativas a favor de la musealización de la ciudad de Toledo.

Bibliografía

- CAMARASA MARTÍN, S. (1927), "El turismo en Toledo" en *Revista de arte*. Toledo: Imprenta A. Medina, pp. 3-5.
- 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.
- FLORES VARELA, C. (2000). "El fondo fotográfico 'Rodríguez' en el Archivo Histórico Provincial de Toledo" en *E-Prints Complutense. El repositorio de la producción académica en abierto de la UCM*, pp. 1-9, <<http://eprints.ucm.es/8474/>> [Consulta: 4 de abril de 2018].
- FUENTES VEGA, A. (2017). *Bienvenido, Mr. Turismo. Cultura visual del boom en España*. Madrid: Cátedra.
- LÁZARO SEBASTIÁN, F. J. (2015). "El cartel turístico en España. Desde las iniciativas pioneras del Patronato Nacional del Turismo hasta los comienzos del desarrollismo" en *Artigrama*, 30. Zaragoza: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, pp. 143-165.
- MIGUEL ARROYO, C., RÍOS REVIEJO, M^a. T. y CONCEJAL LÓPEZ, E. (2014). *Visite España. La memoria rescatada*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- MORENO GARRIDO, A. (2007). *Historia del turismo en España en el siglo XX*. Madrid: Síntesis.

- PIÑAR SAMOS, J. (2006). "Turismo emergente y mercado fotográfico en torno a la Alhambra (1842-1915)" en *En la Alhambra. Turismo y fotografía en torno a un monumento*. Granada: Junta de Andalucía y Consejería de Cultura, pp. 13-49.
- RAMOS PÉREZ, R. (2003). *Ephemera, la vida sobre papel. Colección Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- RIEGO AMÉZAGA, B. (2001). *Memorias de la mirada: las imágenes como fenómeno cultural en la España contemporánea*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- (2010). *España en la tarjeta postal*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, I. (2004). "Camarasa, Toledo y Castilla, una arrebatada relación" en *Archivo Secreto*, 2. Toledo: Ayuntamiento de Toledo, pp. 198-238.
- STORM, E. (2013). "Patrimonio local, turismo e identidad nacional en una ciudad de provincias: Toledo a principios del siglo XX", *Hispania: Revista española de historia*, 244. Madrid: Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 349-376.
- TORRES CAMACHO, J. N. (2018). "Turismo y fotografía en la ciudad de Toledo a través de sus monumentos" en *Tras la cámara: centenario de Casiano Alguacil (1914-2014) y homenaje a Manuel Carrero de Dios. VI Encuentro en Castilla-La Mancha*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 277-292.
- VEGA ROSA, C. (2011). *Lógicas turísticas de la fotografía*. Madrid: Cátedra.



LAS TARJETAS POSTALES ILUSTRADAS “SOCUÉLLAMOS 1903”

Remedios San Andrés Alarcón

Asociación de Historia de la Villa de Socuéllamos

Luis Alfonso Montero Cano

Asociación de Historia de la Villa de Socuéllamos

doi.org/10.18239/coe_2021_156.26

Resumen

Las tarjetas postales ilustradas “Socuéllamos 1903” constituyen una colección de 10 fotografías, en forma de reportaje, que editadas a través del formato tarjeta postal, constituyen un testimonio histórico único del municipio de aquella época. Además de ello, los millones de tarjetas postales ilustradas similares, editadas en todo el mundo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, dio lugar al fenómeno del intercambio de las mismas entre coleccionistas de todos los países, pudiéndose considerar como la primera red social. El incremento en la rapidez de las comunicaciones, principalmente mediante el ferrocarril, y la consolidación de las técnicas fotográficas y de impresión facilitaron ese fenómeno de intercambio sin precedente. Las series o blocs postales sirvieron también de referencia visual a los inicios de la cinematografía en 1895.

Palabras clave: Francisco Martínez y González, Socuéllamos, postales, ferrocarril, cinematografía, red social, imprenta.

Abstract

The series “Socuéllamos 1903” shapes a collection of 10 photographs. Taking the form of a report, they were later edited into a postcard format and now constitute a unique historical testimony of the municipality at that time. By the end of the 19th and the beginning of the 20th Century millions of similar illustrated postcards were published all over the world, giving rise to the phenomenon of their exchange among collectors from different countries, something which could be considered as the first form of social networking. The increase in the speed of communications –especially thanks to the railroad– and the consolidation of photographic and printing techniques

enabled this unprecedented event of exchange. Postcards also became a visual reference to the beginnings of cinematography in 1895.

Keywords: Francisco Martínez y González, Socuéllamos, postcards, railway, cinematography, social network, printing house.

Introducción

La serie "Socuéllamos 1903" de tarjetas postales, editadas por don Francisco Martínez y González, médico titular de Socuéllamos entre 1885 y hasta 1920, año de su fallecimiento, contiene casi todos los elementos del fenómeno mundial que significó la producción y el intercambio de millones de tarjetas postales fotográficas, principalmente entre 1900 y 1905, "edad dorada" en la historia de la tarjeta postal (TEIXIDOR CADENAS, 2009: 9-23).

Las características de esta serie serían:

- Se trata de un reportaje fotográfico realizado por un profesional o un aficionado cualificado a la fotografía. En el caso de Socuéllamos, el médico don Francisco Martínez, al igual que otros profesionales liberales de la época, puede considerarse como aficionado cualificado.
- Buenas comunicaciones. La importancia de contar con ferrocarril y estación en Socuéllamos, ya desde 1855, en la gran línea ferroviaria Madrid/Alicante, facilitó estar al día en las técnicas y equipos fotográficos más avanzados, así como la facilidad en la edición, impresión y el intercambio posterior de las tarjetas con otros coleccionistas, considerándose a don Francisco Martínez, como uno de los más activos a nivel español.



1. Colección particular, Barcelona

En muchas ocasiones, los propios coleccionistas editaban tarjetas postales con su propia imagen, a modo de tarjeta de visita, pues con quienes intercambiaban las postales, en muchas ocasiones, no se conocían personalmente entre ellos. La siguiente tarjeta postal, en concreto, está circulada a París, con fecha de 17 de mayo de 1904, y contiene la fotografía del señor Martínez.

1. La tarjeta postal ilustrada, evolución y características

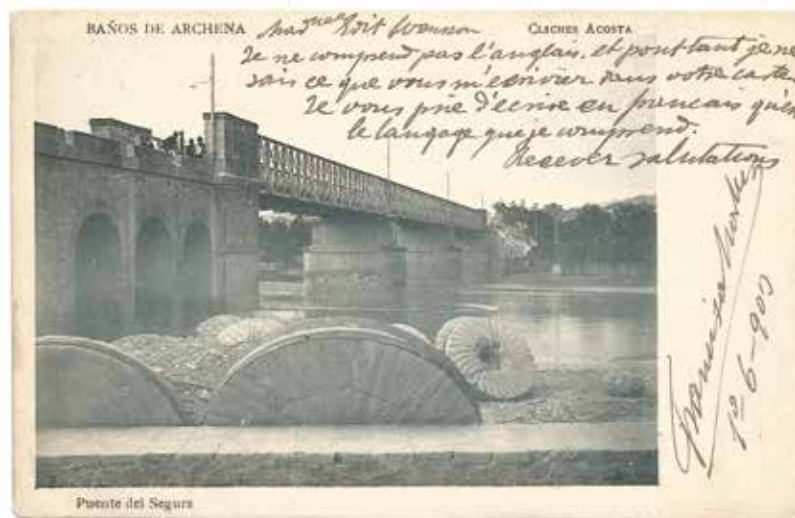
La cronología básica de la tarjeta postal podría ser la siguiente¹:

- En 1869 se emite la primera tarjeta postal en Austria/Hungría.
- En 1871 en España, se regula el uso y circulación de la tarjeta postal.
- En 1873 la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre emite la primera tarjeta postal.
- En 1874 se crea la Unión Postal Universal, de la que España forma parte desde 1875.
- En 1878 la Unión Postal Universal estandariza el tamaño de la tarjeta como máximo en 14x9 centímetros.
- Hasta 1905 el reverso de la tarjeta postal no estaba dividido. A partir de aquél, la Unión Postal estableció que el reverso se dividiera en un apartado para mensaje y otro para la dirección del destinatario.

Como se observa en la anterior tarjeta postal, es enviada a Goteborg (Suecia), por don Francisco Martínez y González. Se envía desde Socuéllamos el 1 de junio de 1903 y tiene sello fechador de llegada a su destino el 6 de junio de 1903. 10 000 kilómetros de distancia entre ambas ciudades recorrió la postal en tan solo 5 días. En otras ocasiones, las tarjetas postales eran adquiridas sin ánimo de ser puestas en circulación, al objeto de guardarse o regalarse como recuerdo fotográfico de un lugar. Las dimensiones de la misma son de 14x9 centímetros. Los coleccionistas utilizaban tanto tarjetas postales de su comarca, como de otros lugares, como le ocurre en este caso a don Francisco. Hay que observar que el remitente utiliza el anverso de la postal para introducir texto al destinatario. Era una práctica muy habitual, aunque no permitida. De ahí, que a partir de 1905, se estableciera la división del reverso de la postal para introducir texto. En el reverso aparece un elemento que utilizan los coleccionistas socios de la Sociedad de Cartofilia Española "Hispania", con sede en Barcelona, y es plasmar con sello de tinta su número de socio en dicha Sociedad. El señor Martínez era el número 388.

1 Museo del Ferrocarril de Madrid (Comunicación del 12 de abril de 2012) "La tarjeta postal ferroviaria" en Docutren.com. Madrid: Museo del Ferrocarril, pp. 5-9, <http://www.docutren.com/pdf/MiercolesAB/MiercolesAyB_12122012.pdf>.

VIII ENCUESTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA



2 y 3. Socuéllamos. Baños de Archena, Puente del Segura. Colección particular

2. Análisis de la serie "Socuéllamos 1903"

La colección "Socuéllamos 1903" consta de 10 tarjetas postales. Es un bloc postal típico de la época. Aunque algunas ciudades y municipios importantes editaran series, incluso de más de 100 tarjetas postales, la mayoría de las colecciones contenían 10 postales, debidamente numeradas. Cada postal contiene unas descripciones que la hacen única. Aunque se realizaran multitud de copias de una misma postal o placa de su negativo, la imagen, descripción y numeración de estas eran únicas².

Hasta 1905, reportajes similares positivizados a través de tarjetas postales solo tenían en la actual comunidad de Castilla-La Mancha, además de las capitales de provincia (Albacete, Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara y especialmente Toledo), los municipios de Almadén, Talavera de la Reina, Brihuega, Trillo, Sigüenza, y el propio Socuéllamos. Todo ello, basado en el Catálogo de las 45 000 tarjetas postales ilustradas editadas hasta 1905, de Martín Carrasco (2018), pudiéndose considerar como el mayor de los catálogos publicados hasta la fecha.

Analizaremos, por los motivos que indicaremos, varias de las postales de la serie Socuéllamos, comenzando por la postal número 1, descrita como La Estación, de la serie Socuéllamos y realizada por la Fototipia J. Laurent, Madrid.

En el caso de la serie Socuéllamos, que la postal de portada, la número 1, fuera la estación de ferrocarril tiene su explicación. En los municipios que tuviesen ferrocarril y estación en aquella época, como el caso de Socuéllamos, la estación constituía sin lugar



4. Socuéllamos. Estación. Colección particular

² Serie completa "Socuéllamos 1903":

<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=socuellamos&title=Special%3ASearch&go=lr>> [Consulta: 30 de enero de 2018].

a duda el centro neurálgico de la población. El movimiento de personas, el transporte de mercancías, el correo, el telégrafo, tenía como lugar de salida y de llegada el ferrocarril y su estación. Así fue el caso de Socuéllamos. Perteneciente a la gran línea ferroviaria Madrid/Mediterráneo ya desde 1855, igualmente dispuso de estación telegráfica desde la implantación de la red española básica en 1857 (PEREDA HERNÁNDEZ, 2007).

Postal número 3, la Carretera a Belmonte. Hemos seleccionado para el análisis esta tarjeta postal, además de por la importancia del eje de comunicación Socuéllamos/Belmonte, por la siguiente circunstancia.

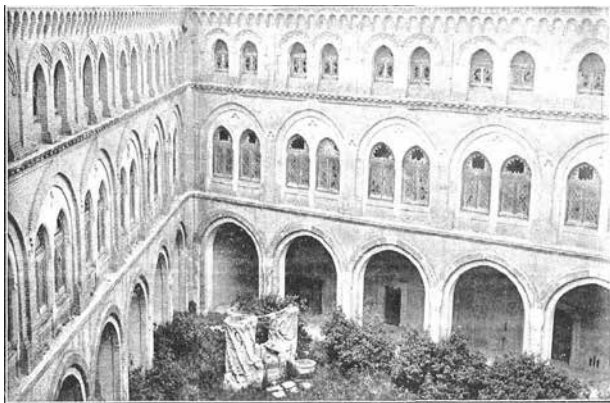
Si se observa la postal y la fotografía, se trataría de una misma localización. La figura humana de la postal y la de la fotografía posterior corresponderían a la misma persona. Se trataría de dos tomas de una misma localización. Ello nos puede llevar a que de cada una de las postales/fotográficas de una colección pudieran realizarse varias tomas, seleccionando una de ellas para la edición final de la serie. Sin lugar a duda, esta circunstancia tiene muchas similitudes con una producción cinematográfica, donde existe un guion, unas localizaciones, varias tomas, una selección de las mismas, una edición, etc. Como bien indica el profesor Riego Amézaga (2011), cuando en 1895 se presenta la invención del cinematógrafo y se realizan las primeras producciones cinematográficas, estas últimas tienen como referencia visual las series de tarjetas postales ilustradas de la época. Un bloc postal sería similar a una "narración cinematográfica" de 10 fotogramas.

A continuación, destacamos la postal número 7 de la serie Socuéllamos: Iglesia Parroquial.

Uno de los retos a los que se enfrenta cualquier estudio basado en fotografía antigua es, sin duda, la datación de las fotografías (MAGARIÑOS LAGUÍA, 2014: 71). El año de su obtención. Porque una cosa es el momento en que se positiviza el negativo de una toma fotográfica y otro el momento de su obtención. Las variables y la referencia para la datación de una toma fotográfica pueden ser a través del fotógrafo que la realizó, en cuanto a si pertenece a un trabajo concreto, o a través del análisis de los elementos urbanísticos que puedan aparecer en la misma. En el caso de la serie Socuéllamos, una constante en el estudio de las 10 tarjetas es la ausencia de pistas que nos pudieran fijar la fecha en que pudieran obtenerse. A través de diversa documentación se ha podido fijar que las postales fueron editadas en 1903, pero las fotografías que contienen, ¿cuándo pudieron obtenerse?, ¿tal vez varios



7. Socuéllamos. Iglesia Parroquial. Colección particular



Maquillo patio del castillo de Belmonte, en el que se ve en primer término, entre dos gruesas columnas perfectamente labradas, restos de su antiguo bosque. FOTO: J. M. BARRAL

8. Interior del Castillo de Belmonte, Semanario Vida Manchega N.º 121, p. 7

años atrás? La única referencia del contexto histórico lo encontramos en la postal número 7, pues la torre de la Iglesia Parroquial sufrió un incendio en mayo de 1903, que acabó con la misma, con lo que reafirma que la misma es anterior a dicha fecha.

3. La actividad fotográfica de don Francisco Martínez

Los inicios y consolidación de la fotografía en España, en la segunda mitad del siglo XIX y los inicios del siglo XX, tienen la característica de que los productores de fotografía eran tanto profesionales de esta, muchos de ellos ambulantes, como profesionales liberales, médicos, arquitectos, etc. Es el caso de Don Francisco. Se trataba de un aficionado cualificado a la fotografía. Fue redactor gráfico del Semanario "Vida Manchega", editado en Ciudad Real. A don Francisco se le debe la obtención de las primeras fotografías obtenidas de un elemento histórico tan emblemático en La Mancha como el Castillo de Belmonte.

En revistas especializadas de la época, contestaba como experto a preguntas de los lectores sobre procedimientos fotográficos. De ello se deduce sus conocimientos cualificados sobre fotografía, así como su condición de fotógrafo.

Pregunta del lector:

Hay algún procedimiento eficaz para secar las placas fotográficas cuando se va de viaje, por ejemplo, o cuando se necesita sacar pruebas de un cliché hecho pocas horas antes?

Respuesta del Dr Francisco Martínez.

Para secar rápidamente las placas



9. Socuéllamos. Cajonería de la Sacristía. Colección particular



10. Socuéllamos. Porte Est (Intérieur de la Citadelle). Colección particular

fotográficas una vez reveladas, conozco dos procedimientos que con mucha frecuencia uso y me dan buenos resultados...³

En la Revista de la Sociedad Cartófila Española "Hispania", Número 21, de marzo de 1903, se indica lo siguiente: "La colección Socuéllamos, editadas por aficionados de este pueblo, con clichés del Sr Martínez, nos reproduce diez vistas..."; ratificando la condición de fotógrafo de don Francisco Martínez.

Además, en las propias postales de la serie Socuéllamos que circulaba el Sr. Martínez, aparecía en sello de tinta la indicación: "CLICHÉ MARTÍNEZ F."

4. Los inicios de la tarjeta postal como primera red social

Cuando la tarjeta postal incluyó imágenes fotográficas y la imprenta permitió la tirada masiva de las mismas, ello dio lugar a un fenómeno desconocido hasta entonces como fue el intercambio de millones de tarjetas postales entre coleccionistas de todo el mundo. Dicho intercambio de texto e imágenes a nivel mundial, entre coleccionistas muchas veces desconocidos entre ellos, es lo que hoy llamaríamos red social. Se trataría, por tanto, de la primera red social (RIEGO AMÉZAGA, 2011: 3-18). En todos los países existían sociedades cartófilas, con socios tanto del propio

³ Revista *Alrededor del Mundo* (4 de noviembre de 1918), Año XX, Núm. 1014. Madrid, p. 23.

país como de otros países. En España, la sociedad con más actividad y más socios fue la Sociedad Cartófila "Hispania", con sede en Barcelona, a la que pertenecieron 904 socios, de casi todos los países del mundo, como Estados Unidos, Canadá, Argentina, México, Francia, Italia, Suiza, Polonia, etc, además de la propia España. La sociedad Hispania tuvo su actividad en la primera década del siglo XX.

Don Francisco Martínez, como gran coleccionista, mantuvo intercambio de postales con otros coleccionistas, tanto españoles, pero principalmente del extranjero. Hay documentados intercambios suyos con Perú, Suecia, Italia, Francia, Holanda, etc. Especialmente puede llamar la atención la siguiente postal, recibida por Don Francisco desde Hanoi, capital de la antigua colonia francesa de Indochina (hoy Vietnam).

Conclusiones y agradecimientos

La tarjeta postal ilustrada de finales del siglo XIX y principios del siglo XX ha constituido un legado de fotografías y de imágenes de multitud de ciudades y municipios de todo el mundo. Ha reflejado la Historia y la sociedad de toda una época. Los blocs postales constituyeron auténticos reportajes/documentales de multitud de temáticas. Socuéllamos fue uno de esos lugares privilegiados que contó con una colección de postales, la serie "1903", que además permitió ser conocida internacionalmente a través del intercambio entre coleccionistas.

El estudio completo de la serie "Socuéllamos 1903" ha sido realizado entre octubre de 2017 y mayo de 2018, gracias a haber localizado las tarjetas postales originales de la época de edición. De las 500 aproximadamente que pudieran editarse en 1903, apenas quedan 25 de aquéllas, pues al estar destinadas al intercambio internacional, la mayoría de postales de la serie ha desaparecido en el extranjero. Además, para el estudio se ha contado con la inestimable colaboración de multitud de personas e instituciones, como Carlos Teixidor Cadenas, Martín Carrasco Marqués, Carlos Magariños Laguía, Juan Antonio Fernández Rivero, Bernardo Riego Amézaga, Carlos Pascual del Coso, Círculo Cartófilo de Cataluña, y a nivel local Santiago Lara Escobar, Hermanos Antonio y Manuel Reales Parra, Pedro Miguel Alcolea López, Arturo López López. Entre todos ha sido posible localizar las postales originales y el estudio de un testimonio gráfico excepcional de la Historia de Socuéllamos y de La Mancha.

Bibliografía

- CARRASCO MARQUÉS, M. (2018). *Catálogo de las Tarjetas Postales Ilustradas de España 1887-1905*. Madrid: Casa Postal.
- MAGARIÑOS L. AGUÍA, C. (2014). *Toledo en las fotografías de J. Laurent*. Trabajo fin de Máster. Toledo: Universidad de Castilla La Mancha.
- PEREDA HERNÁNDEZ, M. J. (diciembre de 2007). *Sesquicentenario de la llegada del telégrafo a Almansa*, <<http://historiadealmansa.usuarios.tvalmansa.com/telegrafo.htm>> [Consulta: 30 de enero de 2019].
- RIEGO AMÉZAGA, B. (2011). "Una revisión del valor cultural de la tarjeta postal en el tiempo de las redes sociales" en *FOTOCINEMA, Revista Científica de Cine y Fotografía*, 2, pp. 3-18.
-- *Blog de Bernardo Riego Amézaga*, <<https://bernardoriego.wordpress.com/author/bernardoriego/>> [Consulta: 30 de enero de 2019]
- TEIXIDOR CADENAS, C. (1999). *La tarjeta postal en España 1892-1915*. Madrid: Espasa Calpe.

MAN RAY, FOTOGRAFÍA E “IMAGEN ÓPTICA”. *L’ENIGME D’ISIDORE DUCASSE*

Ana Puyol Loscertales
Universidad de Zaragoza

doi.org/10.18239/coe_2021_156.27

Resumen

La producción de Man Ray integró conceptos como ‘imagen óptica’, que define su valor de la fotografía y de su obra global. Su consideración contribuye a reubicar al artista en la historia cultural.

Palabras clave: Man Ray, fotografía, imagen óptica, Isidore Ducasse, Marcel Duchamp, Stéphane Mallarmé, Dadá, Ferrer Center.

Abstract

Man Ray’s production integrated concepts as ‘optical image’, which defined his value of photography and his art. Its consideration contributes to replace the artist in cultural history.

Keywords: Man Ray, photography, optical image, Isidore Ducasse, Marcel Duchamp, Stéphane Mallarmé, Dadá, Ferrer Center.

1. Un enfoque dual y convergente

En su papel como maestro de la fotografía, Man Ray codificó métodos y técnicas novedosos, retrató a la quintaesencia de los protagonistas de la cultura y la sociedad del París de la primera mitad del siglo XX, y fue elegido necesariamente por los surrealistas como suerte de taumaturgo capaz de poner en imagen su ideario. Dentro de la complejidad de sus escenarios y motivaciones, el artista transitó con sutilidad entre dos sendas, que desarrolló en paralelo y recorrió con una asombrosa creatividad e independencia.

Por un lado, la vertiente relacionada con su dedicación profesional, laboral, que desarrolló ampliamente en París. Gracias a ella logró una buena solvencia económica que fue acompañada, en su fuero interno, del paulatino desencanto provocado por una actividad que consumía su tiempo personal y de trabajo, eclipsando su

dedicación a la pintura y obligándolo a emplear asistentes -Berenice Abbott o Lee Miller-, a pesar de preferir ocuparse de sus encargos él mismo.

Por otro lado, su vertiente más creativa enlazó con su formación de juventud en el Ferrer Center de Nueva York, enclave educativo y de acción política fundado por los anarquistas Emma Goldman y Samuel Berkman, quienes lo dedicaron a la memoria del pedagogo Francisco Ferrer i Guàrdia, incorporando el sistema que regía la Escuela Moderna. Man Ray ingresó en el centro como estudiante en 1912, con el objetivo de continuar con su formación en materia artística. Durante esos años ya experimentó con la fotografía, llegando a adquirir una pequeña cámara para captar las imágenes de sus lienzos tal como deseaba verlas reproducidas en los catálogos de las exposiciones donde participaba, naturalmente se trataba de versiones en blanco y negro de sus pinturas.

Todavía en la Gran Manzana, el artista prolongó sus investigaciones ópticas en torno a la naturaleza de la imagen junto a su colega, Marcel Duchamp, quien apreció las posibilidades conceptuales de la fotografía muy por encima de la plástica tradicional. El francés ideó algunos mecanismos lúdicos, tautológicos, autoeróticos, que el americano filmó auto manifestándose, divertimentos intelectualizados que entraron dentro de un contexto que favoreció la actitud del primer Dadá, propulsado desde terreno americano. Man Ray y Duchamp destacaron entre los pioneros que provocaron ese estallido, ambos autores formaron un tándem progresivo esencial para el desarrollo de la historia de las artes, tomando como punto de partida común el análisis de las potencialidades de las máquinas como trasunto de una nueva estética -que negaba ser tal cosa- y, en complemento, la reflexión en torno a la naturaleza mental, no retiniana, del fenómeno artístico, ofreciendo como alternativa su *imagen óptica*. *Élevage de poussière* (1920) es ese reverso retratado en un segmento de su latencia, es una producción fotográfica de Man Ray a partir de una obra de Duchamp, *Le Grand Verre* (1915-1923), que el americano abordó en un punto del dilatado proceso de ejecución protagonizado por su colega, obteniendo una imagen autónoma, desprendida, filosófica.

En la confluencia de esa cualidad dual, que caracterizó la inmersión del artista americano en la técnica fotográfica, se localizó su afán por hacer de ella un soporte para desarrollar, sustentar, y mostrar sus teorías en torno a las artes. Fue portadora de un discurso intelectual, y de un conjunto de conceptos que estaban en sintonía con los reflejados a través de las demás técnicas que cultivó.

2. El rol de la técnica en el desarrollo teórico de las artes

Man Ray desembocó en el área de la fotografía como consecución de sus análisis de la bidimensionalidad, primero a partir de sus *collages* con papeles dorados y plateados, que reflejaban el devenir cambiante y dinámico de la realidad en torno, o incorporando el vidrio en la factura de sus objetos, lo que aporta esa calidad especular que acoge el transcurrir de la vida. Con sus aerografías -metódica e innovadora aplicación de pintura mediante pistola de aire comprimido, que utilizó en su labor como diseñador gráfico-, hizo de un artilugio para retocar las fotos antes de ser reproducidas, un medio para la creación pura, donde la mano del pintor retrocede en favor de un dispositivo mecánico que plasma las ideas del artífice sin intermediarios. Esta evolución -que culminó en el ámbito del cine- supuso un estadio intermedio en la codificación de la rayografía y la solarización, donde el objeto crea su propia imagen sin mediadores; el tema se interpone entre un haz de luz y el papel sensible, un canto al automatismo del aparato fotográfico y al pensamiento implícito en la operación.

En última instancia, el objetivo que persiguió el artista fue generar fragmentos de realidades mediante la técnica, ya fuera fotográfica o, en su extensión, cinematográfica, a través de una fusión poderosa entre el arte y la vida. Esta simbiosis encendió su intencionalidad crítica hacia la representación y hacia los valores miméticos, retinianos, como misión empobrecida de las artes, que habían de trascender su dependencia tradicional de lo real para ser algo más, impulsando y amplificando las posibilidades de las cosas.

3. Código y naturaleza de la "imagen óptica"

El impulso de proyectar sus ideas condujo a Man Ray a negar la dependencia hacia el objeto, hacia los dispositivos y principios asociados a la técnica fotográfica, y lo llevaron a incorporar el movimiento, a posibilitar que la fotografía fuera cine. Este desarrollo fue matizado con la articulación del concepto de *imagen óptica*, que implica trascender la simple reproducción del tema para generar imágenes que se apprehenden mediante un ejercicio intelectual. En su génesis, el acto de materialización a menudo llevó a su prevalencia sobre el objeto de referencia, que dejaba de importar una vez era generada su imagen, su huella.

Como consecuencia de esta configuración se transformaba el concepto tradicional de obra artística, la representación era superada en favor de la presentación, y el

disparo fotográfico se convertía en exaltación de la producción de nuevas realidades como finalidad última, según una línea integral y coherente de investigación que este artífice mantuvo a lo largo de toda su trayectoria. A su vez, ese modo de concebir la imagen, tratada como un asunto del ámbito del pensamiento, había de apelar a una conciencia óptica, que trascendiera la percepción pasiva, impulsando un ejercicio mental tanto en el artífice como en el espectador. Esta conquista se enmarcó en un momento excepcional de la evolución en la historia de la cultura visual, como fue el de las vanguardias históricas, en cuya sistematización Man Ray tuvo un papel central.

4. *L'Enigme d'Isidore Ducasse, un paradigma*

El artista americano se alió con las máquinas en su enfoque creativo revolucionario. La máquina había adquirido un rol básico en la fabricación de productos seriadados, estandarizados, intercambiables, lo que se reflejó en los planteamientos artísticos coetáneos. En ese contexto, la cámara fotográfica con su disposición a la multiplicación mecánica sentenció una apreciación nueva que, en cierto grado, asemejaba la producción artística a la de un objeto industrial, propagando y favoreciendo el concepto de *imagen óptica*.

The Riddle, o L'Énigme d'Isidore Ducasse, fotografía tomada por Man Ray en Nueva York, en 1920, evidencia este discurso. La imagen comprende varias etapas, en un vaivén entre creación-destrucción, y funciona como un evento artístico en su dinámica inherente. El artista partió de la elaboración de un objeto, cuya silueta quiere asemejarse a la de una máquina de coser, que cubrió con un tejido y ató con una cuerda, de manera que el elemento envuelto quedaba oculto a la vista. Posteriormente fotografió el resultado y culminó destruyendo, o simplemente obviando el original, el objeto (o el montaje) que había servido de referencia para generar su propia imagen ya que, a ojos de Man Ray, era innecesario, prosaico, fuera de su papel como referente, como índice en términos codificados por Rosalind Krauss. El objeto fue desechado y, por tanto, la obra de arte alterada, destruida su originalidad, siendo su fotografía el producto restante, es decir, una imagen susceptible de multiplicarse infinitamente.

Con esta propuesta su autor superó la identificación unilateral del objeto como esencia del hecho artístico, eludiendo primero la representación por la acción de presentación, y llegando al límite de prescindir del objeto mismo. Este acto

de signo filosófico apela a la esencia intelectual del acto artístico, superando la dependencia objetual respecto de unos marcos que delimitan la realidad como modelo y como escenario de la creación, y dilatando su dimensión hasta convertir el proceso de transformación y gestación de la imagen como verdadero asunto dentro de las artes. De hecho, esta imagen funciona como un manifiesto artístico, y con ella Man Ray maduró ese concepto trascendental dentro de su lenguaje conceptual, el de *imagen óptica*, aquella que se aprehende mediante un proceso de pensamiento.

En su ensayo, *La Photographie n'est pas de l'art* (1937), Man Ray expuso la motivación subyacente en su ejercicio de la fotografía como un acto surgido en la mente, que apela a la mente, muy por encima del mero placer visual:

(...) a menudo cuando un pintor ve una reproducción en blanco y negro de su propia obra, comprueba en secreto que la imagen es mejor que el original. ¿La razón? Es que dicha imagen es una imagen óptica. En el curso de las últimas generaciones, nuestros ojos y nuestro cerebro han adquirido una conciencia óptica, que se distingue de la mera conciencia del tema de la obra (MAN RAY, 1998: 67-68).

Este elaborado concepto se enriqueció al integrarse en el vasto acervo cultural del artista, y establecer conexiones con dos influencias esenciales que Man Ray acogió en su desarrollo teórico, y que volcó en sus realizaciones. La primera de ellas fue la obra de Stéphane Mallarmé, que en el terreno de la creación poética trascendió la dependencia hacia lo objetual apelando a las ideas. En los textos del literato francés las palabras, y los silencios en torno a ellas, se impregnan de misterio, de emanaciones, desvelando sus significados y asociaciones de manera paulatina, tal como hizo Man Ray con sus objetos al elaborar sugerencias. La segunda de las fuentes filosóficas que impregnó el ideario del artista americano alude al enigma propuesto en esta fotografía, vinculado a la definición de belleza emitida en *Chants de Maldoror* (1869) por Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, trascendental para entender el acto creativo y la teoría del objeto en Man Ray. El literato uruguayo, que años después adoptaron como autor de cabecera los surrealistas, exclamó: "Es bello...isobre todo, como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de

una máquina de coser y de un paraguas!” (DUCASSE, 1997: 227).¹, donde advertía cómo dos elementos situados sobre un plano neutro generan por colapso el efecto poético. Esta dinámica subyace en la construcción de objetos que llevó a cabo Man Ray, elementos que eran sublimados con el lenguaje mediante la adición de un título, y en la fabricación de su propia imagen conceptual.

Tanto Mallarmé como Lautréamont contribuyeron a liberar los contenidos poéticos de cualquier sometimiento o funcionalidad, de ahí su inefable predicamento. Por su parte, la reflexión y el concepto estético que desarrolló el artífice americano es, por encima de todo, poesía, concebida como el estadio más elevado de la creación: “La imitación yace en el corazón de todo el arte... Prefiero al poeta. Él crea, y cada vez que el hombre se eleva en el orden moral es a través de la creación, ya sea de una máquina, un poema, o un posicionamiento moral” (MAN RAY, 1926: 1-2).

La *imagen óptica* incentivó la percepción de nuevas dimensiones dentro de la obra de arte, e impulsó la emanación del discurso en torno a ella. La plétora de estratos culturales y biográficos, filosóficos e ideológicos, estéticos, o conceptuales, que Man Ray supo conferir en su generación de dichas imágenes, las presenta en toda su complejidad potencial, lo que enriquece y actualiza su lectura, toda vez que amplifica la fuerza de su presencia.

1 La cita lautréamontiana y la fotografía, resaltan la máquina de coser, un producto de fabricación industrial de fuerte carga simbólica, muy vinculado al orbe familiar del artista. Man Ray, cuyo nombre de nacimiento era Emmanuel Radnitsky, fue el primogénito de una pareja de emigrantes llegados a la Costa Este norteamericana desde el Imperio Ruso en la década de 1880; su progenitor llegó escapando de los pogromos ordenados por el zar y de sus obligaciones militares. En los Estados Unidos oleadas de emigrantes intentaban subsistir en un clima de industrialización a ultranza, donde la mecanización, en palabras de Sigfried Giedion, ‘tomaba el mando’ sin importar mucho el precio a pagar por el progreso. Como tantos otros judíos llegados del Este de Europa, el padre del artista encontró trabajo en una fábrica dedicada a uno de los sectores punteros en el país, el textil, que accedía a darles empleo debido a su destreza en este área. La máquina de coser fue todo un emblema para los hijos de los judíos emigrados a Norteamérica, por tanto está latente en esta obra el gesto de identificación con su biografía y su historia cultural, que impregna el tejido que cubre, que oculta, a la máquina que lo ha fabricado.

Bibliografía

- DUCASSE, I. (Conde de Lautréamont) (1997). *Cantos de Maldoror*, Núm. 374. Madrid: Visor, Visor de Poesía.
- MAN RAY (23 de marzo de 1926). "Apparences trompeuses" en *Paris-Soir*, pp. 1-2.
- (1998), *Ce que je suis et autres textes*, Núm. 13. París: Hoëbeke, Arts & esthétique.
- MUNDY, J. (ed.) (2016). *Man Ray. Writings on Art*. Los Ángeles: The Getty Research Institute Publications Program.
- PUYOL LOSCERTALES, A. (2016), *El periodo formativo de Man Ray. Historia cultural, técnica e ideología. Bases para su concepto estético y cinematográfico*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza. Dpto. de Historia del Arte (en proceso de publicación).



FOTOGRAFÍA TURÍSTICA, FOTOGRAFÍA MONUMENTAL. TRES VISIONES DEL QUEHACER FOTOGRÁFICO

Rafel Torrella i Reñé

Técnico en conservación del Arxiu Fotogràfic de Barcelona

doi.org/10.18239/coe_2021_156.28

Resumen

Turismo y fotografía han ido de la mano desde la aparición de ésta última. Pero si observamos los distintos corpus fotográficos realizados por los turistas, podemos apreciar que el interés de cada fotógrafo puede dirigirse hacia objetivos distintos. Partiendo de esta premisa, a través de distintos fondos custodiados en el Arxiu Fotogràfic de Barcelona, recorreremos tres miradas distintas sobre el hecho fotográfico del viajero: el del viajero que se guía por las sensaciones, el del viajero que atiende un encargo comercial para la elaboración de productos turísticos y el del viajero que emprende un recorrido de estudio de las realidades foráneas.

Palabras clave: viajes, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, fotografía.

Abstract

Tourism and photography have gone hand in hand since the appearance of the latter. But if we look at the different photographic corpus made by tourists, we can appreciate that the interest of each photographer can be directed towards different objectives. Starting from this premise, through different funds guarded in the Arxiu Fotogràfic de Barcelona, we look at three different perspectives on the photographic fact of the traveler: that of the traveler who is guided by sensations, that of the traveler who attends a commercial order for the elaboration of tourist products and that of the traveler who undertakes a study tour of foreign realities.

Keywords: journeys, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, photography.



1. *La sombra del fotógrafo y su acompañante en las cercanías del Nilo.* 1909. Fotografía de Oleguer Junyent

La relación de la fotografía con el acto turístico es un hecho innegable desde prácticamente el inicio de este arte. Los primeros colodionistas encontraron en las imágenes de lugares exóticos una fuente de inspiración, y de ingresos, concretada en la realización de series descriptivas de países y paisajes. Esta unión perdura hoy en día con unos medios técnicos muy diferentes a los de 1860 o los de inicio de siglo XX, aunque seguramente las pautas de representación que se marcaron en esas lejanas épocas están aún vigentes en las fotografías de nuestros móviles.

En la fotografía turística observaremos diferentes variantes, y centraremos la presente aportación en la descripción de tres procedimientos fotográficos que se pueden constatar a través de la observación de tres fondos fotográficos. El estudio de las fotografías de estos fondos permite en cierta forma categorizar unas distintas aproximaciones al hecho de realizar fotografías a lo largo de un viaje, y observaremos como la intención final del hecho viajero marca de manera clara el tipo de resultado fotográfico.

Por un lado, la fotografía subjetiva que muestra una realidad que a menudo mezcla componentes arquitectónicos y/o urbanísticos con aspectos sociales, etnográficos y casuales, y que culmina con la típica imagen del "yo estuve ahí", que se concreta con la aparición en escena del propio fotógrafo (Fig. 1), de sus acompañantes (hoy diríamos "selfie"). Como ejemplo de esta fotografía subjetiva tenemos el relato fotográfico que en su día realizó el escenógrafo Oleguer Junyent cuando en 1908 emprendió una vuelta al mundo cargado con cuadernos de dibujo y una cámara fotográfica. Junyent, dibujante, acuarelista, pintor, escenógrafo, coleccionista y miembro de la elite artística de la ciudad de Barcelona a inicios del siglo XX, había iniciado su labor viajera años antes, básicamente en unas vueltas por España donde buscaba plasmar en sus cuadernos imágenes llenas de tipismo y folklore, imágenes que aparecieron en algunas ocasiones publicadas en revistas de la ciudad. Las primeras aproximaciones a la práctica fotográfica las encontramos en el año 1901 cuando gana un concurso para elaborar las decoraciones de las óperas de Wagner en el Liceu de Barcelona, y se desplaza a Bayreut con el director técnico del teatro para observar a magnificencia de sus escenografías, y realiza unas primeras placas estereoscópicas con su cámara Verascope.



2. Corea. Pusan. *Mercado del pez*. 1909. Placa estereoscópica autografiada de Oleguer Junyent

Unos años después decide emprender un viaje alrededor del mundo con el propósito de acumular impresiones colorísticas para aplicarlas luego a sus trabajos escenográficos y decorativos. Así, el 13 de marzo de 1908 parten a recorrer el mundo en un trayecto organizado por las incipientes compañías de viajes provistos de cuadernos, lápices, acuarelas y una cámara estereoscópica Verascope de Jules Richard, con la cual realizará unas 400 placas negativas de 4,5x11 cm. La forma de abordar la realidad a través de la cámara se asemeja a la de sus dibujos: capta impresiones, sin atender excesivamente a la composición o a la nitidez de la imagen, aunque su mirada de artista le hace recabar en composiciones logradas. A pesar de encontrar-se permanentemente en medio de impresionantes monumentos, no le interesan estos como tales sino como parte de la sociedad, del paisaje humano (Fig. 2), de los colores del entorno. En cierta forma, tiene una mirada escenográfica propia de su ocupación como pintor de decoraciones teatrales.

De su experiencia viajera, que de manera expresa él consideraba no turística, nos queda un extenso relato en forma de libro con el título de "Roda el món i torna al Born", publicado en 1910 con numerosas ilustraciones de dibujos y fotografías. En el texto se refiere en diversos momentos a su diferente visión del hecho turís-

tico, y opta por considerarse un viajante distinto, cuyo interés sobrepasa la mera diversión para acercarse a la vivencia del paisaje, del color y del olor, de las impresiones, en definitiva. Como reconocía en su libro, “nosotros vamos más lejos, allí donde no todo el mundo puede llegar”¹.

El análisis del trabajo realizado para ilustrar su libro (TORRELLA, 2017), y su paralelismo con la producción estereoscópica hecha durante el viaje suscita numerosas reflexiones sobre el turismo fotográfico en esa época. Hasta ahora se entendía que, después del gran éxito de la exposición de dibujos, acuarelas y fotografías que realizó Junyent a su retorno del viaje, en 1909, las imágenes que figuraban en el libro que apareció publicado en 1910 eran obra del propio narrador. Pero un análisis detallado de las imágenes permite observar que Junyent se valió de numerosas fotografías de profesionales de distintos países para ilustrar su relato. Del total de 380 fotografías publicadas, sólo 49 fueron realizadas por Junyent, siendo las otras de autores de renombre como Pascal Sebah, Gabriel Lekegian (en Egipto), Clifton & Co. O Gobindram Oodeyram o Mirza & Sons (en la India), Charles F. Gammon (en la China), Takagi Teijiro, Kusakabe Kimbei o Adolfo Farsari (en Japón). Es curioso observar cómo en Australia y Estados Unidos, países de cultura occidental donde no les resultaría difícil comunicarse en inglés o francés, las imágenes reproducidas corresponden a postales editadas. También es curioso comprobar que en la producción de Junyent no hay fotografías de los Estados Unidos. Parece que terminó su afán fotográfico en las cataratas del Niágara.

De todas formas, el seguimiento del viaje de Junyent a través de sus fotografías y de su texto nos deja distintas preguntas en lo referente al funcionamiento de la labor fotográfica en el ámbito turístico de inicios de siglo XX. ¿Llevó nuestro hombre todas sus placas negativas consigo durante todo el viaje?, ¿las reveló a lo largo del mismo, deduciendo entonces que también transportaba los enseres y productos químicos necesarios?, ¿quizá usó los servicios de laboratorios de fotógrafos profesionales instalados, a veces, en los propios hoteles para la venta de sus fotografías monumentales? ¿Compró Junyent las imágenes de otros fotógrafos como documentación anexa, con consciencia de la subjetividad de su producción fotográfica, o ya con vistas a la publicación de su itinerario?, ¿o fue la editorial, desde Barcelo-

1 “Nosaltres anem a un més enllà ahont tothom no pot anar” (JUNYENT, 1910: 16).

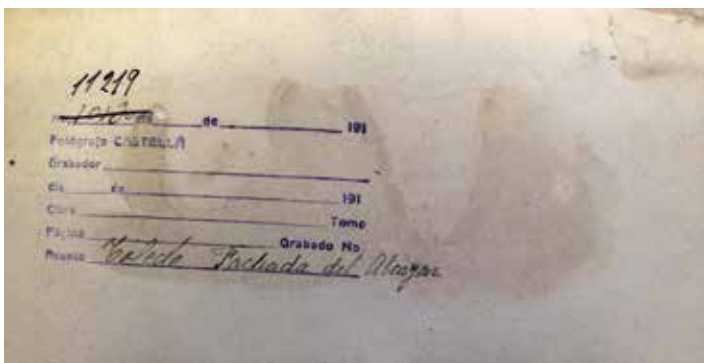
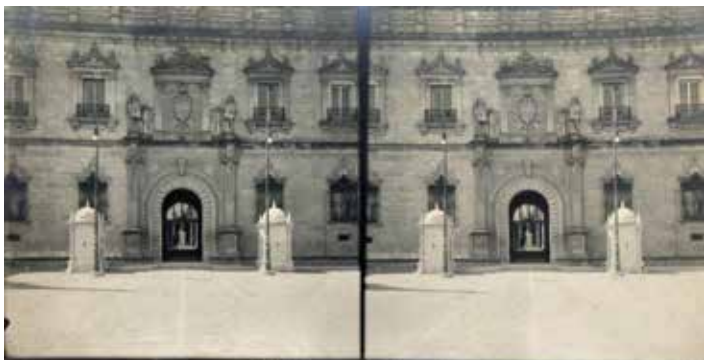
na, la que recabó esas imágenes en librerías especializadas, en otras editoriales o directamente a los fotógrafos por correspondencia? ¿Cómo funcionaba el mercado de las fotografías turísticas? Por otro lado, ¿qué pasó en Estados Unidos, donde las ilustraciones del libro corresponden a tarjetas postales dibujadas, precisamente cuando informa de un país donde el negocio fotográfico estaba perfectamente asentado?

Si con las fotografías del viaje de Oleguer Junyent observamos los rasgos característicos de una fotografía turística de un diletante culto, observador de la sociedad que le envuelve, podemos comprobar a través de otro conjunto de fotografías como la imagen turística se nutre también de una fotografía que prima la observación de los edificios, espacios, esculturas, etc., de modo que se enaltezca la presencia del objeto deseado, se engrandezca su importancia, se monumentalice el contenido. La editorial Alberto Martín de Barcelona realiza hacia los años 1910-1920 una publicación con el nombre de "El Turismo Práctico", con tarjetas fotográficas al gelatinobromuro estereoscópicas, que muestran imágenes urbanas y monumentales de ciudades, incluyendo en el dorso una explicación del contenido, creando uno de los conjuntos fotográficos a nivel estatal más completos en lo que se refiere a la fotografía de monumentos².

Este tipo fotográfico tiene claros precedentes en las conocidas imágenes que la Mission Photographique Française encargó el año 1851 para la realización de su campaña heliográfica, en las cuales se puede decir que plasmó las caracterís-

2 La editorial de Alberto Martín, con sede en la calle Consejo de Ciento, 140, fue la responsable del mayor empeño editorial y fotográfico realizado en España desde tiempos de Laurent. A través de su editorial y de una red de fotógrafos corresponsales, cuya identificación es una asignatura pendiente para los fotohistoriadores actuales, consiguió reunir un importantísimo fondo fotográfico que incluía vistas urbanas y monumentales de todas las provincias de España, así como de algunas poblaciones menores de especial relevancia turística. Gracias a dicho fondo, consiguió plasmar un retrato sin parangón de aquella España de las primeras décadas del siglo XX. Sus dos principales proyectos editoriales fueron las series de fotografías estereoscópicas de las diferentes capitales de provincia españolas que componían su colección El turismo práctico y los cuadernos apaisados del Portfolio Fotográfico de España. Las primeras, las tarjetas estereoscópicas al gelatino-bromuro, compuestas entre 10 y 14 imágenes por serie, tienen una datación aproximada entre 1910 y 1920, mientras que los cuadernillos del Portfolio, que incluían 15 vistas impresas en medios tonos, son posteriores, al menos en el caso del cuaderno dedicado a la provincia de Zaragoza (nº 14), con una datación en torno a 1920 (HERNÁNDEZ LATAS, 2009: 509-522).

VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA



3. Toledo. Fachada del Alcázar. Fotografía de Castellà. Imagen y dorso de una ficha del fondo de la editorial donde se puede recabar información sobre el autor de la fotografía

ticas normativas de la fotografía de monumentos. En Barcelona encontramos otro precedente realizado el año 1874, cuando el fotógrafo Joan Martí Centellas presentó el álbum fotográfico "Bellezas de Barcelona", en el cual recogía diversas vistas de calles y edificios de la ciudad con una voluntad, recogida incluso por la prensa del momento, de dar una idea cabal al viajero de lo más notable que encierra la ciudad de Barcelona, sirviéndole de guía segura cuando visite los monumentos³. El álbum de 50 fotografías se editó en formato folio, pero también en formato postal, en modelo acordeón, a propósito, para que el turista pudiera guardarlo en su bolsillo. El tipo de imagen que muestra Martí concuerda con la típica fotografía del monumento, donde la espera de la mejor luz, el mejor ángulo o la poca presencia de elementos de distracción del objeto representado son elementos buscados.

Como indicaba Elvire Perego, *fotografiar un monumento es hacer una fotografía a la belleza, la historia, el prestigio, la serenidad de un lugar y la tensión de un símbolo. No es un acto simple*.⁴ Recogiendo estos principios, la editorial Alberto Martín realiza

3 *Diario de Barcelona* (1 agosto 1874), p. 7111.

4 "Metre sur la pellicule l'image d'un monument c'est photographier un édifice, bien sûr, mais c'est aussi photographier —et rêver— l'architecture, l'histoire, le temps, c'est révéler sa culture photographique (...) avec des stratégies de distinction, de démarcation, d'émulation (...) c'est, en fin, raconter sa propre histoire, l'histoire d'un individu et l'histoire de tout homme, confronté à la pierre" (PEREGO, 1984: 6-7).

unas series de fotografías estereoscópicas a través del encargo a distintos fotógrafos profesionales. El fondo del Arxiu Fotogràfic de Barcelona guarda una parte importante de los negativos disparados para la realización de este producto editorial, así como las fichas de registro con una copia en papel de esos mismos negativos. Es a través de la consulta de esas copias donde podemos apreciar en su dorso, en algunas de las fotografías, un tampón usado por la editorial en la ordenación de sus registros, donde consta el nombre del fotógrafo (Fig. 3). Encontramos así imágenes de Adolf Mas, de Castellà o Guixens, mientras otras series quedan sin autoría. En todos los casos se sigue el mismo discurso monumental. Las fotografías fueron hechas con negativos estereoscópicos de formato 9x18 cm, que proporcionaban una calidad de imagen muy superior a la conseguida (Fig. 4), en su traslado a las copias de papel por contacto, por las pequeñas placas de 4.5 x 11 cm, y encargadas a profesionales del medio fotográfico con el afán de conseguir precisamente esa alta calidad en el producto final. Al monumentalizar de manera abundante el patrimonio urbano del estado español, en cierta forma también estaban acercando la idea de prestigio nacional al comprador de sus series fotográficas.

Una tercera, que no última, visión viajera correspondería a la que ocurre cuando el viaje tiene como objetivo la recopilación de información para ser usada posteriormente en algún proyecto. En el caso que se presenta a continuación, el viaje fue realizado por los personajes asignados por la Comisión de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 con la misión de recabar información de tipologías arquitectónicas propias de las distintas regiones españolas, para poder trasladarlas luego en la construcción de otro elemento turístico de la ciudad de 1929, en concreto del Pueblo Español de Montjuïc⁵.

⁵ Una tesis doctoral de innegable valor para la documentación de este viaje es la realizada por Sandra Moliner Nuño, "Un viaje en el tiempo. El 'Poble Espanyol' de Montjuïc", presentada en 2017. Asimismo, el texto de Soledad Bengoechea titulado "Els secrets el poble espanyol. 1929-2004", aporta mucha información.



4. "Toledo. Puerta de Visagra". Fotografía de Castellà. Negativo estereoscópico de 9 x 18 cm, con la leyenda inferior que aparecerá en el positivo de la imagen



5. "Alagón". Uno de los componentes del viaje, posiblemente Xavier Nogués, mostrando un cartel con el número 8, correspondiente a la clasificación del monumento en los criterios internos del viaje. Fotografía de Francesc Folguera. Octubre 1927. Noviembre 1927

A partir de una idea iniciada años atrás que ponderaba la oportunidad de edificar un conjunto arquitectónico que fuese solamente atrezo y sirviese como elemento de recreo y visita turística a los visitantes de la gran exposición internacional que se estaba proyectando y construyendo en la montaña de Montjuïc de Barcelona. Miquel Utrillo, Xavier Nogués, Francesc Fradera y Ramon Reventós fueron los encargados de recorrer gran parte de la geografía española con el objetivo de recabar información, básicamente visual, y buscaron los detalles, porches, ventanas, casas, fuentes, que reflejasen particularismos locales. Fradera y Reventós eran los responsables de realizar el registro mecánico a través de dos cámaras fotográficas de 6x9, mientras Nogués desplegaba su maestría artística a través del dibujo y Utrillo dirigía la operación y el trayecto. Al término del viaje habían realizado un conjunto cercano a los 1000 negativos, que fueron positivados una vez llegados a Barcelona.

Todo este material tiene también unas características determinadas que le confiere una singularidad: son fotografías realizadas sin afán estético, sencillamente de registro, con la pretensión de aprehender el motivo de forma suficientemente clara para ser usada después. A menudo aparece en la imagen uno de los viajeros mostrando un código numérico que luego identificará el sentido de la fotografía (Fig. 5). También es usual la presencia del vehículo que los transportaba, de forma que parece que detuviesen el coche en el mismo lugar que interesaba realizar la toma, o bien la presencia de los chiquillos del pueblo



6. "Calaceite. Teruel". Xavier Nogués, Miquel Utrillo y Ramon Reventós preparando una toma fotográfica, mientras son fotografiados por Francesc Folguera. Noviembre 1927

amontonados delante de la cámara, observando ese elemento novedoso que para muchas sociedades rurales de la España de los años veinte debía ser la asociación de cuatro hombres bien vestidos desplazándose en automóvil con chofer y armados con cámaras de fotografía. No hay, en esas captaciones humanas, ningún afán antropológico, etnográfico o folklórico, pues son simplemente una muestra de la curiosidad del público en una época en la cual la fotografía era todavía una entidad rara para ciertos sectores poblacionales. Como método de trabajo fotográfico, siguen una aproximación al objetivo a través de panorámicas, planos generales, primeros planos y planos de detalle. Observando las imágenes realizadas después del trabajo de positivado, encontramos algunas de innegable valor documental hoy en día, y podemos otorgar otra característica al conjunto: la facilidad de uso de la tecnología fotográfica permitía a aficionados no muy duchos en la técnica aventurarse en la realización de fotografías con un notable acierto.

En definitiva, una triple forma de aprehender el entorno a través del medio fotográfico teniendo en común ser resultado de un viaje y de la visión que el hombre tiene de su entorno construido, que mostramos gracias a algunos de los fondos que custodia el Arxiu Fotogràfic de Barcelona. (Fig. 6).

Bibliografía

- BENGOECHEA, S. (2004). *Els secrets del Poble Espanyol. 1929-2004*. Barcelona: PEMSA.
- HERNÁNDEZ LATAS, J. A. (2009). "Zaragoza en la fotografía estereoscópica de principios de siglo XX: «El Turismo Práctico»", en *XIII Coloquio de Arte Aragonés, La ciudad de Zaragoza entre 1908 y 2008*. Zaragoza: Gobierno de Aragón y Universidad de Zaragoza, pp. 509-522.
- JUNYENT, O. (1910). *Roda'l món i torna al Born*. Barcelona: Ilustració Catalana.
- MOLINER NUÑO, S. (2017). "Un viaje en el tiempo: el 'Poble Espanyol' de Montjuïc". Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/471458>>.
- PEREGO, E. (1984). "Le photographe et le monument" en *Photographies* número hors série. Francia, pp. 6-13.
- TORRELLA, R. (2017). "Fotografia i viatge: la volta al món d'Oleguer Junyent" en *Quaderns del Museu Frederic Masès*, 21. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, pp.53-79.

